CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem
Doutorado em Estudos de Linguagem

Cristiane Lage de Matos

VESTÍGIOS DE UMA TRAJETÓRIA CRIATIVA:

a comunidade fílmica e o limiar em *Era o hotel Cambridge*

Belo Horizonte

2020

Cristiane Lage de Matos

VESTÍGIOS DE UMA TRAJETÓRIA CRIATIVA:
a comunidade fílmica e o limiar em *Era o hotel Cambridge*

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais - CEFET-MG, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Estudos de Linguagens.

Linha de Pesquisa: Literatura, Cultura e Tecnologia

Orientador: Prof. Dr. Roniere Menezes

Belo Horizonte
2020

Matos, Cristiane Lage de.
M433v Vestígios de uma trajetória critativa : a comunidade fílmica e o limiar em Era o hotel Cambridge / Cristiane Lage de Matos. – 2020.
120 f. : il.

Orientador: Roniere Menezes

Tese (Doutorado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2020.
Bibliografia.

1. Caffé, Eliane, 1961-. 2. Cinema brasileiro - História- 1994 -. 3. Cinema - Aspectos políticos. 4. Comunidades. I. Menezes, Roniere. II. Título.

CDD: 791.430981

Ficha elaborada pela Biblioteca - Campus I – CEFET-MG Bibliotecário: Wagner Oliveira Braga CRB6 - 3261

Cristiane Lage de Matos

VESTÍGIOS DE UMA TRAJETÓRIA CRIATIVA:

a comunidade fílmica e o limiar em *Era o hotel Cambridge*

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais - CEFET-MG, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Estudos de Linguagens, aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

_____

Prof. Dr. Roniere Menezes- CEFET/MG-Orientador

_____

Prof(ª). Dr(ª). .....- Instituição

_____

Prof(ª). Dr(ª). .....- Instituição

_____

Prof(ª). Dr(ª). .....- Instituição

_____

Prof(ª). Dr(ª). .....- Instituição

Belo Horizonte, 21 de setembro de 2020.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Roniere Menezes pela sua atenção, dedicação e disponibilidade durante todo o processo de aprendizagem e desenvolvimento deste trabalho; à atenciosa e competente revisão da Prof. Dra. Denise Borille. A todos os Professores do CEFET-MG, em especial à Dra. Mirian Alves, ao Dr. Joao Santiago Sobrinho, ao Prof. Dr. Luiz Lopes e ao Prof. Luiz Henrique Oliveira, pelas valiosas conversas e contribuições. Aos funcionários do CEFET, em especial ao Bernardo Nogueira de Faria Correa Falcão. Às professoras Mirian Alves e Raquel Junqueira pelas valiosas contribuições no processo de qualificação da tese. À Profa. Dra. Catherine Mazauric, da Universidade de Marseille, pelas conversas e indicações bibliográficas. Aos meus pais, Eunice Lage de Matos e José David de Matos, pelo apoio em todos os aspectos ao longo deste trabalho e na vida; ao meu filho, Miguel Lage Cabrera, pela compreensão e afeto. Às minhas irmãs, Flavia Lage de Matos, Simone Lage de Matos e ao meu cunhado, Sérgio Motta. À Silvana Marques, pelo amparo extraterritorial durante toda a formação. A Escola Neijing, à Cristiani Ferraz. Aos colegas do CEFET, em especial: Juliana Andrade, Renata Oliveira, Glaucia Cota, Maria Isabel Rios de Carvalho Viana, Nora Vaz de Mello, Júlia Pinheiro Damasceno. Aos amigos que me apoiaram especialmente neste processo: Carla Francisco, Fernanda Santos, Patrícia Munçone, Natália Lourenço, Ana Luz Naves, Reisla Oliveira, Clemens Schlindwein e Lucas Dupin.

Ao CEFET-MG pelo subsídio da bolsa de estudos que ancorou todo o período da pesquisa, a minha gratidão.

À Coordenação, Secretaria e Equipe Pedagógica do CEFET-MG, que proporcionaram condições para o desenvolvimento deste trabalho.

Na trajetória desses anos de estudos, várias pessoas contribuíram de alguma forma com este trabalho. A todos com quem dialoguei e troquei informações, registro aqui meu muito obrigada!

RESUMO

Esta pesquisa analisa a questão das fronteiras, do exílio e da comunidade na construção da escrita e da produção do filme *Era o Hotel Cambridge*, dirigido por Eliane Caffé, roteirizado por Eliane Caffé, Inés Figueiró e Luiz Alberto de Abreu, com a participação de diferentes coletivos. Elaborado a partir de um espaço ocupado pelos sem-teto, refugiados, exilados, migrantes e imigrantes, por uma comunidade em construção, o filme evoca tensões estéticas, políticas e sociais. Procura-se compreender o período chamado de retomada do cinema brasileiro e as possíveis mudanças provocadas pelo estímulo às produções deste período. O espaço e seus fluxos podem ser demarcados, perdidos, esquecidos ou reconfigurados. Nesse contexto, os territórios criados pelo filme se desfazem e ressurgem ressignificados. Entende-se o filme como um território constantemente reconfigurado pelas relações que se territorializam e reteritorrializam no contexto do edifício ocupado. O espaço propicia diferentes configurações de comunidades, por meio do qual se reorganiza o processo criativo e as relações.

Palavras-chave: Eliane Caffé; Cinema Brasileiro; Retomada; Cinema e Política; Comunidade.

RÉSUMÉ

Cette recherche analyse la question des frontières, de l'exil et de la communauté dans l'élaboration de l'écriture et de la production du film *Era o Hotel Cambridge*, réalisé par Eliane Caffé, scénarisé par Eliane Caffé, Inés Figueiró et Luiz Alberto de Abreu, avec la participation de différents groupes collectifs. Créé à partir d'un espace occupé par les sans-domicile-fixe, les réfugiés, les exilés, les migrants et les immigrants, par une communauté en construction, le film évoque des tensions esthétiques, politiques et sociales. Cette production essaie de comprendre la période appelée la «Retomada » du cinéma brésilien et les changements possibles d'un point de vue esthétique par le financement des productions filmiques. L'espace et ses flux peuvent être délimités, perdus, oubliés ou reconfigurés. Dans ce contexte, les territoires crées par le film s'effacent et se refont en faisant face à des nouvelles significations. Le film analisé est compris comme un territoire constamment reconfiguré par les relations qui sont territorialisées et reterritorialisées dans le contexte du bâtiment occupé. L'espace offre différentes possibilités de communautés à travers lesquelles le processus créatif et les relations sont réorganisés.

Mots-clés: Eliane Caffé; Cinéma brésilien; Retomada; Cinéma et politique; Communauté.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1	-	**A conversa pelo aplicativo *Skype.* Os moradores escutam o canto de Lucia Pulido.**	43
FIGURA 2	-	**Congelamentos da imagem nas cenas com "quadros vivos".**	43
FIGURA 3	-	**Capa do livro: *Era o Hotel Cambridge:* arquitetura, cinema e educação.**	70
FIGURA 4	-	**Reunião com equipe e alunos da Escola da Cidade. Livro com formato de história em quadrinhos.**	71
FIGURA 5	-	**Peças de roupas dos moradores utilizadas para os estudos do figurino.**	74
FIGURA 6	-	**Estudo de fundo - peças de roupas dos moradores utilizadas para os estudos do figurino**	74
FIGURA 7	-	**Gambiarra na ocupação *Cambridge.***	75
FIGURA 8	-	**Gambiarra na ocupação *Cambridge.***	75
FIGURA 9	-	**Gambiarra na ocupação *Cambridge.***	75
FIGURA 10	-	**Gambiarra na ocupação *Cambridge.***	76
FIGURA 11	-	**Cena do encontro entre Ngandu e Uta: a lâmpada na janela.**	77
FIGURA 12	-	**Fotograma do filme.**	79
FIGURA 13	-	**Letreiros do filme.**	80

SUMÁRIO

	Introdução	10
1	**Fronteiras, espaço e territorialidade no cinema**	17
1.1	**A retomada e suas linhas divisórias**	17
1.2	**Realização e potência do coletivo**	24
1.3	***Era o Hotel Cambridge*, o filme**	27
1.4	**Montagem e contemporaneidade**	40
2	**Fronteiras, exílios, territórios e estética da gambiarra**	47
2.1	**Fronteiras e exílios**	47
2.2	**Territórios**	57
2.3	**Estética da gambiarra**	64
2.3.1	**A gambiarra**	64
2.3.2	**Reinventar a direção de arte**	71
2.3.3	**Bricolagem**	79
3	**A comunidade, o exílio e a partilha de sentido**	86
3.1	**Habitar o campo ou a cidade**	86
3.2	**Narrar no campo**	96
3.3	**A comunidade das singularidades**	102
3.4	**Imagem e partilha**	105
4	**Conclusão**	109
5	**Referências**	113

INTRODUÇÃO

Muitas cidades contêm, em seus traçados urbanos, a marca das desocupações realizadas com base em um projeto idealizado pelo poder, por meio do qual se anula os pobres e desterrados. Belo Horizonte, por exemplo, a cidade onde escrevi grande parte desta tese, foi construída a partir de uma ideia de modernidade que destruía tudo aquilo que não coubesse no intento do governo. Assim, os moradores, sobretudo os mais pobres, do antigo Curral Del Rei, foram violentamente expulsos de suas moradias pelo poder, indiferente às suas necessidades e direitos. No que diz respeito aos primeiros sem teto da capital, restou a sobrevivência de alguns, no imaginário popular, na figura de fantasmas que assombravam os novos moradores abastados. E assim vivem hoje muitos desapropriados, exilados e refugiados no Brasil, ameaçados constantemente pelo apagamento e pelo afastamento de suas terras. Com este ponto de partida, surgiu a pergunta de como a vida de alguém fora de suas terras pode ser ressignificada pelo processo criativo.

Hoje, o país vive um momento de crise das instituições democráticas, agravado pela perda de muitos direitos conquistados. Os desterrados, tal como Sísifo em sua jornada interminável, assumem uma luta árdua e incansável pelo acesso a direitos básicos, tal como o acesso à moradia, negligenciados pelo poder público. A trajetória do cinema brasileiro e seus ciclos também parece uma jornada inalcançável, marcada por crises e pela busca em ocupar um lugar expressivo na cultura brasileira.

Os reflexos do Brasil colonial da "Casa Grande" ainda contornam aspectos da cultura e da política, sendo as manifestações artísticas uma espécie de "para-raios" desta situação. Por essa razão, optamos por trabalhar com um filme específico, *Era o Hotel Cambridge* (2016), que contemplou diversos aspectos interessantes da situação social do país. Seu roteiro foi elaborado após diferentes oficinas e conversas, vindo a ter uma função mais ampla do que aquela de contar uma história. O cinema atual, no mundo e, particularmente, no Brasil, exprime, por um lado, uma fluidez das fronteiras e, por outro, um enrijecimento de algumas velhas formas estruturantes. As fronteiras em questão geram os espaços "fora do lugar", conceito elaborado por Michel Agier (AGIER, 2009, pp. 215-232). Os campos, fora de lugar, para Agier, são espaços que funcionam como pontos de espera para refugiados, sendo liminares e temporários.

Ao considerar a importância do processo na criação da obra cinematográfica, tivemos contato com o roteiro do filme e com entrevistas aos autores ou aos participantes da equipe,

sendo esse material analisado como vestígio de um processo criativo. O filme *Era o hotel Cambridge* foi dirigido por Eliane Caffé e realizado com temática, personagens e processo de produção relacionados aos conceitos de comunidade e desterritorialização. A diretora do filme foi associada ao contexto temporal do chamado período da *retomada do cinema brasileiro*, iniciado em meados dos anos 1990.

O filme apresenta uma ocupação na atualidade e sua relação com uma sociedade e um poder público ainda permeados pelas marcas coloniais, na qual persiste um subtexto racial que se subdivide em preconceito social e na invisibilidade da diferença, situações essas expressas no filme em diversas passagens. Quais seriam, então, as possíveis fronteiras e identidades que marcam a Babel do edifício *Cambridge*? O local onde cada personagem, com sua singularidade, não se apresenta marcado pela identidade, mas pela flutuação e pela inter-relação de aspectos culturais tais como línguas, repertórios e pontos de vista? Para responder a essas questões, partimos da política dos afetos[1] como determinante da construção de uma tese constituída enquanto ensaio. Conforme afirma Deleuze:

> Os afectos são precisamente estes devires não humanos do homem, como os perceptos (entre eles a cidade) são as paisagens não humanas da natureza. [...] Não estamos no mundo, tornamo-nos com o mundo, nós nos tornamos, contemplando-o. Tudo é visão, devir. Tornamo-nos universo. Devires animal, vegetal, molecular, devir zero. [...] Que terror invade a cabeça de Van Gogh, tomada num devir girassol? Sempre é preciso o estilo – a sintaxe de um escritor, os modos e ritmos de um músico, os traços e as cores de um pintor – para se elevar das percepções vividas ao percepto, de afecções vividas ao afecto. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.108).

Contemplamos o cinema desterritorializado, do exílio, de suas fronteiras e interstícios. Ao longo da pesquisa, buscamos compreender como se estabelece um processo de desterritorialização causado por uma situação de migração, exílio ou outras formas de ruptura social. Como essa situação pode ser compreendida no contexto do fazer artístico? Para analisar a linguagem e os estudos no campo cinematográfico, foi contemplado, de forma diferenciada à crítica, o ensaio no qual se reconsidera os afetos no campo estético do cinema a partir de seu processo de produção, filmagem, montagem e finalização.

[1] Afeto ou afecto remete a ideia das relações estabelecidas por aquilo que mobiliza esteticamente e politicamente um corpo.

Um dos aspectos específicos abordados, neste contexto, foi o de compreender a ligação entre a escrita do roteiro enquanto espaço transitório e a construção dos personagens em situação de exílio e refúgio. O contexto de um edifício abandonado, tal qual acontece no filme *Era o Hotel Cambridge* (2016), pode ser um desses espaços transitórios, intermediários. Contextualizamos a noção de autoria, o período da retomada, a trajetória de Eliane Caffé e, mais especificamente, o filme objeto deste trabalho, *Era o Hotel Cambridge* (2016). Mais além, no processo de criação, existe também um processo liminar de escrita que é o roteiro. Ele está em um "não-lugar" e possui essa situação de liminaridade enquanto construção da linguagem. O roteiro é o primeiro passo da construção de um filme, iniciado com ideia, *storyline* que é seguida de uma sinopse e de um argumento, permeado pela escaleta, *storyboard* e finalizado com o tratamento e suas versões.

No documentário e na ficção, esse processo pode variar conforme a especificidade de cada proposta. Um roteiro pode ser permeado por imbricações mais para o lado da ficção ou mais para o lado do documentário. Um roteiro pode indicar uma relação intensa com o realismo dirigido ou se apresentar de forma aberta e adaptável, conforme os acontecimentos no momento da filmagem. Como se manifesta esse movimento do ato da criação em um filme? A escrita do roteiro é o primeiro trabalho autoral, pleno de mediações até a forma final de um filme: "O cinema introduz excessivas mediações entre o autor e a obra terminada (roteiro, produção, realização etc) para que possamos acreditar na autenticidade completa daquilo que é narrado" (VANOYE, 1991, p. 208). No nosso caso, interessou-nos a construção da escritura do roteiro enquanto manifestação artística e literária, ao lado dessas mediações que ele carrega.

Assim sendo, e conforme aponta Evando Nascimento, a respeito de Derrida: "Todo texto começa pela retomada de um ou de vários textos já existentes. Não há ato de criação absoluto, pois, como é dito em "Torres de Babel", o autor está desde sempre morto; logo que a maquinaria da linguagem (ou da escritura) se põe a trabalhar, a morte antecipada de seu autor tem lugar." (NASCIMENTO, 2015, p. 74). Em *Era o Hotel Cambridge*, o processo de transformação da obra ocorre em diversas camadas e envolve um processo comunicativo mais amplo ao utilizar múltiplas linguagens ou modos de engajamento (HUTCHEON, 2013, p. 52), o que, por sua vez, modifica o papel do autor/diretor na construção criativa do filme.

Percebemos, ainda, no contexto de produção do filme *Era o Hotel Cambridge*, uma aproximação com a intertextualidade, um caminho que transita a partir do que Hutcheon chama de "contar, mostrar e interagir" (HUTCHEON, 2013, p. 52).

Para tratar tais questões, a tese foi dividida em três capítulos, sendo o primeiro chamado "Fronteiras, espaço e territorialidade no cinema", no qual se aborda algumas questões relacionadas a situações espaço temporais no cinema contemporâneo brasileiro. Cada vez mais, as fronteiras entre as disciplinas se diluem e, no campo das linguagens, os "muros" aportam reflexões importantes, proporcionando o que Homi K. Bhabha aponta como alguma desorientação, "um distúrbio de direção" (BHABHA, 2013, p. 19), que caracteriza as questões do fim do século, pós-modernismo, pós-colonialismo e pós-feminismo, sendo que o prefixo *pós* revela uma possibilidade "além" (BHABHA, 2013, p. 19). O passado e o presente, o individual e o coletivo, a comunidade e a identidade são termos que se diluem no "além" das antigas formulações. É o que acontece, por exemplo, na produção audiovisual, na qual é possível se observar que a fronteira entre autoria individual e coletiva, entre ficção e documentário se apresenta cada vez mais diluída. Existem, ainda, os espaços entre a composição e os elementos que a definem como luz e sombra, linhas e espaços vazios, cores e contraste; entre a unidade de um plano enquanto um conjunto de significações; entre um corte e outro; entre a trilha sonora e o uso de diferentes sonoridades; entre dois processos de escrita e de direção; entre duas comunidades e, por último, entre duas subjetividades.

O segundo capítulo "Fronteiras, territórios, exílios e gambiarras" buscamos compreender conceitos relacionados ao espaço no contexto social e no do filme. Para esse fim, analisamos as noções de fronteiras, territórios, processos de territorialização e desterritorialização. Atravessando essas ideias, tratamos do processo criativo a partir do cinema como um território e a consequente articulação da comunidade fílmica. São apresentados, também, os conceitos de território, com base em Deleuze, Guattari e Rogério Hasbaert. Outros aspectos vinculados aos conceitos serão também abordados no primeiro capítulo desta tese, tais como o campo, as fronteiras e o exílio.

Na ocupação, no filme *Era o Hotel Cambridge*, a tensão que permeia a narrativa deriva dessa instabilidade. A reunião entre os moradores e ativistas, expressa em diversas cenas, aparece como uma forma de catarse dessa situação. Trata-se de uma das articulações de uma comunidade que se configura a partir da reunião de pessoas que vivem a mesma situação de espera, embora cada um com motivações distintas. Há, ainda, a interação provocada por outra comunidade, a do filme. Cada singularidade compõe o campo, compõe a comunidade, embora existam tensões. A comunidade, em alguns momentos, funciona como uma comunidade de singularidades, ao passo que, em outros, retoma elementos da comunidade tradicional.

A dinâmica das singularidades pode se articular através do tempo, no contexto da realização do filme. Na intercessão dessas temporalidades, por meio dos planos, encontram-se as imagens da ocupação, imagens que por si só não formam uma narrativa, isso porque a história não é contada apenas por imagens - pelo contrário, elas são uma porta de abertura para se encontrar outras imagens, espaços fora de campo, outras representações das singularidades que ali habitam e que formam a comunidade.[2] Existe, contudo, ainda no filme, uma hierarquia da direção, a qual narra a sua versão da história com suas escolhas estéticas, mesmo que a coletivização do processo criativo relativize a supremacia da função da direção. A tentativa de construir um relato da convivência entre os moradores no local possibilita, no processo, a materialização de um lugar social. Assim, são delineados, pouco a pouco, os traços de uma comunidade no filme e do filme.

O filme *Era o Hotel Cambridge* apresenta, em diversos aspectos, uma trajetória criativa, um processo de desterritorialização ou de trânsito entre fronteiras. No filme percebemos narrativas desterritorializadas; fluidez dos traçados que compõem a linguagem da diretora e, na equipe, construções que se reconfiguram entre profissionais da área técnica, atores, estudantes, ativistas e refugiados. A desterritorialização é uma marca estética do filme, cujo processo criativo revela aspectos surpreendentes pelas interações provocadas. A montagem, um item do primeiro capítulo, apresenta-se como articulação do pensamento na trajetória criativa do filme, desde a etapa inicial de um roteiro até a finalização.

Após a realização de *Era o hotel Cambridge*, foi gerado um livro[3] que compilou parte do processo de elaboração da direção de arte do filme, acompanhado de textos, depoimentos e fotografias, que funcionam como diálogo entre as diferentes camadas da construção do filme, assim como suas diferentes interferências criativas, cada qual com sua linguagem específica. A partir dos estudos da direção de arte que envolve design, figurino e maquiagem com um método específico, chegamos ao conceito de estética da gambiarra que se apresentou como um aspecto recorrente na concepção do filme e no contexto da ocupação. Essa relação entre o cotidiano de uma moradia ocupada, do movimento político e da organização do filme revelou um método particular de produzir arte nos espaços que surgem, materiais ou subjetivos, nas relações. Essa

[2] Segundo Wim Wenders: "Talvez porque no fundo, no fundo, as imagens sempre significaram mais para mim do que as histórias; sim, as histórias não eram, às vezes, nada mais do que um pretexto para encontrar imagens" (WENDERS, 1990, p. 38).
[3] CAFFÉ, 2017. *Era o hotel Cambridge:* arquitetura, cinema e educação. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

multiplicidade de processos, autores e interferências formaram um sistema que interessa de forma adjacente aos estudos dos territórios e das comunidades no filme.

O terceiro capítulo da tese foi intitulado "A comunidade, o exílio e a partilha de sentido". Aprofundaremos nas questões relacionadas ao exílio e abordaremos a configuração de uma estética, presente no filme, relacionada à bricolagem e à gambiarra. A noção de gambiarra, conforme contemplada neste trabalho, revela um aspecto do inacabado, questionando os padrões impostos por uma cultura do consumo, apontando para uma abertura para o novo e para a vida.

Para os itens nomeados "comunidade" e "partilha de sentido" trabalhamos o conceito de "comum", segundo Peter Pal Pélbart (2011), partindo do sequestro do comum em contraposição ao edifício caracterizado pela heterogeneidade, o que vai perpassar toda sua reflexão sobre o comum e a comunidade. Esse é um aspecto fundamental na construção do filme de Eliane Caffé, um edifício de muitos andares, no qual diferentes comunidades são estabelecidas, com seus corpos enquanto "composição de velocidades e lentidões sobre um plano de imanência" (PÉLBART, 2011, p.31). O comum, nesse sentido, pode ser relacionado com a imanência e com a construção (PÉLBART, 2011, p. 41). O filme em questão estabelece uma comunidade que está para se construir, uma *comunidade que vem*, nos termos de Agamben.

Para definir a comunidade, recorremos, ainda, à obra de Roberto Esposito (2012), entendendo a comunidade a partir do fracasso dos comunismos dos Estados que propuseram, num primeiro momento, seguir a ideologia comunista e do problema do individualismo, a partir da etimologia da palavra *communitas*. Nesse contexto, a ocupação Cambridge é configurada como uma grande comunidade na qual se estabelecem tarefas pelo "bem" do "comum", em uma articulação com as diferentes singularidades. A comunidade que se constitui no edifício está por se construir e se constitui, constantemente, pela renovação da crítica, embora ainda se aproprie das assembleias e de outras estruturas fixas, comunidades inoperantes, conforme Jean-Luc Nancy (1990, 2000). A comunidade é inoperante porque é impossível haver um ser comum, mesmo que ele partilhe um espaço-tempo comum. Para este, a comunidade não se processa em algo *produzido* como as assembleias, ou partidos, mas, sim, no *ser-em-comum*, através da partilha das singularidades (RENA, 2015. p. 223).

A verdadeira comunidade se encontra na partilha, no espaço entre o "eu" e o "outro". A partilha está também relacionada à construção de imagens metonimicamente apresentadas no filme. Imagens essas que são lidas por meio de uma triangulação entre voz e escuta. As

armadilhas econômicas, técnicas, políticas e culturais são isentas de crítica e singularidade. A imagem singular é uma expressão desse aspecto do ser singular na comunidade, que precisa da voz do outro para ser partilhada; ele tem um propósito e uma força que se relacionam com as questões analisadas por Marie-José Mondzain. Gilles Deleuze também é considerado, nesse sentido, com a ideia de comunidade do fora, segundo a qual se estabelece o comércio dos olhares, onde existe uma outra partilha, um choque e uma dissonância entre diferentes comunidades do ver.

Em “Narrar o campo”, são apresentados aspectos ligados à construção da linguagem audiovisual a partir da visão de Jean Louis Commoli, ampliando a noção de campo de Michel Agier, enquanto opção de espera e de transitoriedade. Trata da constituição da narrativa, das assembleias e da construção do imaginário político nas relações, a partir de autores tais como Alain Badiou e Hannah Arendt. A composição se ressignifica nas relações de percepção do espaço revelando-se através de imagens e sons "escondidos" que se desnudam em primeiro plano no filme. Opções estéticas se articulam como uma ação política, assim como as relações entre as pessoas, incluída a forma como um casal se encontra no edifício.

Em “Comunidade das singularidades fazemos um apanhado de algumas reflexões sobre a comunidade com o intuito de entender como a comunidade se organiza no filme. E, por fim, “Imagem e partilha” acrescenta às reflexões sobre comunidade, a possibilidade de compreender a voz que se forma na imagem, uma voz individual somada às outras vozes e que possibilitam uma troca, uma partilha.

Espero que esta reflexão desenvolvida nessa pesquisa consiga ser proveitosa aos seus leitores. Que possa contribuir para outros estudos no contexto do cinema contemporâneo, das artes e dos estudos culturais. E ainda, seria gratificante se esta servisse como incentivo à elaboração e aprofundamento das discussões de trabalhos coletivos em arte.

1. FRONTEIRAS, ESPAÇO E TERRITORIALIDADE NO CINEMA

1.1 A retomada e suas linhas divisórias

No contexto da crítica cinematográfica, a autoria, a política dos autores, glorificada pela revista *Cahiers du Cinéma*, nos anos 1950, pode, ainda hoje, ser entendida como a assinatura da direção em uma produção. Jean-Claude Bernadet e Francis Vogner dos Reis (2018) entendem que a autoria é importante, hoje, visto que constitui um modo de acesso às obras da cinematografia mundial, sendo um critério crítico de distinção que talvez só se torne possível por meio das noções de obra e autor. O título de "realizador", atribuído ao diretor, engloba um processo mais fluido de "coletivização" das decisões estéticas. No cinema contemporâneo brasileiro, de uma forma geral, apresenta-se um tratamento estético híbrido na participação do realizador. Em algumas produções denota-se uma forte intenção publicitária em sua concepção e veiculação, influenciadas, ainda, por formas típicas de televisão aberta, em especial a Rede Globo.

Nessas produções, de narrativa realista, atuam muitos atores de telenovelas e séries de grandes redes televisivas. A "realidade" apresentada em tais produções é a de uma classe média abastada, com seus conflitos específicos. Esses filmes de decupagem clássica (XAVIER, 1977, pp.23-24) escondem a presença da montagem, de forma que a interferência de uma equipe por detrás das câmeras remeta a uma espécie de falso que parece "real", isto é, tais produções buscam ocultar qualquer marca ou efeito da manipulação da narrativa ou das imagens intrínseca à articulação da linguagem audiovisual. Esses filmes, com objetivos comerciais, muitas vezes financiados pelas leis de incentivo e distribuídos por empresas agregadas, negam a tradição cinematográfica no cinema novo e cinema marginal (BOLAÑO *et al*., 2009, p. 91). Neste sentido, César Bolaño e Ana Carolina Manso afirmam que:

> Além de se utilizar das leis de incentivo para bancar suas produções, a Globo Filmes também é favorecida pela promoção de seus lançamentos nos veículos de comunicação das Organizações Globo por intermédio de investimentos diretos em publicidade, além de *merchandising* promovido nas novelas e em outros programas da emissora. Também o seu *Star system* (incluindo atores, atrizes e diretores) representa uma vantagem competitiva no mercado cinematográfico. A sinergia atinge inclusive o equipamento (...) reduzindo o custo de produção. (BOLAÑO *et al*., 2009, p. 92).

Neste contexto, a empresa consegue manter um padrão de produção bastante homogêneo e, no que diz respeito à exibição, "a política da Globo e de suas competidoras era (e continua sendo basicamente) a de reforço da produção norte-americana" (BOLAÑO *et al*.,

2009, p. 91). A empresa em questão, após as pressões das políticas do audiovisual nos últimos 10 anos, sobretudo aquelas relacionadas às cotas de tela, demandou uma abertura de sua grade de exibição para produções independentes representando, essas, uma pequena porcentagem de sua programação.

Diferentemente dessas produções ligadas à estética televisiva, no contexto da retomada, outras propostas heterogêneas surgiram, relacionando-se, de uma forma geral, com as produções independentes. A produção de filmes do período chamado de "retomada" – entre 1994 e 1998 (NAGIB, 2002, p. 18)[4] – não é homogênea e apresenta tanto filmes comerciais quanto filmes de produção independente. A data final da retomada, no ano de 1998 é controversa, uma vez que o crescimento da produção cinematográfica e sua diversidade continuaram até meados de 2016.

A retomada foi uma espécie de "ponto de virada" no cinema brasileiro, sobretudo dos pontos de vista político e econômico. Na retomada, destacam-se novos diretores como Eliane Caffé, Tata Amaral, Beto Brant, Lírio Ferreira, Paulo Caldas, Walter Salles, Sandra Werneck e Éder Santos, assim como diversos nomes do Cinema Novo ou Marginal como Júlio Bressane, Carlos Reichembach, Maurice Capovilla, João Batista de Andrade, Silvio Back, dentre outros cineastas brasileiros que integram a lista desse momento específico.

O cinema brasileiro, de uma forma geral, ao longo de sua trajetória, foi permeado por ciclos e tendências, tendo passado por diferentes transições. A história das fases de nossa cinematografia é marcada por "sobressaltos ciclotímicos" que ensaiaram, durante muitos anos, o reconhecimento do cinema nacional em contextos nacionais e internacionais. Ele transitou de um cinema artesanal e de feiras, restrito às cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, para um outro momento que se seguiu à expansão da energia elétrica e do número de salas de cinema construídas no país, a partir de 1907. Esse momento foi chamado de "Idade de Ouro" do cinema brasileiro, equiparando o número de filmes nacionais com os filmes estrangeiros exibidos. A vantagem dessa fase foi uma colaboração entre os produtores e exibidores, na qual as empresas exibidoras financiavam a produção de filmes nacionais e garantiam a sua respectiva exibição. Estima-se que quase mil filmes nacionais tenham sido produzidos nesse período.

Os ciclos de abundância no cinema nacional são seguidos de crises. A crise dessa fase se estabeleceu a partir de 1912: os exibidores pararam de financiar os filmes nacionais e começaram a importar filmes estrangeiros, que eram tecnicamente mais sofisticados e com menor custo. A eclosão da Primeira Guerra Mundial, por sua vez, dificultou a importação de

negativos e facilitou a expansão das distribuidoras estrangeiras no Brasil. Os poucos filmes produzidos nesse período eram filmes publicitários ou promocionais.

Nos anos 1920, período dos ciclos regionais, destaca-se, no Ciclo de Cataguases, a cinematografia de Humberto Mauro. O diretor começou a filmar no interior mineiro, sem formação específica na área técnica e com poucos recursos. Mauro filmava em cenários externos, ao passo que a grande maioria dos filmes eram realizados em estúdio, seguindo o esquema estético do *star system*. Humberto Mauro retratou a vida do homem do campo e sua ingenuidade, representando, de forma particular, as favelas e a vida dos trabalhadores humildes. Contudo, os ciclos regionais tiveram pouca expressão na cultura brasileira, em função da concorrência com os filmes do cinema falado estrangeiro, que começa a ser importado em meados de 1930.

Por um longo período anterior à retomada, de 1930 a 1990, o cinema brasileiro foi fortemente subsidiado e influenciado pelo Estado. Em uma primeira fase, que segue até 1945, o Estado, marcado pelo regime do Estado Novo, através do INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo), controlava a produção de documentários, filmes educativos e cinejornais, deixando para o mercado o controle da produção de longas-metragens de enredo. (SENADO FEDERAL, 2001) A segunda fase foi marcada pelo regime de exceção, durante o qual foi criado foi criado o INC (Instituto Nacional de Cinema), a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filme) e o CONCINE (Conselho Nacional de Cinema), organismos esses que promoveram a reserva de mercado e financiaram filmes nacionais (SENADO FEDERAL, 2001, p. 9).

A partir da visita de Orson Welles ao Brasil, com o intuito de realizar *It's all true* (1942/1993) – filme não terminado –, a cinematografia brasileira passou por importantes fases em busca de uma representação de seu povo e de seus traços identitários. A Atlântida, nos anos 1940, pode ser destacada pela sua tentativa de realizar filmes "genuinamente" nacionais. Dez anos depois, surgia a Companhia Vera Cruz, inspirada pelos grandes estúdios da *Cinecittá*, sendo esses últimos projetados com o mais atualizado aparato técnico. Tal recurso, acompanhado da vinda de técnicos estrangeiros ao Brasil, possibilitou a formação de novos técnicos brasileiros e de uma maior profissionalização no cinema.

No período de exceção, entre 1966 até 1985, com o objetivo de exercer maior controle sobre a produção cinematográfica no país, foram criados o INC, em 1966, a Embrafilme, em 1969 e o CONCINE, em 1975. Por meio desses órgãos, o governo entrou como produtor de longas-metragens e criou algumas políticas de reserva de mercado para o cinema brasileiro (SENADO FEDERAL, 2001, p. 9). Neste contexto, o Cinema Novo abordou imagens que ampliaram a percepção da cultura brasileira, quebrando, assim, velhos paradigmas impostos

pelo cinema norte-americano e criando um diálogo com o cinema moderno europeu. *Barravento* (1966), de Glauber Rocha, bem como *Rio 40 graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957), ambos de Nelson Pereira dos Santos, foram um marco no contexto da produção cinematográfica nacional.

Glauber Rocha foi um realizador importante para a concepção de um cinema entendido como expressão artística e cultural brasileira. Por ser um dos poucos cineastas brasileiros a ser premiado em Cannes, apresentou-se uma figura emblemática e contraditória do cinema nacional. É provável que essa "dialética" (SENADO FEDERAL, 2001) de Glauber tenha trazido elementos importantes para se pensar o cinema brasileiro, não apenas nos aspectos políticos e econômicos, mas, também, no processo artístico e cultural. Glauber se apropriou das ideias europeias e ao mesmo tempo as rejeitou; apropriava-se de algumas ideias dos intelectuais e artistas brasileiros e, ao mesmo tempo, rejeitava outras.

O cinema brasileiro moderno, que aqui se resume, de forma breve, ao Cinema Novo e ao Cinema marginal, ainda que sob uma modernidade tardia, sofreu influência da *Nouvelle Vague*, cuja formação de seus autores se dá a partir da cinefilia, por meio da qual se praticava o encontro em sessões coletivas em cineclubes. A prática cineclubista consistia na visualização de filmes e na escrita de críticas e de roteiros cinematográficos, sendo a revista *Cahiers du Cinéma* uma importante referência para os cineclubistas. Por outro lado, no que diz respeito ao cinema brasileiro contemporâneo, após o período da retomada, a base de formação de seus novos autores foram as universidades e escolas de cinema (NAGIB, 2002, p. 18). Após o auge do Cinema Novo ocorre uma queda no número de produções dos filmes, em função do fim da Embrafilme, em 1989, o que gerou um certo marasmo na produção nacional. A situação começa a se modificar a partir de 1993, com a criação da Lei do Audiovisual (Lei n° 8.685), o Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro.

De 1999 a 2000 houve um agravamento na crise do cinema. O Senado Federal, nesse período, se organizou para ouvir produtores, exibidores, distribuidores e realizadores, no sentido de viabilizar fontes de financiamento para o cinema nacional. Diante das novas formas de financiamento disponíveis[5] baseadas na renúncia fiscal, ocorreu uma "crise de captação", pois poucas empresas demonstraram interesse pela produção cinematográfica nacional. Além disso, em comparação com o total da população brasileira, o acesso a salas de cinema era restrito a uma parcela mínima da população.

[5] Sob a forma das leis N. 8.313/91 (Lei Rouanet), N.8401/92, N.8685/93 (Lei do Audiovisual) e N. 9323/96.

O modelo de incentivos colapsou-se por volta de 1999, mas foi um importante impulsionador para a produção de filmes no período da Retomada. Antes de 1995, a média anual da produção de longas-metragens no Brasil era de cinco filmes por ano (SENADO FEDERAL, 2001, p. 11). A partir da implantação das leis de incentivo, entre 1995 e 2000, a média anual de produção de longas-metragens aumentou de cinco para vinte e cinco filmes anuais (SENADO FEDERAL, 2001, p. 11). Contudo, o sistema de incentivo entrou em crise por criar uma dependência do setor privado que, ao financiar a produção, acabava por definir, de certa forma, o conteúdo daquilo que seria produzido.

Outro problema das leis de incentivo foi que elas não contemplaram, segundo Cacá Diegues (SENADO FEDERAL, 2001), a distribuição dos filmes brasileiros, ou seja: o aumento da produção não implicaria diretamente em maior representatividade do cinema brasileiro nas salas de exibição, tampouco em outros veículos, tais como a TV: "Na melhor das hipóteses, a Lei do Audiovisual poderá apenas estar inventando a maior indústria mundial de filmes inéditos" (SENADO FEDERAL, 2001). Sendo assim, o período da retomada, em termos mercadológicos, representou uma política que trouxe uma maior produção cinematográfica no Brasil, mas não significou, necessariamente, um aumento da difusão do cinema brasileiro. Nesse período, segundo dados do Senado Federal (SENADO FEDERAL, 2001, p. 12), apenas 6% da população brasileira frequentava as salas de cinema. A situação se agravou com a chegada dos *multiplex*, em meados de 1990, os quais reúnem, em sessões simultâneas, muitas salas em um só lugar. A localização das estruturas *multiplex* nos *shoppings centers* aumentou o preço do ingresso, elitizando o cinema e afastando a população economicamente desfavorecida da produção nacional.

A particularidade do período da Retomada, em termos de política para o setor, influenciou o processo criativo dos filmes, apresentando uma maior pluralidade da produção, tanto no que concerne as cinematografias experimentais quanto àquelas mais relacionadas ao cinema comercial. Como já mencionado anteriormente, não existe uma hegemonia estética nas produções da retomada, característica essa que a diferencia de outros movimentos e ciclos na história do cinema brasileiro. Tal fator dificulta, ainda, a considerar esse período como um gênero, caracterizando-o mais como um ciclo marcado por diferentes formas de incentivo financeiro, o que gerou uma prolífica produção de filmes.

Lucia Nagib, professora da USP que tem pesquisado sobre o cinema brasileiro dos últimos vinte e cinco anos, assim define esse momento:

> A Retomada *strictu sensu* se refere ao período entre 1995 e 1998, quando o fluxo de produção de filmes foi restabelecido no Brasil, após uma brusca interrupção no efêmero governo Collor (1990-92). O retorno à produção se deveu em primeiro lugar à instituição do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, que redistribuiu o espólio da Embrafilme, extinta por Collor, criando, assim, a impressão de um *boom* na produção, a partir de meados da década, graças ao gargalo gerado nos anos anteriores. Isto não invalida o fato de que houve uma real explosão criativa, como resultado tanto do renascimento cinematográfico quanto da atmosfera de liberdade política que passou a reinar após vinte anos de ditadura militar. (NAGIB, 2012, p.18).

Para Pedro Lapera, o termo "retomada" pode ser reducionista, uma vez que considera apenas a atividade da produção executiva que compreende o processo de captação e administração de recursos financeiros para o filme. Para o autor, ignora-se outros aspectos importantes para a compreensão do que seria "o cinema brasileiro contemporâneo", conforme segue:

> Logo, propõe-se aqui a nomenclatura "cinema brasileiro contemporâneo", que abarcaria o período de 1990 até os dias de hoje, uma vez que o processo da investida neoliberal no cinema, na área cultural e na economia política, muito longe de ter sido interrompido, parece estar sendo consolidado seja pelo discurso "industrial" de alguns setores da classe cinematográfica, seja pela importação do modelo norte-americano de agências reguladoras (traduzida, aqui, pela implantação da ANCINE e, de acordo com a vontade governamental, da futura ANCINAV). (LAPERA, 2006, p. 5).

O período de início da retomada, a partir de 1995, dura aproximadamente seis anos e tem como temática o sertão nordestino. Em algumas dessas produções, encontramos referências a diversos elementos estéticos do Cinema Novo, tais como a fotografia; a temática; o estilo da direção; a duração dos planos; a atmosfera; a *mise-en-scène* marcada pela improvisação e a relação com a abordagem documental, que incluía equipes reduzidas e a atuação de não atores. Em outros filmes, existia a tendência a revisitar o antigo projeto da Vera Cruz de criar uma indústria audiovisual no país sob o pálido reflexo das grandes produtoras norte-americanas.

No período da retomada também se observou um aumento expressivo do número de mulheres na direção de filmes (NAGIB, 2012, p.19), com 19% delas assumindo as produções, em contraposição aos 4% do período pré-Collor (NAGIB, 2012, p.19). Foram justamente essas produções, com a assinatura da direção por mulheres, que começaram a modificar a noção de autoria. Essa última passou então a ser compartilhada, em duplas de homens-mulheres ou por coletivos, como é o caso de *Era o Hotel Cambridge.* Para Nagib, a retomada se encerra com os filmes *Central do Brasil* (1998) e *Cidade de Deus* (2002), em função de um deslocamento, para

o Sudeste, da produção de filmes comerciais e da participação de *majors* na distribuição dos filmes. Muitos filmes nesse período, como por exemplo o citado *Central do Brasil* e *Kenoma* (1998), são ambientados no Nordeste, em função de políticas estatais de incentivo à produção na região, não significando, necessariamente, uma produção nordestina, mas sim, de autoria de produtores e realizadores do Sudeste, sobretudo do Rio de Janeiro e de São Paulo.

1.2 Realização e potência do coletivo

Eliane Caffé, realizadora do filme *Era o Hotel Cambridge* (2016), iniciou e aprofundou seu trabalho autoral no contexto do período da retomada e atravessou deferentes fases da política cinematográfica brasileira até o momento atual. Caffé estudou Psicologia na PUC/SP e cinema na EICTV (Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños), em Cuba, no ano de 1987, especializando-se em roteiro. O projeto da escola foi elaborado por Gabriel García Márquez e tinha como principal característica defender a criação e a produção de filmes independentes. O pai de Eliane, Alaor Caffé Alves, é professor de direito e filósofo[6]. Foi por acaso que a psicóloga se envolveu com o cinema: ela foi convidada a participar de uma pesquisa para um documentário sobre mulheres que faziam *strip tease* na Boca do Lixo, em São Paulo.

No contexto da retomada, Eliane Caffé realiza seus primeiros filmes. Depois de uma longa experiência com curtas e longas metragens, desenha a direção coletiva do filme *Era o Hotel Cambridge*, objeto desta pesquisa. De maneira geral, os filmes de Eliane Caffé têm uma forte relação com a literatura e reverberam, muitas vezes, no realismo fantástico, na poesia, na narrativa oral, no cordel e na narrativa épica. Caffé exerce a função de realizadora, responsabilizando-se por produções audiovisuais que envolvem, na maioria das vezes, um coletivo, no qual ela ocupa uma função de concepção estética e de catalisação das fases de produção em todas as suas etapas, com o conjunto de uma equipe, orquestrando-a.

Seu primeiro curta-metragem, *O nariz* (1988), foi uma adaptação de um conto de Luiz Fernando Veríssimo; *Arabesco* (1990), seu segundo curta, trabalha com o realismo fantástico. O curta *Caligrama* (1995), por sua vez, alia ficção e personagens reais, que são moradores de rua. O filme não apresenta depoimentos em sua exploração documental: a abordagem se direciona às sonoridades no cotidiano dos personagens. Durante a vivência para produção do filme, a diretora propôs a produção coletiva de um livro, que inicialmente seria escrito a mão; ao receber o material, Caffé observou as anotações e essas se pareciam com os manuscritos dos Goliardos, monges hereges e nômades que deram origem à cantata "Carmina Burana", de Carl Orff, que exaltava a vida boêmia. Os escritos dos moradores de rua, similares aos dos Goliardos, apresentavam uma refinada força estética e foram explorados na dimensão imagética da grafia e das letras, em conjunto com as sonoridades das vozes dos autores na narração em *off* dos poemas.

[6] Informações coletadas em entrevista disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xfnKqX85dFE. Acesso em: 23 jun. 2018.

Kenoma (1998), o primeiro longa de Eliane, surgiu de um desejo de adaptar o conto "Ruínas circulares", de Jorge Luis Borges, do qual restaram apenas um elemento espacial e um simbólico – o rio e um personagem, modificados, em um processo particular de tradução, de acordo com as especificidades do roteiro. Segundo entrevista com a diretora, tem-se que:

> Às vezes, ao ler uma história, o que fica, além do enredo, é uma certa atmosfera, uma faceta da história ou de um personagem que resiste e que pode ser um mote para você partir ou criar outra história. E já nao se pode mais dizer que houve uma adaptação. O conto do Borges provocou uma associação de ideias. Depois o próprio tema do moto-perpétuo arrastou a trama por outro caminho. O sentido que essa máquina tem foi sugerindo outras associações e nesse ponto já não existia mais nada do conto original. (NAGIB, 2002, p.133).

O roteiro demandava viabilidade, tanto em termos de orçamento quanto em termos de *mise-en-scène* para a filmagem em *live-action* (com atores e espaços reais, sem criação de ambientes virtuais). O protagonista do filme tenta construir um moto-perpétuo, tratando-se de um antigo desafio que frustrou a ciência por muitos anos, sendo, porém, para o personagem, o seu devir em meio à paisagem árida do Vale do Jequitinhonha. O espaço e a vida da comunidade são fundamentais em *Kenoma* e nos filmes que serão realizados posteriorment por Caffé..

A relação com o lugar e a ambientação da equipe, para Eliane, têm relação com o afeto gerado no lugar e com o lugar. Os moradores interagiam com o filme, trazendo novidades e sugestões. As viagens, nesse caso, foram fundamentais para a elaboração de diversos filmes, conforme afirma Caffé: "Percebi como é importante viajar, expedicionar pelos lugares, descobrir mais, voltar a pesquisar, não as referências mas revisitar o real. O cinema novo tinha uma maneira tão própria de contar o Nordeste!" (NAGIB, 2002, p.131). O personagem Lineu, interpretado por José Dumont, foi escrito considerando a figura e biografia do ator. Dumont trabalha nos demais filmes da diretora, representando personagens que fogem ao estereótipo do nordestino, pelo qual ele foi conhecido em outros filmes e na televisão. Sua participação é também importante na reescrita dos roteiros, na direção de arte e na *mise-en-scène* de *Kenoma* e nos demais filmes da diretora.

Narradores de Javé (2003), outro longa, teve uma grande repercussão no contexto dos movimentos sociais, das universidades e dos festivais internacionais. O filme trata do processo de desocupação de um povoado chamado Javé, a partir de elementos da tradição oral. O título impregnou de tal modo a narrativa que, apesar da intenção da equipe de modificar o nome da produção ao longo de sua realização, isso não foi possível. O filme trabalha com a improvisação de atores e não atores (habitantes locais). Um exemplo dessa prática é citada por Caffé: "o

figurinista queria usar roupas desgastadas e as crianças ajudaram-no a desgastar essa roupa amarrando-a a uma bicicleta e arrrastando-as ao asfalto, poças de água e estrada de terra." (NAGIB, 2002, p. 134).

O Louco dos viadutos (2009) aborda a história de um homem negro que criou uma escola de boxe popular embaixo de um viaduto no bairro Bexiga, em São Paulo. A equipe conviveu por aproximadamente três anos com o criador da escola, ouvindo suas histórias, e criou uma narrativa que mescla uma encenação de fatos ocorridos no local com situações ficcionais. O filme *Sol do meio dia* (2009), inspirado em *Crime e Castigo*, de Dostoievski, foi filmado no Norte do Brasil e narra a trajetória de três pessoas nômades que tentam se reterritorializar, reconstruindo suas vidas. Para Eliane Caffé, o filme se constrói espontaneamente pela interferência da equipe[7], diferenciando-se dos filmes anteriores por se distanciar do realismo fantástico e apresentar situações "mais intimistas"[8]. *O Céu sem eternidade* (2011), por fim, é um documentário resultante de uma vivência no quilombo de Alcântara, no Maranhão, e retrata a luta dos moradores contra a instalação de uma base de lançamento de foguetes. O local é ainda alvo de pressões do governo federal e de interesses internacionais, fazendo da ameaça de desapropriação uma constante na vida dos quilombolas.

A cinematografia de Eliane Caffé está articulada aos referenciais estéticos do cinema nacional: dialoga com aquele cinema brasileiro dos anos 1970 chamado *"udigrudi"* ou *marginal*, conceito utilizado sobretudo para os cineastas formados pela "Boca do Lixo"[9], em São Paulo, e que reverberou no contexto da periferia, tendo como protagonistas e personagens os marginais, as prostitutas e os bandidos. O trabalho de Caffé aproxima-se esteticamente, também, do Cinema Novo, movimento inspirado pela *Nouvelle Vague* francesa, de cunho político baseado inicialmente nos CPCs (Centros de Cultura Populares), cujo principal objetivo era "levar cultura e educação para as massas*"*.[10] Mesmo que o objetivo de seus filmes não seja associado aos CPCs, apresenta-se uma inspiração nos movimentos sociais e, por outro lado, articula-se a um contexto permeado por importantes questões ligadas às subjetividades

[7] Entrevista disponível em https://www.youtube.com/watch?v=xfnKqX85dFE. Acesso em: 23 jun. 2018.
[8] *Idem.*
[9] A "Boca do Lixo" foi um polo de produção cinematográfica em São Paulo, com características peculiares que incluíam a improvisação e o contato com as classes populares. Foi uma importante referência para a indústria nacional. Foi também fundamental para a formação técnica dos profissionais de cinema no país, muitos deles, ainda em atuação profissional. O desenvolvimento dessa indústria compreendeu o período entre 1970 e 1982 (ABREU, 2015, p. 11).
[10] Glauber Rocha, por exemplo, experimentou uma relação com a estética "cepecista" e, mais tarde, questionou sua proposta por considerá-la maniqueísta. Esse questionamento pode ser verificado em filmes como *Terra em Transe* (1967) e *Idade da Terra* (1980), ou em seu manifesto *Estética do sonho*, publicado posteriormente ao *Estética da fome*.

contemporâneas, sobretudo aquelas relacionadas a uma rearticulação das territorialidades e fronteiras, assunto que abordaremos mais adiante.

1.3. *Era o Hotel Cambridge*, o filme

Era o hotel Cambridge (2016) foi dirigido por Eliane Caffé, que articulou com diversos coletivos a participação na concepção do filme. O roteiro inicial foi assinado pela diretora, por Luiz Alberto de Abreu e por Inês Figueiró. Em um primeiro momento, os autores redigiram versões abertas do roteiro, modificadas a partir da colaboração de toda a equipe, incluindo atores, ativistas, refugiados, moradores do Edifício Cambridge, estudantes de arquitetura, entre outros componentes. Um exemplo desse processo é o que acontece com o ator José Dumont. Ele participou, assim como na maioria dos filmes de Caffé, de todos os processos de elaboração do filme, incluindo o roteiro, tendo auxiliado na construção de seu personagem e de outros com os quais ele contracenou.

Diversas versões do roteiro foram redigidas a partir de oficinas na ocupação Cambridge e de sugestões da equipe, sendo marcadas por fortes elementos de improvisação, fazendo com que o resultado final seja uma adaptação de diferentes narrativas com diferentes pontos de vista. Nos filmes em que Abreu e Caffé trabalharam juntos, o roteiro se fez de forma espontânea, sem elaboração prévia: a história – cujo ponto de partida pode ser uma imagem, um personagem ou uma ideia fragmentada; uma "atmosfera" – surge enquanto se escreve.

Todo roteiro de filme pode ser considerado uma adaptação, seja de uma obra literária, de diferentes repertórios, de escrituras, de diversos autores, sendo que todo roteiro é adaptado do texto escrito para a escritura fílmica em diferentes graus de fidedignidade, apresentando-se, muitas vezes, como o esboço de uma estrutura que é adaptada de acordo com a realidade experimentada. A maneira como Eliane Caffé roteirizou o filme *Kenoma* é um interessante exemplo deste aspecto, conforme segue:

> Às vezes, ao ler uma história, o que fica, além do enredo, é uma certa atmosfera, uma faceta da história ou de um personagem que resiste e que pode ser um mote para você partir ou criar outra história. E já não se pode mais dizer que houve uma adaptação. O conto do Borges provocou uma associação de ideias. Depois o próprio tema do moto-perpétuo arrastou a trama por outro caminho. O sentido que essa máquina tem foi sugerindo outras associações e nesse ponto já não existia mais nada do conto original. (NAGIB, 2002, p.133).

O filme *Era o Hotel Cambridge* é o resultado da relação estabelecida entre diferentes olhares no processo criativo. As intervenções propostas por Eliane Caffé revelam uma tendência da produção cinematográfica brasileira atual, não sendo exclusiva desse momento.

Diversas foram as experiências de coletivização dos processos criativos ao longo da história do cinema mundial. Experiências de coletivização do processo criativo aconteceram na *Nouvelle Vague*, no Cinema Novo brasileiro, sem contar em alguns movimentos tais como o Dogma 95, na Dinamarca. Um exemplo importante desse processo é o filme *A Comuna de Paris* (2000) de Peter Watkins, que teve como projeto a reconstrução da Comuna parisiense de 1871, a ser reconstruída na antiga fábrica dos Estúdios de Georges Meliès. O filme contou com três dias de gravação, meses de preparação e mais de duzentas pessoas da comunidade parisiense que colaboraram não apenas como figurantes mas, também, na concepção artística do filme, que engloba processos desde o roteiro até a montagem. Os personagens centrais e figurantes não são profissionais, o que possibilita uma particularidade na construção cênica, distanciando-a de alguns estereótipos. A interação entre a cena do passado e as questões do presente se complementam e implicam em uma pressão no sentido do filme, conforme segue:

> Se a ressonância entre o que acontece em *A comuna* e o estado de coisas do presente é tão imediata, é porque a comunidade emergente que *A comuna* nos mostra é uma comunidade unida a um processo de aprendizagem para o qual não existe tempo. Porque a urgência é grande. As decisões deverão ser tomadas sem demora, sem modelos nem antecedentes, a partir de informações incompletas. (LADDAGA, 2012, p. 170).

Tal possibilidade de criação de um espaço social, uma territorialidade comum, no filme descrito acima, coincide com diversos aspectos de *Era o Hotel Cambridge.* A esse, cabe a reconstituição de uma ocupação no presente, que é apresentada a partir de diversas interações, formando uma comunidade sem unanimidade. Assim como outros filmes de Eliane Caffé, *Era o Hotel Cambridge* foi rodado em uma antiga hospedagem de luxo no centro de São Paulo, ocupada em 2012 – após oito anos de abandono – pelo Movimento Sem-Teto do Centro (MSTC). Com a proposta de vivenciar o ambiente do conflito e não inventar um ambiente ficcional para o filme, uma espécie de fantasia do que seria uma ocupação, e, ainda, de interagir com os ocupantes, Eliane e sua irmã, Carla Caffé, iniciaram uma série de oficinas para as crianças do edifício. A partir da criação da TV Cambridge, foi possível à equipe do filme, durante as oficinas ministradas, conhecer os diferentes personagens e espaços da ocupação que se transformariam em conteúdo audiovisual. Em um primeiro momento, as oficinas eram ministradas para moradores do edifício ocupado. Em seguida, os refugiados, com o objetivo de

se aproximarem da ocupação, se somaram ao grupo, favorecendo a criação de novas perspectivas para o desenrolar do projeto.

É possível relacionar a proposta de reunião de diferenças tanto no contexto da moradia do Hotel *Cambridge* quanto na construção do filme à noção de multidão em que ocorre um esfacelamento das noções rígidas de identidade enquanto constituidor de uma unidade uniforme. De acordo com Michael Hardt e Antonio Negri,

> O conceito de multidão (...) destina-se num sentido a demonstrar que uma teoria de classe econômica não precisa optar entre a unidade e a pluralidade. Uma multidão é uma multiplicidade irredutível; as diferenças sociais singulares que constituem a multidão devem sempre ser expressas, não podendo ser aplainadas na uniformidade, na unidade, na identidade ou na indiferença. (HARDT; NEGRI, 2005, p. 145)

Neste contexto de múltiplas identidades do edifício, vivem hoje, aproximadamente, 170 famílias, que não apenas retiram o lixo do local, mas adaptaram e adequaram o espaço dos quartos do hotel para moradia e, com isso, criar uma estética particular. Essa questão é manifestada no filme, no qual se apresenta a injustiça cometida pelo Governo, com suas ações de reintegração de posse, desconsiderando todo o cuidado de manutenção dos moradores com o edifício, o que inclui limpeza, instalações elétricas e hidráulicas, pinturas, dentre outros serviços e questões relacionados ao direito à moradia. Posteriormente, integrou-se ao MSTC o Grupo de Refugiados e Imigrantes Sem-Teto, o GRIST, que é composto de migrantes, imigrantes e refugiados sem-teto e de baixa renda. Segundo dados de 2018 da ACNUR (Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados)[11],, há 10.522 refugiados de diferentes nacionalidades no Brasil, provenientes de situações de guerras e conflitos violentos. Esses dados não são precisos, considerando que o processo de avaliação pelo Ministério da Justiça leva, pelo menos, dois anos e, com isso, muitos ficam fora das estatísticas.

A situação dos refugiados está "sob o emblema de uma condição humana que se forma e se estabelece nas bordas do mundo" (AGIER, 2002, p. 12). É assim que Michel Agier, antropólogo que estudou profundamente a vida dos refugiados no mundo, nomeia o lugar onde vivem os refugiados ou exilados: a "borda do mundo" (AGIER, 2002, p. 12), um lugar entre aquilo que foi uma identidade e um outro lugar de uma identidade possível, mas não concretizada. O autor fala de três identidades do exilado que se manifestam a partir de subsequentes estágios: o da destruição, que leva o indivíduo ao abandono de sua terra em função

[11] O escritório da ACNUR no Brasil divulgou um relatório redigido pelo CONARE (Comité Nacional para os Refugiados) em 2018 contendo uma estimativa do número de refugiados no Brasil. Disponível em: https://www.acnur.org. Data de acesso: 19/12/2019.

de guerras, crises políticas ou problemas sociais; o confinamento, uma etapa de espera em um espaço intermediário, de refúgio, que pode ser um campo de refugiados ou outra habitação provisória; e o terceiro, o da ação, quando se parte para a luta, a reivindicação social ou, em casos extremos, o cometimento de atos ilegais. No contexto do filme *Era o Hotel Cambridge*, os refugiados, ao se associarem ao Movimento dos Sem-Teto, estariam em qualquer um desses estágios, sendo, contudo, impulsionados para o último estágio, o da luta. A atuação no Movimento dos Sem-Teto é um pré-requisito para permanecer na condição de morador em qualquer uma das ocupações. Essa situação é abordada no filme em diferentes cenas. Segundo Antonio Negri e Michel Hardt: "A riqueza dos migrantes está em parte em seu desejo de algo mais, em sua recusa de aceitar as coisas como são." (HARDT; NEGRI, 2005, p. 181). Essa questão aproxima intrinsecamente os refugiados, os moradores do Hotel Cambridge, dos desterrados brasileiros.

A questão dos refugiados, tal qual apresentada no filme, é de fundamental importância em todas as manifestações artísticas da contemporaneidade. Eliane Caffé, em parceria com o dramaturgo Luis Alberto de Abreu, trouxe à tona a temática dos personagens do desterro em todos os seus filmes. O fato de *Era o Hotel Cambridge* englobar, em uma mesma narrativa, diferentes situações de conflito social relacionadas à desterritorialização, faz da produção escolhida para a pesquisa um importante objeto de estudo. O conceito de desterritorialização, no contexto desta pesquisa, toma como base a reflexão de Rogério Hasbaert (HASBAERT, 2014). Partindo do pressuposto de que territorialização é uma forma de apropriação/dominação do espaço (econômico, político e/ou cultural), desterritorialização é um fenômeno ligado à "crescente permeabilidade das fronteiras" (HASBAERT, 2014, p.172) e "à disseminação de uma hibridização de culturas dissolvendo os elos entre um determinado território e uma identidade cultural que lhe seria correspondente" (HASBAERT, 2014, p.172).

A filmagem de *Era o Hotel Cambridge* foi conduzida a partir da influência de diferentes grupos: o da equipe técnica, o das ocupações, o dos refugiados e o dos alunos da Faculdade de Arquitetura Escola da Cidade, uma associação de São Paulo composta por diversos profissionais ligados de forma interdisciplinar à Arquitetura e ao Urbanismo. Essa escola oferece formação na área e propõe intervenções em diversos setores da sociedade, visando a melhoria da qualidade de vida e a reapropriação territorial.

Cada um dos pontos de vista associados aos grupos de trabalho influenciou a construção "quase" documental do filme, embora ele se apresente como ficção. Em entrevista, Eliane Caffé afirma que, no cinema contemporâneo, existe uma predominância do indivíduo épico em detrimento do indivíduo dramático de outro momento, razão pela qual a autora prefere filmar

diretamente nas regiões de conflito, tal qual na abordagem de um documentário, rejeitando a encenação e a cenografia intrínsecas à produção ficcional (CAFFÉ, 2017). No entanto, este indivíduo épico, apresentado em alguns momentos da narrativa, ainda está em tensão com a construção do filme, o que contradiz, de certa forma, o depoimento da diretora, como uma afirmação absoluta. Pela ideia inicial, parte-se de uma concepção dramática de organização das etapas da produção do filme e pelas necessidades organizacionais do movimento dos sem-teto.

Contudo, algumas interferências do indivíduo épico se fazem presentes, por exemplo, no questionamento das situações coletivas encenadas. Segundo Szondi, "O drama é absoluto. Para ser relação pura, isto é, dramática, ele deve ser desligado de tudo o que lhe é externo. Ele não conhece nada além de si." (SZONDI, 2001, p. 30). O drama é o "inter", enquanto o épico é aquilo que é a oposição ao drama: é a comunidade; a performance; a coletividade. Para o autor, na dramaturgia contemporânea, em que o diálogo é um dos elementos estruturados, o drama está cada vez menos presente e o épico surge como uma oposição ao drama (SZONDI, 2001, p. 30). Neste sentido, o drama estrutura e os indivíduos épicos, formados pelos personagens e pelos diferentes grupos, tensionam a narrativa.

A narrativa assume, em determinados momentos, uma tentativa de assimilar o aspecto dramático ao concentrar o foco narrativo em situações específicas do aspecto emocional de alguns personagens, tais como Ngandu e a situação no Congo, em que seu irmão mais novo reclama um posicionamento com relação a um complicado problema familiar; nas dificuldades pessoais da ativista do movimento Carmen, ao tentar convencer alguns membros do movimento a assumirem a responsabilidade em suas tarefas enquanto militantes. Nota-se ainda esta característica na angústia de Gilda, ao lembrar de sua elefanta morta no circo.

Apolo, o personagem de José Dumont, um *bricoleur* que reúne objetos e os reconstrói, apresenta-se como um personagem que pontua a narrativa tal qual um roteirista que procura um eixo ou uma coerência na história contada. Ele manifesta-se como indivíduo épico em busca de uma coesão dramática na narrativa sendo aquele que conecta os diferentes micro-relatos. Outros personagens, como Carmen e Hassam, também farão o papel de vozes moduladoras da narrativa.

Em umas das primeiras cenas do filme, no subsolo do edifício, uma possível caverna de Platão, Apolo recita para os colegas:

> Desde a caverna de Platão
> O que me faz companhia?
> São as aranhas e os ratos
> Se por aquilo que sei me matam

> castigo me darão pelo que ignoro
> O maior bem é tristonho
> porque toda vida é sonho
> e sonhos, sonhos[12]... (ERA O HOTEL CAMBRIDGE, 2016).

Seus colegas, também moradores do edifício e responsáveis pela manutenção elétrica e hidráulica, cortam o tom solene do narrador, trazendo-o de volta à vida em comum com uma risada de deboche de Craque: "Que porra é essa meu" (ERA O HOTEL CAMBRIDGE, 2016). A luz se acaba e o subsolo fica escuro. Apolo já saiu de seu tom solene: "Puta que pariu, sem luz e sem água, vão apedrejar a gente" (ERA O HOTEL CAMBRIDGE, 2016) A luz volta e o pastor aparece ao que Apolo fala, apresentando-o como personagem: "Você está parecendo o diabo vestindo um preservativo usado" (ERA O HOTEL CAMBRIDGE, 2016). O foco em Apolo como um articulador da narrativa aparece em outros momentos, como por exemplo na cena que se passa nos corredores após a Assembleia. Apolo, muito próximo a Craque, fala:

> "Esse é o nanismo social, eu quero fazer uma pergunta para você, cadê o foco narrativo?"
> Apolo bate nos ombros de Hassam:
> "Quem mais entende de ocupação aqui, é ele, Hassam e este afirma: "Olha querido, nós agora somos ocupantes de um lugar, enquanto eu fui expulso de minha pátria por causa de ocupantes, que foram, um dia, vítimas. Mas isso não dá para eles o direito de serem criminosos. Craque observa, reflete e responde convicto, "eu concordo, aí eu concordo..."
> Apolo pergunta: Concorda com o quê, Craque?
> Craque responde: "Eu concordo com o que ele acabou de falar, eu não sei é de poesia em que cada hora você diz uma coisa...política eu entendo..."
> Hassam comenta com Apolo:
> "Ele está sofrendo..." (ERA O HOTEL CAMBRIDGE, 2016).

Nesse interessante diálogo parece acontecer uma mediação em que se busca estabelecer um "tom" narrativo que "perdeu o foco" para as questões da coletividade, do indivíduo épico. Apolo busca reconectar-se à ideia central da trama apesar da multiplicidade de identidades manifestada naquela passagem. Esse aspecto representa uma negociação dos territórios (nos quais a narrativa é um dos elementos) de cada um dos personagens que se apresentam em torno da comunidade e de seu diálogo polifônico e cheio de ruídos.

Não é por acaso que Apolo também é o diretor da peça de teatro que, ao longo do filme, teve que ser cancelada e substituída pelos quadros vivos, mais épicos, que poderiam ser realizados com menos tempo. Apolo, na mitologia grega, é um Deus exilado do Olimpo e condenado a viver na terra. Encantava a todos com sua exímia técnica de tocar a lira, além de

[12] A última estrofe é de autoria de Calderón de la Barca.

dominar as artes, a poesia e a medicina. Carmen, por sua vez, líder ativa nos movimentos por moradia em São Paulo, atua como importante protagonista e narradora de acontecimentos dos movimentos, em um tom que se aproxima do épico. Assim é descrita Carmen por Julián Fuks, em seu romance *A ocupação* (2019) [13]:

> Quem falava era Carmen, corpo atarracado, semblante sério. Aquela figura maciça tinha uma autoridade que raras vezes testemunhei, uma autoridade que nunca ouvi em meu pai, uma autoridade que eu jamais alcançaria em minha afeição pela hesitação e pela incerteza. E então, nos igualando a todos na mudez, Carmen se pôs a contar uma noite antiga, tantos aqui se lembram, em que tudo o que eles tinham foi destituído, em que uma construção de anos foi ao chão em poucas horas, sob o peso das fardas e dos cassetetes. Ou melhor, o prédio permaneceu em pé, estático, vazio, indiferente, e ao chão foram as duzentas famílias que ali moravam, fugindo avenida afora com os colchões em cima das cabeças, a passar aquela madrugada, e as seguintes, e as seguintes, debaixo de um viaduto lotado de gente. (FUKS, 2019, pp. 24-25).

Carmen transita entre as cenas épicas e as situações pessoais de embate no contexto do movimento. O tom épico está presente em diversos momentos do filme, como nas cenas da assembleia e das invasões que acontecem no ato da filmagem: no momento quando uma multidão derruba bravamente seguranças de um edifício abandonado em busca de moradia, ou naquele em que a polícia atira nos moradores do edifício indiferentes à presença de crianças no local.

Hassam (Issam), o refugiado palestino, também empresta sua voz para a condução da narrativa. Sua participação no filme se faz por meio de outro filme, *A Chave da Casa* (2009). Trata-se de um documentário composto de dois atos: o primeiro narra as últimas 48 horas de cinco refugiados no campo de refugiados de Al-Rweished, em uma fronteira no deserto entre a Jordânia e o Iraque, assim como sua preparação para viver no Brasil. O segundo ato narra os nove meses após chegada dos refugiados ao Brasil, cada um deles em uma cidade diferente. Um desses refugiados é Issam. Foi por meio do filme *A Chave da Casa* que a realizadora Eliane Caffé conheceu o personagem. Issam protagoniza importantes falas poéticas ao longo de *Era o Hotel Cambridge*, figurando tal qual um herói clássico que atravessa muitos obstáculos para encontrar uma terra que o acolha, onde possa se sentir em casa. Algumas de suas falas são sobreposições do filme *A Chave da casa.* O depoimento de Issam, no documentário, revela a dor do exílio de forma poética, conforme segue:

[13] *A ocupação* é um romance de Julián Fuks narrado em primeira pessoa e descreve o cotidiano da vida dos moradores na ocupação *Cambridge.* O tema da ocupação perpassa em outras questões da vida do autor, tais como sua relação conjugal e a doença do pai do protagonista que se encontra em um estado grave em um hospital. Nestes três espaços ou situações são apresentadas diferentes formas de ocupar lugares simbólicos, o hotel, o corpo grávido da esposa, o corpo doente do pai.

> A pátria e aquele anônimo que desconhecemos totalmente. Desde que nascemos, nós, os palestinos, estamos fora dela. Crescemos de um exílio a outro sem conhecermos uma pátria e sem uma pátria que queira nos conhecer. Será que chegamos ao fim dessa viagem? Acredito que sim. É uma pátria nova, pequena, que brota dentro de mim e cresce. É uma pátria que procura mudar minha vida e dotá-la de um sentido, um significado. Assim acredito no fim desse caminho sangrento, no fim do caminho da pátria ausente e no fim do Caminho do exilado. Assim é o palestino de uma viagem a outra, de uma tenda a outra, de uma dispersão a outra, de uma guerra a outra e de uma paz ilusória a outra paz ilusória. Esse é o palestino, o Sísifo de nossa época, Sísifo de uma época perversa e sem fim. Mas tenho esperança de que esse início na nova terra, no Brasil, seja o fim da viagem, o fim da viagem de Sísifo. (A CHAVE DA CASA, 2009.)

Issam fala pelos refugiados em *Era o Hotel Cambridge*, sendo que sua presença conduz diversas cenas. Ele traz reflexões filosóficas e sociais importantes para a temática do filme, representando uma força na história, uma voz fundamental na criação dos sentimentos propiciados pelo exílio. Os demais refugiados não apresentam, de forma tão precisa, seu ponto de vista. A analogia com o herói grego Sísifo remete a trágica busca de um lugar de felicidade e plenitude intrínseca à vida do exilado. Albert Camus em um importante texto chamado "O mito de Sísifo", (*Le Mithe de Sisyphe*) (1942) relaciona o absurdo do mito à vida dos proletários, que também é análoga à sina dos imigrantes e exilados. O Sísifo de Camus contempla suas ações desconectadas que se transformam em seu destino, consciente de que a noite não tem fim e de que a morte está a caminho. (CAMUS, 1942, pp.112). O autor finaliza o texto exaltando a grande energia deste ser que enfrenta a subida da montanha encarando seu fardo com coragem assim como Issam se expressa em seu depoimento.

> Deixo Sísifo em baixo, da montanha! Encontra-se sempre seu fardo. Mas Sísifo ensina a fidelidade superior que nega os deuses e levanta as pedras. Ele também acredita que está tudo bem. Esse universo doravante, sem um mestre, não lhe parece nem estéril nem fútil. Cada um dos grãos desta pedra, cada brilho mineral desta montanha cheia de noite, para ele sozinho, forma um mundo. A própria luta em direção às alturas é suficiente para encher o coração humano. Você deve imaginar Sísifo feliz (CAMUS, 1942, p.112).[14]

Sísifo é também, como estrangeiro, solitário e livre, em sua força. O personagem de Issam carrega a força desse arquétipo com sua luta e travessia.

[14] Trecho original: "Je laisse Sisyphe au bas de, la montagne ! On retrouve toujours son fardeau. Mais Sisyphe enseigne la fidélité supérieure qui nie les dieux et soulève les rochers. Lui aussi juge que tout est bien. Cet univers désormais sans maître ne lui paraît ni stérile ni futile. Chacun des grains de cette pierre, chaque éclat minéral de cette montagne plein de nuit, à lui seul, forme un monde. La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux". (CAMUS, 1942, p. 112)

Era o Hotel Cambridge recebeu diversos prêmios no mundo, entre eles, quatro como melhor filme no 8° Festival Cinema de Fronteira; no 18º Festival Internacional do Rio de Janeiro; na 40ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo e, por último, o de melhor longa no 11º Festival Aruanda do Audiovisual Brasileiro. Segundo a diretora[15], um dos fatores de reconhecimento nos festivais se deve ao fato de que o filme aborda, ao mesmo tempo, dois temas de fundamental importância política no mundo, a questão da moradia e a dos refugiados, conforme segue:

> (...) o filme captou ao mesmo tempo a questão dos refugiados e a da moradia. Nos outros países nos quais eu tive informação eu nunca vi os refugiados entrarem de maneira organizada nos movimentos de luta por moradia. Aqui, no Brasil, é um fenômeno que vemos bastante nos últimos tempos. A união de trabalhadores brasileiros de baixa renda que lutam pelo direito à moradia com os refugiados que carregam com eles toda sua vivência e experiências bastante frutíferas. Eu não sei se é o filme em si ou a situação atual, mas eu sinto uma agitação intensa ligada às questões sociais. (CAFFÉ, 2017.)

O roteiro que deu origem ao filme *Era o hotel Cambridge* se chama *Lourenço Príncipe* (2016), de autoria de Eliane Caffé e Luiz Alberto Abreu. Trata-se de uma obra bem estruturada em que o protagonista é Lourenço, um refugiado cuja trajetória, na versão final da produção, se mistura com a de outros personagens também refugiados, como é o caso de Issam Ahmad Issa (Hassam), Guylain Mukendi (Ngandu) e Pitchou Luambo (Kazongo). Segundo Zygmund Bauman, os refugiados são destituídos de Estado, não há referência para a sua cidadania e sua condição é de uma interminável consciência do provisório, do transitório, do indefinido (BAUMAN, 2005, p. 96).

Essa situação de transitoriedade, de insegurança do exilado, do estrangeiro é análoga à dos brasileiros do Movimento dos Sem-Teto. Esse estágio relaciona-se ao caráter de inacabamento presente não apenas em *Era o Hotel Cambridge* mas em outras produções de Eliane Caffé. A encenação de atores e não atores, o improviso em diferentes aspectos, a criação coletiva, as atuações ainda em construção, a fluidez textual e a percepção ética e estética apuradas conjugam-se nos projetos da diretora.

Em *Era o Hotel Cambridge*, o processo de adaptação do roteiro ocorre em diversas camadas e envolve um processo comunicativo mais amplo ao utilizar múltiplas linguagens ou modos de engajamento, o que, por sua vez, modifica o papel do autor/diretor na construção

[15] CAFFÉ, Eliane. Entretien avec Eliane Caffé, réalisatrice de *Era o hotel Cambridge.* [11 de maio, 2017}. Entrevista concedida a Cédric Lépine. Disponível em: <https://blogs.mediapart.fr/edition/cinemas-damerique-latine-et-plus-encore/article/110517/entretien-avec-eliane-caffe-realisatrice-de-era-o-hotel-camb>. Acesso em: 23 jun. 2018.

criativa do filme. Além de poder ser considerado uma adaptação de uma obra literária, de diferentes repertórios, de escrituras, de diversos autores, de transposição de interpretação de realidades e semioses diversas, um roteiro é frequentemente adaptado do texto escrito para a escritura fílmica em diferentes graus de fidedignidade, apresentando-se, muitas vezes, como o esboço de uma estrutura ainda por se realizar. Quanto mais difusa a escrita e organização do roteiro, mais aberto o filme ficará para a improvisação, aspecto bastante usado também na roteirização de documentários que ficam sujeitos a "fugas" diante dos acontecimentos. Sobre esse aspecto, é interessante analisar uma pequena reflexão de Deleuze e Guattari, na qual uma nova situação possa ser desenhada:

> Fugir é entendido nos dois sentidos da palavra: perder sua estanquidade ou sua clausura; esquivar, escapar. Se fugir é fazer fugir, é porque a fuga não consiste em sair da situação para ir embora, mudar de vida, evadir-se pelo sonho ou ainda transformar a situação (este último caso é mais complexo, pois fazer a situação fugir implica obrigatoriamente uma redistribuição dos possíveis que desemboca - salvo repressão obtusa - numa transformação ao menos parcial, perfeitamente improgramável, ligada à imprevisível criação de novos espaços-tempos, de agenciamentos institucionais inéditos; em todo caso, o problema está na fuga, no percurso de um processo desejante, não na transformação cujo resultado só valerá, por sua vez, por suas linhas de fuga, e assim por diante). (DELEUZE; GUATTARI apud ZOURABICHVILI, 2004, p.30).

Os agenciamentos institucionais são refeitos ao se modificar o processo de criação do roteiro. Todos da equipe influenciam, "afetam" e são afetados pela construção do roteiro. Os alunos de arquitetura da Escola da Cidade, assim como a orientação da direção de arte, modificam gradativamente o roteiro em função de sua pesquisa de organização e composição do cenário para o filme. Nada foi desperdiçado: as construções do cenário foram pensadas também para o uso coletivo e serviram para os moradores do Cambridge após o fim da produção. Os estudos de figurino e objetos de cena foram pensados a partir da realidade dos moradores, de forma coerente com o seu cotidiano[16]. Entretanto, existe um controle operado pelas regras de produção, que são bastante políticas e hierárquicas, revelando um jogo de negociações entre o desejo individual, coletivo e as regras hierarquizadas da produção cinematográfica, assim como no movimento social de luta por moradia.

Era o Hotel Cambridge poderia ser considerado, por assim dizer, um *docudrama*, uma experiência cinematográfica baseada em situações reais e ficcionalizada pela presença de atores

[16] Todo o estudo de direção que intercala fotografias, esboços, depoimentos e desenhos foi compilado em livro organizado por Carla Caffé e editado pelo SESC-SP, parceiro do projeto.

em cenas previamente ensaiadas. Trata-se de uma forma transitória entre o documentário e a ficção, apesar de apresentar mais elementos de construção narrativa ficcional do que documental. Esse trânsito que a narrativa manifesta é expresso no contexto de vida dos personagens, na composição e na montagem diante da articulação de diversos elementos, como *raccord*[17] e falso *raccord*[18]; *mise-en-scène*; entrada e saída de quadro; cor; luz; enquadramento e outros elementos da linguagem cinematográfica. Conforme explica Guimarães (2013),

> E se insistimos ainda em falar de estratégias ficcionais e documentais, não é na tentativa de precisar fronteiras ou estabelecer distinções rígidas entre um domínio e outro. Se perseveramos na utilização de figuras interpretativas como *trânsito, contágio, contaminação*, é antes por entender que esse jogo complexo entre as formas narrativas é um dado fundamental da experiência do espectador diante desses filmes. (...) O que está em jogo não é uma dissolução de fronteiras, mas uma deriva intensamente produtiva, uma contaminação mútua da qual tanto o documentário quanto a ficção saem renovados. (GUIMARÃES, 2013, p. 66).

O filme *Era o Hotel Cambridge* impacta por sua carga poética e política, não apenas no tratamento temático das ocupações, mas, sobretudo, pela organização estética, baseada nos coletivos e nas assembleias. No contexto dos movimentos de ocupação, foi um material importante de fortalecimento de organizações sociais dos sem-teto e refugiados no Brasil, principalmente na cidade de São Paulo. O filme revela-se uma produção estética de resistência, em consonância com uma proposta de Jacques Rancière:

> A ideia do sensível extirpado ao sensível, do sensível *dissensual*, caracteriza propriamente o pensamento desse regime moderno da arte que propus chamar de regime estético da arte. E a ideia de uma forma de experiência sensível específica, desconectada das formas normais da experiência sensível é, com efeito, o que caracteriza este regime de percepção e pensamento da arte. (RANCIÈRE, 2007, p. 6).

O pressuposto do *dissenso* é contemplado em diversos aspectos do filme, em sua proposta política e coletiva de elaboração adaptável ao contexto e nas singularidades dos envolvidos na equipe, assim como o fato de ser dirigido por uma mulher, minoria no contexto da produção cinematográfica brasileira. Nesse contexto, é importante salientar também que, nos anos 1990, a participação de mulheres na realização de filmes no Brasil e em outros países da

[17] *Raccord* é uma articulação da montagem muito utilizada no cinema comercial, de forma a não deixar transparecer o corte. A transição entre os planos se efetua a partir da continuidade.
[18] Falso *raccord* é uma transição que coloca em evidência a natureza descontínua da mudança de plano. Essa estratégia de montagem pode parecer contínua e passar despercebida ao espectador desatento.

América do Sul começou a se ampliar de forma expressiva. Diante dessas questões, podemos afirmar que *Era o Hotel Cambridge* contempla um *cinema menor*, termo análogo ao de *literatura menor* (DELEUZE; GUATTARI, 2014), que buscamos em Deleuze e Guattari (DELEUZE; GUATTARI, 2014), por pensarmos no cinema como produção estética relacionada à literatura, com características similares e complementares a ela.

As características da "literatura menor" podem ser transpostas para se compreender a linguagem e a estética audiovisual: a primeira delas, apontada pelos autores, é a de uma literatura feita por uma minoria no contexto de uma língua maior, utilizando uma língua maior. É o que acontece, por exemplo, com o alemão usado pelos escritores de Praga que desterritorializam a língua maior, o alemão. "Em resumo, o alemão de Praga é uma língua desterritorializada, própria a estranhos usos menores" (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 26). De forma análoga, no cinema "menor", haveria uma linguagem comum ao audiovisual articulada de forma inventiva na realização; uma produção com poucos recursos, assim como uma diferente organização da equipe e dos coletivos. O "cinema menor" reinventa os lugares mais convencionais ocupados pelas personagens durante o processo fílmico; reorganiza as "peças" de uma estrutura rigidamente estratificada, reinventando usos dos elementos constitutivos da narrativa e das técnicas.

A segunda característica da literatura menor é que, nela, tudo revela-se político, "seu espaço exíguo faz com que cada caso individual seja imediatamente ligado à política" (DELEUZE; GUATTARI, 2014. p. 26); mesmo que sejam abordados problemas específicos da natureza humana, o contexto, o espaço e a articulação estética são políticos – o que se relaciona diretamente com alguns filmes que se transformam de forma intencional, ou não, em instrumentos de ação sociopolítica. Seria artificial, hoje, falar da injustiça social sem ser político e sem se posicionar. Fazer cinema menor é reinventar os velhos territórios: o da lei; o da justiça; o da estrutura fílmica. Esse ato não é simples e envolve um jogo de negociações entre tudo que existe e tudo que pode ser ressignificado.

A terceira característica apontada é a inseparabilidade entre enunciação individual e enunciação coletiva, ou seja, refere-se a uma literatura que produz uma solidariedade ativa, uma hospitalidade. Esta última remete a Jacques Derrida, que desde os dezenove anos partiu da Argélia e viveu em diferentes países. O pai de Derrida, ao qual ele chamava de "o viajante", passou grande parte da vida na estrada e isso parece ter influenciado o pensamento desse filósofo. Ele parece ter sido, pelo conjunto de sua obra, portador de "uma infinita pulsão de

desenraizamento”[19] (BIRBAUM, 2004, p.11) Derrida entende a hospitalidade como algo que pode ser impossível por presumir-se pura e incondicional, sendo a sua aplicabilidade sujeita à transgressão de todas as normas que são impostas àqueles que chegam. A verdadeira hospitalidade oferece uma acolhida sem pré-condições e é transgressora da lei da hospitalidade a qual impõe direitos e deveres. (DERRIDA, 2003, p.69) A hospitalidade de Derrida diz “sim” àquele que chega, independente de seu estatuto, de suas condições. As leis velam impassíveis a qualquer transformação. Contudo, “Reciprocamente, as leis condicionais deixariam de ser leis da hospitalidade se não fossem guiadas, inspiradas, aspiradas, exigidas mesmo pela lei da hospitalidade incondicional.” (DERRIDA, 2003, p.71) “A hospitalidade não pode pagar uma dívida, nem ser exigida por um dever” (DERRIDA, 2003, p. 73), ela não pode ser resolvida por um código moral ou pela aplicação de uma lei. Assim, a verdadeira hospitalidade é incondicional, uma predisposição irrestrita da alma, estando sujeita às condições da realidade, daí a sua impossibilidade, o seu paradoxo. Mesmo Derrida não tratando de utopia, a noção de hospitalidade pode parecer algo utópico, porque se considera o acolhimento de qualquer singularidade, mas, por outro lado, em sua aplicação concreta, ela é atravessada por situações práticas. Pensamos na noção de utopia não como modo de fugir de questões pontuais para mundos imaginários, mas como maneira mesma de se questionar determinados hábitos presentes na vida cotidiana.

O autor do filme, o realizador, está fora de sua comunidade, em situação de desterritorialização. Essa situação provoca ruídos na narrativa, ao "infiltrar" outras vozes se junto à voz do diretor; o “inter” se imbrica nas questões do coletivo, sendo que, às vezes, as singularidades se apresentam fortemente, ao passo que, em outras, existe uma pressão do coletivo criando uma tensão entre forças. Conforme preconiza Peter Pélbart, “A resistência se dá como a difusão de comportamentos resistentes e singulares” (PÉLBART, 2011, p. 142).

Nesse cinema, o próprio processo de se tornar autor-realizador já é um processo de deslocamento; uma outra comunidade se forma a partir do coletivo da equipe, dos atores e da relação entre eles, criando uma dinâmica diferente, que se relaciona com cada opção autoral em um filme. É importante evidenciar que nem toda produção cinematográfica envolve uma relação que poderíamos chamar de comunitária ou uma situação de desterritorialização e reterritorialização, uma vez que tais processos acontecem em maior ou menor grau, de acordo com a relação com o *intempestivo*[20], articulado pelo realizador ou pela produção do filme.

[19] Trecho original: “infinie pulsion de déracinement.”
[20] Esse conceito será abordado mais adiante.

Essas questões estão sensivelmente presentes no filme *Era o Hotel Cambridge*, que, a partir da desarticulação do próprio roteiro, da equipe subdividida em diferentes coletivos, das formas de narrativa, da atuação da direção, da dissolução da divisão entre personagens reais e ficcionais e, finalmente, da fluidez entre as fronteiras de gênero, faz um uso diferenciado da linguagem. A desterritorialização na expressão autoral produz um movimento de diferentes intensidades, resultando em uma expressão estética potente. Contudo, a narrativa abre espaço para a voz dos heróis e dos protagonistas; "o povo" e os demais participantes aparecem nos créditos e não como personagens e autores. A hierarquização pelo poder de decisão da direção também está presente no processo do filme e resta perguntar a quem pertence a visibilidade construída a partir da experiência do jogo de tensões do espaço comum.

1.4. Montagem e contemporaneidade

A partir dos anos 1960, o filme *Hiroshima mon Amour* (1959), de Alain Resnais, provoca uma mudança de direção na crítica cinematográfica mundial. Por um lado, o cinema *hollywoodiano,* mais realista, era contraposto a um cinema mais experimental, modernista. Esse estilo de fazer cinema era experimental e se inspirava em outras manifestações artísticas que rejeitavam o realismo. Tal tendência inspirou a revista *Cahiers du Cinéma*, referência da crítica mundial, a uma renovação através da qual os atores americanos saiam de suas páginas e entrariam jovens cineastas da América Latina e da Europa. Os cineastas Jean-Luc Godard, Michelangelo Antonioni e Alain Resnais foram os principais expoentes dessa nova fase, além de pensadores ligados à literatura, tais como Roland Barthes e o Grupo *Tel Quel*, passaram a fazer parte do corpo editorial da revista (BORDWELL, 2013, p.128). A entrada dessa proposta entre os realizadores brasileiros, segundo Ismail Xavier,

> Deu-se num momento histórico em que havia uma espécie de ajuste entre a demanda local e a demanda internacional. A ideia de que era preciso um outro critério de olhar, outro estilo de história, de filmagem, de luz e de atuação se combinou à necessidade de uma produção de baixo orçamento. (XAVIER, 2007, p.69).

Os cineastas brasileiros optaram pela direção enquanto assinatura da autoria, tal qual a vanguarda europeia e, nesse contexto, procuraram tratar a temática da pobreza e das dificuldades sociais, assim como criar um processo de produção que englobasse elementos

brasileiros tais como luz, cor e as paisagens (XAVIER, 2007, p.69). Os filmes do Cinema Novo, anteriores ao golpe de 64, apresentavam documentários com um padrão de narração em *off*, contendo planos de cobertura, tal qual nas reportagens televisivas do "Repórter Esso" ou um "cinema narrativo dramático que pudesse dialogar com a literatura realista" (XAVIER, 2007, p. 70). Após o golpe, os filmes do Cinema Novo começam a ficar mais experimentais e ousados esteticamente, com olhares para a câmera e descontinuidades na montagem. Nesse contexto, a produção cinematográfica mundial se divide em dois estilos de fazer cinema, e, em um de seus mais importantes aspectos, duas formas de pensar a montagem.

David Bordwell (BORDWELL, 2013, p.124), descreve, no contexto de seus estudos sobre o estilo no cinema, a presença, nesse momento, de uma teoria oposicionista, de acordo com a qual se sobressaiam duas formas de pensar o estilo no cinema. Por um lado, havia a decupagem clássica, evidenciada por uma sequência lógico-temporal desencadeada por uma concepção de montagem mais realista e que remetia às concepções de Griffith, e, por outro lado, uma montagem disjuntiva (BORDWELL *apud* WUILLEUMIER, 2013, p.128), uma concatenação fragmentada na temporalidade e espacialidade dos planos, remetendo à concepção de montagem de atrações de Einsenstein. Para Einsenstein, o som é um elemento que esteticamente se apresenta como imagem, com o "peso" de uma imagem; como "célula-plano", nos dizeres de Einsenstein (EINSENSTEIN, 2002, p. 52), de um corpo em que cada elemento funciona não apenas como uma unidade, mas se mantém em relação com o todo.

A montagem pode estar contida em uma imagem somente, por meio da organização dos elementos de composição, como, por exemplo, no contraste entre luz e sombra, na angulação e na distribuição dos elementos do quadro. A estrutura complexa de imbricamentos, tal qual um ideograma, nos interessa, sobretudo se levarmos em conta a multiplicidade de pontos de vista que se intercalam.

Ao provocarmos uma grande desproporção entre as partes de um acontecimento que flui normalmente e que vem a ser, subitamente, desmembrado em diferentes planos, combinando essas incongruências, voltamos a organizar o acontecimento desintegrado para formar de novo um todo, mas, segundo nosso ponto de vista, de acordo com o tratamento que damos à nossa relação com o acontecimento. O plano, enquanto célula da montagem, possui diversos fatores que podem atribuir-lhe significado: iluminação; corte; contraste; profundidade de campo; *mise-en-scène*; cor e, finalmente, duração. A montagem, para Eisenstein, seria resultado de uma colisão entre esses elementos, resultando em uma tensão, um conflito de uma ou mais células-plano. A narrativa no contexto da reflexão teórica de Eisenstein, assim como do cinema soviético dos anos 20, possui uma clara contextualização; nos detalhes de cada plano e na

concatenação de seu conjunto existe, entretanto, uma menor preocupação em preservar a coerência e a continuidade dos encadeamentos espaço-temporais do que despertar o *pathos* (paixão) do espectador.

Bordwell nomeia "versão oposicionista" uma tendência muito forte na história do estilo do cinema mundial segundo a qual "a dualidade entre o cinema de vanguarda e o cinema narrativo *mainstream* torna-se o princípio organizador primário". Um dos principais nomes desta teoria é Nöel Burch, em uma de suas principais obras, *A práxis do cinema* (1973) delimita a diferença entre a forma francesa de organização dos planos na montagem (decupagem). Nesse estilo de montagem, chamado também de montagem de Bresson, não se consideraria apenas o corte, mas, sim, as relações subjetivas entre elementos do plano com base nas articulações de tempo e de espaço por meio do *raccord*.[21]

A planificação desse elemento da montagem seria pensada tanto no momento da filmagem quanto no momento da montagem. Do lado oposto dessa formulação, está a noção "americana" de montagem em dois aspectos sucessivos, o *set-up* (marcação) que não se relaciona diretamente com a montagem e a montagem em si, o *cutting*. A montagem nessa última modalidade, segundo o autor, se apresenta mais como uma operação técnica do que criativa. Para Burch, a montagem francesa é mais completa pelo fato de ela englobar simultaneamente as operações de marcação e montagem.

Deleuze, em seu livro *Cinema 2: a imagem movimento* (1990), segue o mesmo viés crítico da teoria oposicionista, ao descrever as situações óptico-sonoras relacionadas ao cinema modernista europeu, em que as interações entre os personagens se estabelecem em composições sensíveis concretizadas pelas diferentes formas de "olhar" e "ouvir" no contexto do filme. Do outro lado, há as situações sensório motoras em que os personagens regem a situações concretas e objetivas no contexto do tempo, do movimento e do ambiente. Segundo Bordwell,

> Seguindo o precedente hegeliano,[22] Deleuze mapeia distinções filosóficas nas diferenças empíricas construídas por nossa tradição historiográfica. Supondo que os diretores da montagem soviética praticavam todos a edição "dialética" ele descobre que a obra do diretor corresponde intimamente a uma lei específica da dialética. (BORDWELL, 2013, p.168).

[21] Segundo Burch, "Raccord refere-se a qualquer elemento de continuidade entre dois ou vários planos. Pode existir ao nível dos objetos (...) pode existir ao nível do espaço (raccords de olhar, de posição - seja de objetos, seja de pessoas); pode existir ao nível do espaço-tempo" (BURCH, Noel. 1977. p.17).

[22] "Nunca é no início que algo novo, uma nova arte, é capaz de revelar sua essência; o que ela era desde o início ela só pode revelar após um desvio na sua evolução." (HEGEL *apud* BORDWELL, 2013, p.168).

Ismail Xavier, com sua descrição de decupagem clássica e montagem invisível, em um primeiro momento, discorre na mesma direção desta teoria. A noção oposicionista de estilo considera que um filme de uma corrente nega a outra corrente, independentemente do processo de criação de cada um dos filmes. A topologia dos múltiplos movimentos orquestrados pela montagem e aquilo que é subtraído no espaço composicional podem ser relacionados com o processo criativo de direção de um filme. Isso pode acontecer, por exemplo, em função de sua composição e relação com o Movimento dos Sem-Teto no filme. A relação direta com o rearranjo do espaço de moradia e cenário poderia aproximar o cinema de uma arte mais espacial do que temporal, assim como afirma Badiou:

> As unidades de montagem, como os planos ou as sequências, são finalmente compostas, não na medida de um tempo, mas em um princípio de proximidade, de lembrança, de insistência ou de ruptura, cujo pensamento verdadeiro é bem mais uma topologia do que um movimento. O falso movimento, pelo qual a ideia só é dada como passagem, impõe-se como filtrado por esse espaço de composição, presente desde a filmagem. Digamos que há ideia porque há um espaço de composição e que há passagem porque esse espaço se entrega ou se expõe como tempo global. (BADIOU, 2004, p.106).

O espaço de composição configura-se como montagem e relaciona-se com o tempo não de uma forma linear mas, sim, a partir de sobreposições ou de quebras na horizontalidade do tempo cronológico. Em *Era o Hotel Cambridge,* ao observarmos, por exemplo, a divisão espacial dos quadros e das janelas que compõem esses quadros, percebemos a interseção de outros espaços que se integram à cena: as janelas das telas dos vídeos em comunicação com outros lugares em conversas no *Skype*; a cena de Uta editando os vídeos de situações que ocorreram no filme em cenas anteriores; nos congelamentos dos ensaios da peça teatral ou nos *inserts* de cenas de outros filmes. Isso não é uma experiência nova no cinema; entretanto, cria uma espacialidade singular, poderíamos dizer mesmo, uma reterritorialização, tema que abordaremos mais adiante.

Figura 1: A conversa pelo aplicativo *Skype*. Os moradores escutam o canto de Lucia Pulido.

Fonte: Filme ERA O HOTEL CAMBRIDGE, 2016.

Fig. 2: Congelamentos da imagem nas cenas com “quadros vivos”.

Fonte: Filme ERA O HOTEL CAMBRIDGE, 2016.

Independentemente e além das formas utilizadas na montagem, cada filme possui suas idiossincrasias em sua feitura: “Formas culturais específicas provavelmente não formam toda técnica cinematográfica que conseguimos discernir. Alguns fatores estilísticos serão interculturais, valendo-se de fatores biológicos, psicológicos ou sociais compartilhados pelos cineastas e seus públicos” (BORDWELL, 2013, p. 346).

Tais idiossincrasias são situações de deslocamento, de quebra de uma lógica estabelecida e vão ao encontro da ideia de contemporaneidade[23] de Agamben. Para o autor "a contemporaneidade é uma condição intempestiva: está dada numa relação de desconexão e dissociação com o tempo presente. Somente aqueles que estão afastados do seu tempo (mas não de forma nostálgica), apreendem sua própria especificidade." (AGAMBEN, 2009, p.59). Neste contexto, pensar no filme contemporâneo é, ao mesmo tempo, estar e viver no tempo atual e tomar distância dele. Distância, essa, fundamental para experimentar a quebra na estrutura do tempo presente. Com isso, para pensar o filme na contemporaneidade, é preciso, primeiro, entender como se desenha o território.

A contemporaneidade de um filme reside nas negociações, em territórios díspares que se ressignificam ao longo da feitura da obra. Para Agamben, "Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter o olhar fixo sobre ela." (AGAMBEN, 2009, p. 59). Nesse sentido, ser contemporâneo é deslocar-se do tempo cronológico: "é, no tempo cronológico, algo que urge dentro deste e que o transforma. E essa urgência é a intempestividade, o anacronismo que nos permite apreender o nosso tempo na forma de um "muito cedo" que é também um "muito tarde", de um "já" que é, também, um "ainda não". (AGAMBEN, 2009, p. 66).

Agamben também utiliza a analogia do contemporâneo como uma vértebra quebrada. Algo que desloca o fluxo de uma estrutura. No filme, além de sua localização no tempo, entre os movimentos e tendências cinematográficas à época, a quebra da cronologia da qual fala Agambem pode se dar na distorção do roteiro provocado pelo intempestivo. Se o roteiro, de certa forma, representa uma coluna vertebral, o intempestivo manifestado em diferentes situações de improvisação, interferência de outros pontos de vista ou, até mesmo, de problemas ligados à produção, faz surgir uma expressão da contemporaneidade.

Esse é o processo experimentado pelo filme *Era o Hotel Cambridge* com relação ao seu tempo, ao seu lugar na contemporaneidade do cinema brasileiro. A produção experiencia algo em seu processo criativo que é singular, mas não original, como uma nova forma de financiar filmes lidando com as velhas estruturas de hierarquia e poder, por exemplo. Algo que remete ao passado da diretora, ligado, por sua vez, aos filmes experimentais, desde a montagem de

[23] Agamben disserta sobre o conceito de contemporaneidade. Sobre como ser contemporâneo em seu tempo, o que não implica aderir sem atritos ao seu tempo. Para entender a contemporaneidade, o autor dialoga com Nietzsche e seu conceito de intempestividade, ou seja, o inoportuno, o inesperado, "aquele que está fora do tempo próprio", o que pode também, no contexto da criação artística, referir-se ao acaso, à improvisação.

atrações teorizada por Einsenstein até as ligações estéticas relacionadas ou Cinema Novo, ou na forma de fazer, retomando experiências do passado e adaptando-se às tecnologias e aos usos atuais.

Ser contemporâneo, neste contexto, então, implica uma constante territorialização e desterritorialização de sentidos. Deleuze e Guattari citam como exemplo de territorialização e reterritorialização a situação de uma criança no escuro, no meio ao caos, que encontra uma canção como seu "centro": "há sempre uma sonoridade no fio de Ariadne" (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.122). Outras representações do centro seriam a criação de uma casa onde exista um traçado que limita esse espaço e a criação de um círculo onde se deixa entrar alguém que se lança ou pode ser lançado para fora do círculo que foi criado: "Lançamo-nos, arriscamos uma improvisação, mas improvisar é ir ao encontro do mundo, é confundir-se com ele. Saímos de casa no fio de uma cançãozinha." (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.123). Esses três aspectos são exemplos interessantes sobre como se pensar o filme enquanto um território criativo. Além disso, improvisar é uma forma de se performar no mundo, reconstruindo-o. Esse mundo entendido como um lugar possível a ser habitado por um ser, um indivíduo singular.

No processo criativo do filme, como se articulam os atores e os personagens no contexto ficcional do filme e na realidade daquele meio de produção? Todos os agenciamentos envolvidos resultam em um movimento incessante do desterritorializar-se e reterritorializar-se, considerando, no filme, cada forma estética criada pela ficção ou cada personagem que representa seu papel. Há que se analisar o contexto de produção de um filme como elemento em constante relação entre a linguagem e a articulação de seus elementos; não simplesmente considerando aquilo que foi narrado na história, mas, outrossim, o movimento, o espaçamento diante do conflito, das tensões. O contexto de produção também deve ser considerado, nas condições em que se desenvolve em sua forma escrita, o primeiro esboço do roteiro ou na situação política do momento em que o texto foi escrito e dirigido.

Nesse sentido, a história pode ser um agenciamento, um trânsito de corpos, uma articulação de corpos em um espaço, com diferentes orientações, entradas e saídas. As articulações espaciais no plano e na montagem do filme são como em uma *mise-en-scène*, corpos em *espaçamento* (NANCY, 2000, p.19). Para Jean-Luc Nancy, espaçamento é aquilo que é proporcionado pelo corpo, pelos corpos que são um *espaço aberto*, que são "lugares de existência", elementos que dão existência a um lugar: "o corpo-lugar não está cheio nem vazio, não tem fora nem dentro, assim como não tem partes nem totalidade, funções ou finalidade" (NANCY, 2000, p. 15). Esse "corpo-lugar" de Nancy é aquele que distancia os pés e a cabeça, abrindo espaço para o acontecimento.

Os corpos que compõem um roteiro fílmico criam um espaçamento. Cada corpo escrito, materializado pela filmagem e pela montagem, é um "corpo-lugar". Cada corpo que ocupa um lugar no plano compõe o espaço no interior do enquadramento, seja pelo movimento, seja pelo tempo de um plano a outro plano. O plano é a unidade mínima de um filme, composto de um espaço entre um corte e outro – em um tempo – a duração do plano. Além da presença dos personagens, um plano pode ser um "corpo-lugar" que reúne elementos que o compõem. É o que acontece, por exemplo, com a escrita de um roteiro ou no processo de montagem, de acordo com o endereçamento proposto por Nancy:

> Escrever é o pensamento endereçado enviado ao corpo – àquilo que o aparta, àquilo que o estranha. Não é tudo, já que é a partir do meu corpo que eu estou endereçado ao meu corpo – ou antes: é a partir dos corpos que o *eu* da escrita é enviado aos corpos. É a partir do meu corpo que *tenho* o meu corpo como algo que me é estrangeiro, expropriado. O corpo é o estrangeiro que está *acolá* (o lugar de qualquer estrangeiro) *porque ele está aqui*. Aqui no "lá" do aqui, o corpo abre, corta, aparta o *acolá*. (NANCY, 2000, p.19).

Se o roteiro é um texto de adaptação entre uma realidade interpretada e a ficção, entre a literatura, entre a dramaturgia e o cinema, ele está no "acolá", no trânsito, no processo entre os "pés e a cabeça". O roteiro é um texto estrangeiro, errante, que não possui um destino em si mesmo. Se o filme, como no caso do objeto deste trabalho, tem um processo coletivo de produção, esse texto "migrante" fluidifica ainda em maior grau suas fronteiras, e sua fluidez se relaciona com o espaçamento proposto por Nancy. Entender o processo de construção criativa do filme perpassa a ideia de dissolução das fronteiras pré-estabelecidas e a reelaboração dos traçados, das cartografias, questões essas que vamos elaborar um pouco mais adiante.

2. Fronteiras, exílios, territórios e estética da gambiarra

2.1 Fronteiras e exílios

A nacionalidade, a família, a identidade podem ser eletivas. Em tempos de migrações e imigrações complexas, a identidade se torna um conceito vago. Os indivíduos em trânsito possuem identidades sobrepostas, relacionadas às diversas formas de exílio experienciadas pelos diferentes deslocamentos em suas vidas. A experiência do exílio é uma constante na contemporaneidade, nos tempos de modernidade líquida e globalização. Exílios, esses, compreendidos como *exul*: estar fora, perambular, se não fisicamente, subjetivamente em deslocamentos identitários. Nesse contexto de mudanças de territórios, Reinaldo Laddaga escreve sobre uma "mudança de clima", que induz diversos indivíduos a uma espécie de consciência globalizante que denota a sensação de "estar no mesmo barco" (LADDAGA, 2012, p.57), gerando a noção de uma sorte comum irreversível (LADDAGA, 2012, p.57). A razão desse sentimento, segundo o autor, é:

> Porque a separação se torna cada vez mais difícil em um universo onde ninguém consegue garantir suas bordas. Nesse universo, não importa quantos controles de fronteira se estabeleçam, eles não podem deter as migrações, os controles de capitais, os fluxos de dinheiro, os aparatos de censura, os fluxos de palavras e de imagens, de modo que todos esses controles se encontram crescentemente exacerbados.(LADDAGA, 2012, P. 57-58).

Conforme a afirmação do autor, as fronteiras não podem ser contidas em épocas de intenso fluxo migratório, pois as subjetividades extrapolam suas bordas para além de agrupamentos identitários. Viver ou não a experiência de partir para uma outra terra, andar por dois territórios diferentes atravessando as fronteiras, é uma possibilidade estética ou política que cresce cada vez mais na atualidade. A ativista Carmen Silva, em um *vlog* gravado no contexto do filme *Era o Hotel Cambridge*, afirma que "O mal do século XXI vai ser justamente isso, as pessoas saindo de suas pátrias, vindo buscar oportunidades em outros locais" (ERA O HOTEL CAMBRIDGE, 2016). Sair de sua pátria implica atravessar uma fronteira e ir para as margens, partir para uma situação instável, de fluidez identitária. Roniere Menezes, ao abordar a atividade diplomática de Vinicius de Moraes, João Cabral de Melo Neto e Guimarães Rosa aponta para um contexto social e político – período do governo JK, de 1956 a 1961 – em que a publicidade governamental anunciava o Brasil como uma comunidade sem conflitos,

caminhando firme em direção ao futuro. Mas os personagens migrantes, nômades e sertanejos que surgem nas obras dos escritores acima contribuem com uma leitura alegórica e a contrapelo do período histórico (MENEZES, 2008, p.75). Nesse sentido, rompem com as estratégias de comunicação do governo. Segundo o autor,

> O pensamento de fronteira se constrói a partir desses espaços incertos que se encontram na periferia do mundo civilizado. A escritura se faz a partir da incidência desses territórios estranhos, escondidos, desconhecidos. Ela se cruza com outros raciocínios, outras intervenções políticas, sociais e científicas de modo menos hierárquico. (MENEZES, 2008, p.75).

Na fronteira é estabelecido um contato entre dois mundos, entre dois pensamentos, o que gera situações de cidadania complexas, famílias eletivas, trabalhos "flexíveis. A montagem "de sentidos que se processa na fronteira interpõe dois pontos de vista, conflituosos, muitas vezes, em um espaço de potencial criação poética. Fala-se em escrita migrante e em "poética da fronteira" (MENEZES, 2008, p. 75), em que autores ou personagens experimentam a cisão entre dois territórios, estabelecendo-se provisoriamente em um lugar neutro, ou em um entre-lugar. Esta escrita é marcada por pensamentos que se sobrepõem como camadas. Essas camadas podem constituir muitos sentidos, seja pela contraposição entre os elementos da composição, ou seja, pela contraposição dos planos. Assim, o filme, enquanto território, pode ser afetado pelo conflito entre os elementos que compõem o plano e, ao mesmo tempo, em um contexto político, pelos elementos que compõem a relação com a comunidade, com as pessoas, com os lugares.

Se analisamos os lugares, a espacialidade, pensamos, por um lado, nas fronteiras globais que manifestam fluidez a ponto de quase desaparecerem; situações em que as subjetividades carregam essa mesma característica, estabelecendo uma diferente percepção das territorialidades. Esse contexto de mudança das subjetividades pode ser percebido através de uma consciência globalizante e "mais como uma "mudança de clima" que por uma configuração deliberada de ideias" (LADDAGA, 2012, p. 57). Essa mudança apresenta uma espécie de apreensão ou uma percepção da vivência de uma sorte comum, conforme segue:

> (...) tem mais a ver com "estar no mesmo barco" que com qualquer forma de exaltada transcendência. O "barco" pode estar escorando ou afundando, ser instável ou estar com excesso de ocupantes; os passageiros podem estar lutando pelas minguantes provisões de água ou pela direção que o barco deveria tomar. Entretanto, o que chegou a contar como muito mais que qualquer versão de transcendência é o peculiar e incômodo reconhecimento de uma "sorte comum" irreversível. (LADDAGA *apud* NAIRN, 2012, p. 57).

O compartilhamento da sorte comum acontece em *Era o Hotel Cambridge*, onde se encontram, na narrativa, aqueles que sofrem o exílio como consequência dos conflitos na macro e micropolítica. Todos os moradores estão no mesmo "barco" e todos que se aproximam dali, são, de alguma forma, convidados a vivenciar as intempéries do momento. Essa sensação é experimentada pelo escritor Julián Fuks, em seu recente romance ambientado na ocupação *Cambridge*. O protagonista, apresentado em primeira pessoa, compara as relações "frias" no edifício de classe média em que mora com as relações que são gradativamente criadas durante sua presença, enquanto observador, no cotidiano do edifício ocupado:

> Não existia mais nenhum hotel, e, no entanto suas escadas se erguiam degrau a degrau, pedras polidas pela fricção incessante dos dias. Não existia mais nenhum hotel, e no entanto suas portas escondiam uma infinidade de corpos tão firmes quanto o meu, suas portas filtravam vozes quase inaudíveis, vozes que me alcançavam em plena marcha, vozes que me mantinham em movimento. (FUKS, 2019, p.14).

Sair de sua moradia e ouvir as histórias dos refugiados é o principal mote do romance. Sua identificação lhe faz, sendo filho de um exilado político, um exilado também. Cada elemento do ambiente, "do barco", possibilita a criação de relações com os silêncios e as vozes de outros exilados. Muitas são as histórias individuais de exílio, mas as escadarias, as portas, as vozes e os silêncios são compartilhados de alguma forma.

Segundo Ilka Boaventura Leite, "os artistas podem ser vistos/as como mediadores/as de linguagens estéticas e códigos visuais capazes de revelar uma parte significativa dos sujeitos e de seus mundos" (LEITE, 2007, p.1). Considerando que o cinema é uma expressão da arte, uma linguagem, uma escritura, entendemos que o seu realizador e os demais participantes na cadeia de produção são autores e, assim, carregam marcas de sua história pessoal que interferem em suas produções. A passagem pelas fronteiras, ou a anulação delas, provoca um deslocamento, um exílio, possibilitando o estabelecimento de múltiplas identidades, identidades em trânsito, o que pode vir a ser um elemento potencializador da produção poética e artística. Roniere Menezes relembra "o pensamento de fronteiras", proposto por Walter Mignolo como uma estratégia de reação à política colonial civilizatória com bases europeias: "A pós-colonialidade afirma o surgimento de um novo sujeito epistemológico que produz um pensamento outro, a partir *das* e *sobre* as fronteiras" (MENEZES, 2008, p. 46).

Presenciar uma sensação de divisão entre dois lugares implica o abandono de um espaço habitado e o lançar-se em uma aventura. Ítalo Calvino, em importante nota introdutória na

compilação de fábulas italianas da tradição oral, comenta que o impulsionador de uma fábula é o movimento de mudança de um estado de não pertencimento, de fome, de miséria e de dor para um outro lugar. Assim, por exemplo, em "Florentino", um de seus contos compilados da tradição oral, o personagem, homem desejoso de viver aventuras como seus compatriotas viajantes, resolve sair de Florença. Na estrada, trava uma luta com um gigante que o obriga a decepar seu dedo e, ao retornar a Florença, para não contar sua triste história, justifica a perda do dedo com uma mentira trivial. Florentino, então, que antes da viagem já se sentia estrangeiro em sua cidade natal, passa a viver de forma ainda mais intensa o exílio, apesar de ter retornado. Ao inventar uma história diferente da experiência vivida, o protagonista torna passageira a realidade, reinventando-a, mesmo que de forma fugidia, alimentando "a felicidade estranha (...) de manter essa eternidade em fuga ou esse transitório perpétuo". (KRISTEVA, 1994, p. 12).

As questões das fronteiras e dos territórios são temas de diferentes filmes de nacionalidades distintas. Por exemplo, em *Asas do desejo* (1987), de Wim Wenders, o poeta errante, Peter Handke, recita o poema:

> Ainda existem fronteiras? Mais do que nunca.
> Cada rua tem sua própria fronteira.
> Em cada lote existe um pedaço de terra que não pertence a ninguém escondido pelo mato ou por uma vala.
> Quem se atrever a ir lá cairá em uma armadilha ou será atingido por raios laser. As trutas na água são na verdade torpedos.
> Cada proprietário, ou mesmo inquilino,
> mostra seu nome na placa da porta como se fosse um escudo
> e estuda o jornal como se fosse um líder mundial. (ASAS DO DESEJO, 1987)

O poema situa a ideia de fronteira, também, no plano do etéreo. A película de Wenders trata de diversas fronteiras concretas, tal como a do muro de Berlim, e abstratas, como a que existe entre a morada etérea dos anjos e as paixões terrenas, a densidade e a leveza, a interioridade e a exterioridade, e, ainda, a do espaço entre o dentro e o fora – fora que pode ser o mundo do estranhamento, o outro mundo criado pela ficção, o "outro de todos os mundos: o deserto, o espaço do exílio e da errância" (LEVY, 2011, p. 26). Segundo Tatiana Salem Levy, a ficção "aparece como o inabitual, o insólito, o que não tem relação com este mundo nem com este tempo – o outro de todos os mundos, que é sempre distinto do mundo. Mas ao mesmo tempo que nos retira do mundo, e nele nos coloca novamente." (LEVY, 2011, p. 25). O anjo Cassiel, personagem do filme de Wenders, vive essa impressão de transitar entre dois mundos: o terreno, que o coloca em contato com o insólito e o mundo da ficção, da poesia, da escrita, da história que está por acontecer. Cassiel olha para fora de seu mundo percebendo outras formas

de viver, de pertencer ao espaço, ao território em que vive. Optar por abandonar o território dos anjos é uma escolha arriscada, porque possibilita o contato com uma outra realidade construída no desenrolar do tempo da ficção, um outro tempo, "do outro de todos os mundos: o deserto, o espaço do exílio e da errância, o fora" (LEVY, 2011, p. 25).

Identidades híbridas, divididas entre dois ou mais lugares, errantes, são construídas constantemente no contexto do cinema, o que faz lembrar, também, o papel do cineasta nômade Friedrich, personagem no filme *O estado das coisas* (1982), de Wim Wenders, que, sob o espectro da biografia do cineasta, dividido entre o cinema americano e o europeu, vive na divisão entre fronteiras. Essa divisão também pode ser expressa pelo estilo ou pelas diferentes mídias, como é o caso da TV, que tanto incomodou os cineastas do cinema moderno europeu, entre eles o próprio Wenders[24], não exatamente como um gesto de negação, mas pelo trânsito entre os limites midiáticos, o que poderia representar uma ameaça à sobrevivência do cinema. Em *Era o Hotel Cambridge*, o exilado é Issam (nome fictício de Hassam), um refugiado palestino sem pátria vivendo em períodos longos de espera por uma nova terra que o acolhesse. No filme *A Chave da Casa* (2009), ele ainda mora no campo de refugiados e espera sua vinda ao Brasil, apresentando-se da seguinte maneira:

> A pátria é algo que desconhecemos totalmente desde que nascemos. Nós, os palestinos, estamos fora dela e crescemos de um exílio a outro sem conhecermos uma pátria e sem uma pátria que queira nos conhecer. Será que chegamos ao fim dessa viagem? Acredito que sim. É uma pátria nova, pequena, que brota dentro de mim e cresce. É uma pátria que procura mudar minha vida. Assim acredito no fim desse caminho sangrento. No fim do caminho da pátria ausente e no fim do caminho do exilado. Assim é o palestino, de uma viagem a outra, de uma tenda a outra, de uma dispersão a outra, de uma guerra a outra, e de uma paz ilusória a outra paz ilusória. É o palestino o Sísifo de nossa época, Sísifo de uma época perversa e sem fim. Mas tenho esperança de que esse início na nova terra, no Brasil, seja o fim da viagem, o fim da viagem de Sísifo. (A CHAVE DA CASA, 2009).

Pode-se pensar que a experiência do exílio possibilita o estabelecimento de múltiplas identidades, o que é um elemento potencializador da produção poética e artística. Prisca Agustoni, entende o deslocamento entre fronteiras como uma "via de mão dupla", em que há esquecimento e lembrança, enraizamento e errância, ida e volta: "O termo diáspora (...) pode ser empregado como uma metáfora de deslocamentos, de desterritorializações que, por sua vez, desloca e amplia a própria noção de afastamento geográfico – por motivações sociais, políticas ou econômicas – de um lugar concreto em direção a outro" (AGUSTONI, 2013, p. 16). Viver

[24] WENDERS, 1990, p.66.

o exílio implica experimentar um luto no qual se perde a língua materna, a "terra mãe". A experiência de cruzar uma fronteira pode ser traduzida como "uma poderosa herança da resistência" (MOURA, 2010, p. 43).

O exílio implica um cruzamento de fronteiras, territoriais ou subjetivas e, na contemporaneidade, em diferentes campos do conhecimento, a ideia de fronteira apresenta-se atualizada, assim como expressões ou terminologias que a circundam, tais como espaços, territórios, trajetórias, vestígios, rastros, memória, identidade e comunidade. Esses elementos espaciais marcam as biografias dos múltiplos autores ou personagens de uma escritura artística, independentemente de seu suporte, inclusive na produção audiovisual. Neste contexto de cruzamento de fronteiras, Ismail Xavier apresenta alguns filmes dos anos da Retomada como narrativas que identificam

> o quadro nacional com um estilo de vida típico das zonas de fronteira. Espaços estes com regras próprias de poder e pautados por uma interação social alheia a qualquer noção de cidadania, numa ausência de lei e de Estado que permite aproximar as situações vivida na fronteira do Paraguai (Os matadores) com as situações vividas no Rio de Janeiro (Como nascem os anjos). (XAVIER, 2000, p. 85).

Como as fronteiras são fluidas, os processos de deslocamento, desterritorialização e exílio são constantes e os controles são exacerbados. Os exilados vivem "no meio" e refazem constantemente suas "trajetórias e traduções" (LADDAGA, 2012, p. 59) na construção de um lugar onde se possa construir as bordas constantemente desfeitas e sem garantias. As bordas que se desfazem afetam o cinema, para o qual a fluidez das fronteiras pode manifestar-se em aspectos tais como o exercício de diferentes funções da equipe, a flexibilização do roteiro, a tentativa de relativização da autoria e distribuição da concepção criativa do filme para outros participantes do processo, como, por exemplo, os moradores em *Era o Hotel Cambridge.* Nesse, são ensaiadas formas experimentais de direção coletiva e a tentativa de diluição das marcas narrativas determinantes do documentário e da ficção, causando um imbricamento entre a representação do real e a *performance* atribuída à ficção.

A sinopse de apresentação do filme trata da participação de atores e "personagens reais", embora tais personagens constem como figurantes nos créditos finais e desconsiderando, também, a *performance* que existe nos documentários em que os sujeitos representam "seu próprio papel". Esse posicionamento indica o poder de criar representações no processo de realização de um filme, seja ele documentário ou ficção. Um modo de representar que garante uma hierarquização dos pontos de vista em benefício do produtor ou do diretor do filme. É

importante salientar que participar dos circuitos de produção cinematográfica no Brasil requer um acesso ao repertório de uma elite intelectual, o que permite o trânsito pelas ferramentas de acesso aos altos recursos financeiros que requer a produção cinematográfica. Esse fator não desqualifica a produção, mas aponta para a questão da abordagem e da *mise-en-scène*.

Em algumas matérias de divulgação na mídia, *Era o Hotel Cambridge* é apresentado como um filme documentário, o que por sua vez denotaria uma menor intervenção da direção nas cenas. O fato de uma produção audiovisual ser nomeada como documentário depende da intenção da produção. Esse fator parece indefinido em *Era o Hotel Cambridge.* Diversos filmes brasileiros dos últimos vinte e cinco anos, com produção independente e com processos de coletivização das decisões criativas, trabalham com um jogo entre elementos da "realidade" própria da ficção e elementos da "realidade" social. Para Bill Nichols (NICHOLS, 2012, p.47), todos os filmes são documentários, porque revelam o contexto no qual foram produzidos. Eles podem se diferenciar em dois tipos de formatos: os documentários de satisfação de desejos, aqueles que indicam uma relação com uma realidade construída, ficcional; e os documentários de representação social, que englobam tudo aquilo a que chamamos de não-ficção.

Existem algumas sequências documentais que se complementam com personagens extra-temporais no filme *Era o Hotel Cambridge*. É o caso, por exemplo, dos depoimentos sobre a fabricação de celulares e imagens do Congo, recortadas do documentário *Blood in the Mobile* (2010); ou as imagens da Jordânia, em *A Chave da Casa* (2009). São apresentados pontos de vistas e de escuta diversificados, que se distanciam do enfoque estereotipado sobre certas figuras tais como o estrangeiro, o refugiado, o ativista, comuns em diversos filmes, sobretudo aqueles de grande orçamento. Um trecho de *Blood in the Mobile* (2010) é citado, no filme, no momento em que Ngandu (Guylain Mukendi) está sozinho em seu quarto e olha o retrato de uma mulher com uma criança na tela do celular. A imagem da criança é ampliada por ele. Em silêncio, Ngandu observa outras fotos de família. Uma voz em *off* se sobrepõe à imagem e narra a situação dos trabalhadores nas minas do Congo*:* "Walikali, eu sei que você vai lá, mas preste atenção. Tenha cuidado, porque tudo pode acontecer. Se você descobrir, por exemplo, algo de errado com o exército do Congo. Entendeu? Vai correr perigo. Você vai morrer. O perigo está em todos os lados. Preste atenção." (BLOOD IN MOBILE, 2010).

As imagens do documentário aparecem junto com a narração e prosseguem com o depoimento de um trabalhador de uma mina de estanho. A história do narrador no documentário revela o possível passado de Ngandu. O personagem é um refugiado cuja história de vida envolve outros refugiados. Ngandu fala pouco e, quando fala, tem sotaque: sua "*performance"* no filme é silenciosa, emana os afetos que não são ditos pelas palavras, mas, configuram, por

sua vez, um ato político ao recomeçar uma nova vida, ao expressar uma nova forma de viver e de se relacionar. A *performance*, aqui, é entendida como uma construção que se avizinha do real, como um sistema de "aprendizagem, armazenamento e produção de conhecimento" (TAYLOR, 2013, p. 45). Outros personagens aparecem em depoimentos inseridos ao longo da narrativa. São protagonistas, conforme mencionado anteriormente, Carmem, Hassan e Apolo. Os três são figuras centrais na condução da narrativa.

Apolo aparece como um articulador da narrativa e exerce, em acréscimo, o papel do diretor da peça de teatro que não se realiza. Ele propõe os "quadros-vivos" um recurso cênico que cria situações utilizando o recurso do congelamento. As cenas apresentam luz em alto contraste, transformado a situação em uma cena dramática. No contexto metalinguístico de filme, a preparação dos quadros-vivos e a sua forma final são mostradas antes e depois do congelamento, criando, ao expectador, a impressão de observar um *making off* com situações improvisadas dos bastidores da produção. Esse aspecto reforça a sensação de similaridade do filme com as formas de construção de um documentário, embora as estratégias de atuação e *mise-en-scène* tendam para a ficção. Apolo dirige a cena do início do filme, quando ele recita um poema e interpreta seu personagem, que pergunta "Cadê o foco narrativo?" (ERA O HOTEL CAMBRIDGE, 2016).

Hassam recita poemas, analisa personagens no contexto da cena, tem sua voz sobreposta de outra produção audiovisual. Ele apresenta anedotas, depoimentos ou falas que configuram cenas inteiras. Hassam performa nos dois filmes sem deixar de falar de sua "própria verdade" (tanto em *A Chave da Casa* quanto em *Era o Hotel Cambridge*) com grande maestria. Ele abre uma janela de comunicação com a Palestina ao falar com sua prima pelo *Skype*, a qual narra as agruras da guerra. Uma sobreposição espacial que amplia o repertório das tantas línguas e situações apresentadas no filme.

Carmen Silva interpreta "a si mesma" nos depoimentos, em suas ações. A ativista interpreta o papel que é inseparável de sua vida, da forma como ela considera importante. A versão da história contada por ela procura desmistificar as ocupações, de forma a sensibilizar a população sobre a importância do movimento que comanda. Carmen é apresentada, também, como "mãe de todos", conforme a descrição a seguir:

> Minha vida era um vazio, feita só do que já não existia. Foi a Carmen quem me tirou das ruas naquelas primeiras noites duras de São Paulo, foi a luta quem tirou de dentro de mim aquela mulher morta. O caso é que eu cansei de ser ocupada, por homem, por rato, por larva. Agora é a minha vez de ocupar, você não acha? Rosa, meu nome é Rosa. (FUKS, 2019, p. 54).

De acordo com o depoimento, Carmen engaja as pessoas no movimento e a luta pelos direitos cria um sentido na vida dos ativistas. O papel de Carmen, para grande parte dos ativistas, é de "mãe", heroína, coordenadora, papel importante na constituição de aspectos dramáticos presentes na história. A transitoriedade da narrativa, construída pelo roteiro com uma forma e com fronteiras instáveis de gênero, configura uma escrita do exílio no corpo do texto, assim como a vida em trânsito dos corpos em exílio apresentados no filme, corpos esses que necessitam habitar um espaço estável, mas que, em sua transitoriedade, encontram um lugar de encontro, de comunidade, mesmo que provisório, ao ocupar o edifício.

Os personagens, de uma forma geral, diante de identidades que se reinventam, constroem a si mesmos por meio de uma *performance*, articulando simultaneamente verdade e mentira, o que lembra o jogo dos personagens de Eduardo Coutinho em seus últimos filmes[25]. Coutinho investe na improvisação, desvelando "uma intensa imagem do corpo"[26], reterritorializando personagens que anteriormente estavam fora da representação nas telas de cinema. Glauber Rocha declara à revista *Cahiers du Cinéma:* "Mas devemos sempre lembrar que a dialética da realidade é sempre mais complexa que a lógica formal dos assim chamados marxistas"[27]. Esse aspecto aparece como uma tensão, um conflito entre a verdade do movimento de luta e a *mise-en-scène*, entre o personagem fictício e o real, entre a cena planificada no roteiro e a improvisação. Essas relações entre as bordas são, ainda, vivenciadas no processo de produção, uma vez que, não havendo orquestração direta da história, ela é tomada como acontecimento e induz a narrativa a diferentes direções e possibilidades; ela é tecida pelos conflitos entre ficção e realidade, entre as singularidades e a comunidade.

[25] BEZERRA, Cláudio. 2009. p. 29-30. Cláudio Bezerra, em sua tese, revela uma terceira fase no cinema de Eduardo Coutinho, quando os personagens dos seus documentários jogam com a "verdade" de forma performática.
[26] BEZERRA, Cláudio. 2009, p. 32.
[27] *Cahiers du Cinéma*, Jul/Ago, 1969.

2.2. Territórios

Para Rogério Haesbaert (2004), o território é “muito mais do que uma coisa ou objeto, o território é um ato, uma ação, uma relação. Um movimento de territorialização e desterritorialização denota ritmo, um movimento que se repete e sobre o qual se exerce o controle” (HASBAERT, 2004, p.127). Considerar o filme como um território pressupõe que este possui em sua dinâmica, em sua construção, processos de desterritorialização e reterritorialização ou, ainda, um processo de desreterritorialização simplesmente. Nas palavras do autor, “trata-se na verdade de uma vasta mudança de escala, iniciando como território etológico ou animal passamos ao território psicológico ou subjetivo e daí ao território sociológico e ao território geográfico (que inclui a relação sociedade-natureza).” (HASBAERT et *al*., 2009, p. 6). A escrita de um texto, uma aula, ou uma exposição artística podem ser um território, conforme segue:

> Podemos nos territorializar em qualquer coisa, desde que façamos agenciamento maquínico de corpos e agenciamentos coletivos de enunciação. O território pode ser construído em um livro a partir do agenciamento maquínico das técnicas, dos corpos da natureza (as árvores), do corpo do autor e das multiplicidades que o atravessam; e do agenciamento coletivo de enunciação, nesse caso, um sistema sintático e semântico. (HASBAERT et *al*., 2009, p. 7).

Nesse contexto, um filme pode ser um território, se temos como ponto de partida os conceitos definidos por Gilles Deleuze e Félix Guattari segundo os quais, nesse “território fílmico”, reunimos o agenciamento coletivo de enunciação e um agenciamento maquínico de corpos ou, em outras palavras, uma relação entre as estruturas vigentes e a possibilidade de imaginar através desse agenciamento maquínico fora daquilo que foi circunscrito.

O território pode ser a construção do filme, esse agenciamento coletivo da enunciação, ou seja, um conjunto de articulações em que pode estar contida uma construção anterior da linguagem audiovisual, da narrativa audiovisual, da qual alguns códigos e formas já estão estabelecidos. Essa possibilidade de articulação da linguagem apresenta-se imbricada a um agenciamento maquínico de corpos, atravessado por um desejo de construir, dentro de um sistema de produção também já pré-definido e com uma certa organização da enunciação, um novo engajamento entre os corpos, podendo ser atores-personagens ficcionais ou personagens vivendo diferentes situações cotidianas ou encenadas. Esses personagens serão expostos nessa narrativa ficcional, ao mesmo tempo em que se cria um novo relacionamento a partir do lugar

onde se estabelece um desejo de iniciar uma história contada por imagens e sons – o território pode ser criado através da narrativa e desses entrelaçamentos de situações.

No filme, diante do processo coletivo de organização das etapas, percebemos, como resposta, narrativas desterritorializadas, fluidez dos traçados que compõem a linguagem da diretora e, nas equipes, construções que se reconfiguram entre profissionais da área técnica, atores, estudantes, ativistas e refugiados. Para melhor abordar a desterritorialização em uma narrativa, é importante pontuarmos o que tomamos aqui como território: território é algo marcado por uma fronteira, que pode ser afrouxada, fluida, móvel, quer seja constituída por pessoas, objetos materiais, paredes, muros, recursos, ou por subjetividades, informações. Aquilo que marca a pré, a produção e a pós-produção de um filme pode ser expresso por fronteiras entre as pessoas, "fronteiras fluidas e articuláveis" (DELEUZE; GUATTARI, 1997). Um filme pode ser um território, se o entendermos como uma dinâmica entre uma estrutura inicial que se desloca, que se modifica em função de uma necessidade do pensamento, da arte ou da contemporaneidade e, ao mesmo tempo, que envolve um conjunto de subjetividades dando corpo a esta expressão que constantemente se reorganiza.

Esse território da construção do filme diz respeito a um pensamento, a uma concepção, a uma proposta proveniente de um desejo. Esse pode convergir-se em interesse comum de um diretor ou produtor ou, ainda, adquirir uma forma de confluência de diversas subjetividades. Nesse pensamento pode estar contida uma gramática da linguagem audiovisual, uma narrativa estruturada pelo roteiro, em que alguns códigos e formas estão estabelecidos, imbricados ou cortados por um desejo de construir dentro de um sistema de produção pré-definido, político, estrutural, um novo engajamento entre os corpos desejantes, atores e personagens vivendo situações em uma abordagem cênica e, ao mesmo tempo, um novo relacionamento criado pelo desejo.

Nesse contexto, os personagens de *Era o Hotel Cambridge*, ficcionais ou não, têm pontos em comum: a desterritorialização e o não-pertencimento à vida na cidade, a um *status* social. De maneira geral, carregam identidades flutuantes e as marcas dos múltiplos deslocamentos, reescrevendo a sua história. A escrita ou reescrita de suas histórias fazem parte da experiência do fora

> O fora constitui, assim, uma espécie de experiência original, um começo de tudo. Colocar-se fora de si e fora do mundo é antes de mais nada inaugurar uma experiência em que as coisas não são ainda. Tudo se passa na literatura[28] como se nada tivesse acontecido, como se tudo estivesse por acontecer. (LEVY, 2011, p. 32).

[28] Ou no cinema.

Esse fator manifestou forte intensidade no filme e extrapolou o *set* de filmagem e a equipe. Isso ocorreu pelo poder de *glamourização* do cinema, que consegue se aproximar das vidas destes personagens também com a intenção de desterritorializar-se. A realizadora Eliane Caffé não é uma exilada em seu sentido estrito, mas se desloca em diáspora, nos entremeios, entre as diferentes formas de produção, entre o gênero ficcional e o documental, entre as determinações do roteiro como estrutura previamente elaborada e o acaso, o intempestivo, a vida, o processo político e social dos moradores das ocupações. Entregar-se a um projeto cinematográfico dessa dimensão é exilar-se também, de alguma forma, principalmente por optar pelo questionamento da violência aplicada pelo Estado contra grande parte da população desfavorecida.

A gênese do cinema brasileiro é permeada por figuras do exílio, tais como Humberto Mauro, Alberto Cavalcanti e Glauber Rocha, dentre outros. Para esse último, como figura importante do cinema nacional, o exílio foi uma marca tão forte que, provavelmente, segundo Sylvie Pierre, causou sua morte[29]. Sobre essa questão, o cineasta afirmou: "Eu sou muito dividido. Passei dez anos de minha vida fora do Brasil. Claro, adoro o Brasil, mas aqui eu fico doente, sou perseguido, tenho que ir embora. Tenho que passar sempre três anos fora e três anos aqui, para dar um descanso. Até que eu possa ser aceito."[30] Viver em contradição, entre uma forte influência estrangeira e a busca de uma nova forma de fazer arte, permeia a história cultural do país, antes mesmo do Manifesto Antropofágico, no qual as figuras e as formas do exílio permeiam o imaginário das artes no Brasil.

O termo ocupação também é fundamental para se entender o sentido do exílio e da desterritorialização. As ocupações, de uma forma geral, exigem o direito a formas diversificadas de compartilhamento do espaço urbano. Os moradores, ao entrarem nos edifícios abandonados, revitalizam-nos, atribuindo-lhes uma função na dinâmica da cidade. Transformam-nos em um lugar habitável, onde é possível a intercessão de diferenças. Por significar um "impacto" nas normas vigentes, as ocupações são apelidadas por alguns como "invasões", associando-as à ideia de uma contravenção. Nesse momento, o pensamento abissal prepondera, definindo os limites da legalidade. Com esse argumento, o Estado assegura o uso da violência para coibir a suposta contravenção. Nesse contexto, é necessária uma força coletiva, representada pelos movimentos no filme em questão, no sentido de desconstruir os

[29] Sylvie Pierre afirma: "Pois não se sabe muito bem se Glauber Rocha morreu na Europa, de Europa – por exemplo, como um "marido enganado da velha arte moderna" – ou se morreu no Brasil, de Brasil, aniquilado por ter pretendido desempenhar o exagerado papel de consciência total das mais íntimas contradições do país." (PIERRE, 1996, p.100)

[30] Entrevista de Glauber à Maria Angélica de Carvalho, Rio de Janeiro, em 1978. (PIERRE, 1996, p.109).

alicerces fundados pela forma de pensar a política advinda de uma forte estrutura colonial ainda consolidada no Brasil.

O escritor Julián Fuks, em seu romance *A Ocupação* (2019), usa o termo em diferentes ocasiões: ele deseja ocupar as páginas de seu futuro livro com o relato escrito de um refugiado da Ocupação *Cambridge;* ele relata a ocupação da vida de uma ativista, Rosa, a qual, no passado, tinha uma vida ocupada por outros seres e, após ir para São Paulo, "ocupou" sua vida com suas escolhas pessoais; ele observa o corpo do pai ocupado pela doença e o corpo da esposa ocupado pelo feto silencioso de seu filho e, ao mesmo tempo, pela medicalização da vida que é diluída e ocupada pelo som da batida do coração do feto. Além dessas formas de ocupação, muitas outras são possíveis no *Edifício Cambridge*, sobretudo para os refugiados, obrigados a deixar um país ocupado por forças militares, guerras, milícias, desigualdade e desastres naturais. Tem-se, assim, que ocupar "algo" apresenta-se com forte simbolismo.

O termo ocupação foi usado também por Paulo Emílio Salles Gomes, em 1973 (ESCOREL, apud GOMES, 2005, p. 17), referindo-se à dificuldade do cinema brasileiro em estabelecer um lugar de representação no repertório cultural da população brasileira. O crítico afirma que o cinema brasileiro nunca deixaria de ser subdesenvolvido, nem mesmo com o Cinema Novo. Ele recorre aos termos "ocupante" e "ocupado" para caracterizar o cinema brasileiro. Nessa situação, os realizadores do Cinema Novo, por exemplo, se sentiram como "representantes dos interesses do ocupado", mas, essa geração "esposou pouco o corpo brasileiro, permaneceu substancialmente ela própria, falando e agindo por si mesma" (ESCOREL *apud* GOMES, 2005, p.17). Com isso, nenhum público novo chegou a se constituir. Segundo Eduardo Escorel,

> Passados mais de trinta anos desde a formulação inicial de Paulo Emilio, o dilema que ele apontou continua essencialmente, o mesmo. A sua lição, porém, não parece ter sido aprendida. Temos dificuldade em lidar com nossa posição ambígua – a de sermos ocupantes em nosso próprio território tentando estabelecer um elo com o ocupado em um corpo social fraturado (ESCOREL, 2005, p. 17).

A negociação entre as hierarquias do ocupante e a fragilidade do ocupado é necessária para que essa figura exilada no contexto do cinema brasileiro possa visualizar lugares possíveis no processo criativo, reterritorializando-se. Ocupar é marca de uma "quebra" quase sempre cercada de força, perda ou violência. Representa a possibilidade de ressignificação das cartografias da vida, carregada com o "gosto de queimado" (KRISTEVA, 1994, p. 11) proveniente da experiência do exílio em suas múltiplas formas.

No filme *Era o Hotel Cambridge,* uma forma como se apresenta esse imaginário do exílio está no *dentro,* no interior do edifício ou das habitações, onde os moradores do edifício Cambridge falam diversas línguas em diferentes formas e expressões. Isso acontece, por exemplo, na cena da cozinha, na qual pessoas de diversos locais falam sobre comida e sobre expressões de diferentes línguas, provocando uma disjunção de sentidos. As línguas estão todas desterritorializadas ali e se reterritorializam ao serem recodificadas pela sobreposição das falas e dos sentidos.

O *fora* se apresenta nos choques vivenciados no processo de produção: como não há uma orquestração direta da história, ela é tomada como acontecimento e induz a narrativa a diferentes direções e possibilidades. Ela é tecida pelos conflitos, entre ficção e "realidade", entre as singularidades e a comunidade. A partir da desconstrução da maneira tradicional de filmar, percebemos questões que remetem ao processo de desreterritorializar-se, o que acontece quando *Hassam*, personagem do filme, fala sobre sua condição de refugiado: "eu sou refugiado palestino no Brasil e vocês [*dirigindo-se aos outros moradores do edifício*] são refugiados brasileiros no Brasil" (ERA O HOTEL CAMBRIDGE, 2016). Essa afirmação remete às reflexões de Julia Kristeva sobre o estrangeiro, esse *outro* que carrega "a marca de um limite transposto", sendo que essa marca transmite uma certa desconfiança com relação ao estranho. Carregar a insígnia do exílio indica a transposição de um limite, uma fronteira: "A presença de uma tal fronteira (que o estrangeiro apresenta) interna e visível desperta os nossos sentidos mais arcaicos através de um gosto de queimado." (KRISTEVA, 1994, p. 11). Assim, os brasileiros sem-teto negam com veemência: quando ouvem a frase de Hassam, negam a ideia de serem estrangeiros no próprio país; negam o "gosto de queimado", o limite transposto.

No edifício *Cambridge*, os exilados criam uma nova sintaxe, não apenas linguística, mas na forma de viver a partir do nada, da ausência de espaço, assim como na construção de um uso diferente do comum. Literatura menor, cinema menor. Muitas mãos que se articulam para criar um sentido coletivo, fora do edifício, fora da autoria individual. Ser autor estrangeiro, ser fora de si, ser outro e estar fora do lugar. Segundo Hudson Moura, "a interculturalidade no cinema tenta traduzir em imagens a experiência de viver entre duas ou mais culturas (...). É um cinema compartilhado, por pessoas que sofreram o deslocamento e que viveram modos híbridos e para quem a representação do cinema convencional – o cinema clássico – não é suficiente" (MOURA, 2010, p. 43). Moura coloca a questão da interculturalidade ligada ao sistema de representação do cinema clássico; porém, outras questões podem estar em jogo, no que concerne os contrastes que emergem do olhar estrangeiro e as configurações estilísticas que decorrem dessa situação. É observada, neste cinema *menor*, uma relação de força com uma

estética dominante (MOURA, 2010, p. 47). Se compreendemos o Edifício Cambridge como um espaço de transição, *hors-lieu* – fora-do-lugar – (AGIER, 2009), todos os moradores do edifício estão em fuga. Segundo Kristeva: "A felicidade estranha do estrangeiro é a de manter essa eternidade em fuga ou esse transitório perpétuo" (KRISTEVA, 1994, p.11).

O estrangeiro se encontra nessa condição de liberdade, por um lado, e, por outro, de solidão (KRISTEVA, 1994, p.11), situando-se em um estado de nomadismo de sua subjetividade. Essa situação de refúgio e de impermanência, que marca a vida dos personagens do filme *Era o Hotel Cambridge*, pode também se expressar no trânsito entre a escrita e a forma expressiva final no audiovisual.

São elementos nômades da estética fílmica todos os materiais "de trânsito perpétuo", tais como esboços, fotografias, desenhos, roteiros, plano de filmagem e tantos outros especialmente criados na elaboração de um filme. O processo de produção de *Era o Hotel Cambridge* manifestou esse trânsito em função do fato de Eliane Caffé elaborar o filme com uma intenção política: a criação coletiva, mesmo que isso seja resultado de uma tensão, entre uma forma tradicional de pensar o cinema centrado na autoria e outra forma, diluída de tomada de decisão, envolvendo a troca em um coletivo. Segundo Lúcia Nagib, o surgimento de filmes nacionais dirigidos por mulheres no período da retomada alterou significativamente o modo de produção e expressão no cinema brasileiro:

> (...)a contribuição mais decisiva dada pelas mulheres que despontaram como cineastas no cinema brasileiro recente foi a disseminação do trabalho colaborativo e da autoria compartilhada, e não a mera ascensão ao panteão autoral segundo uma tradição notoriamente machista. (NAGIB, 2012, p.17).

Lúcia Nagib prefere valorizar a multiplicação de filmes com temática relacionada às questões femininas do que se ater a uma possibilidade estética hibrida ligada às produções das diretoras. A proposta de *Era o Hotel Cambridge* partiu de uma produção como uma atitude de transformação do espaço, dos objetos e dos participantes do grupo, o que incluiu a equipe técnica, os alunos de Arquitetura, os ativistas pela causa da moradia, os refugiados e moradores das ocupações. Dessa forma, muitos dos processos de preparação para a filmagem foram longos, por serem definidos através de assembleias, discussões ou grupos de trabalho. Esse foi um caminho que provavelmente definiu a forma final da produção, entendida pelo Movimento dos Sem-Teto como um material impulsionador da luta social. Esse processo não anula a autoria, tampouco a distribui para outros participantes. A diretora aparece nos créditos assinando a produção e, quanto aos moradores que atuaram no filme, sua maioria consta nos

créditos como figurantes. Essa situação revela que há um jogo entre uma forma pré-determinada de organizar uma produção em embate com um modelo novo, menos hierárquico e mais participativo.

Os moradores, conforme mencionado anteriormente, encontram-se na condição de refugiados pela transitoriedade da situação do edifício, constantemente ameaçado por processos de reintegração de posse e por problemas estruturais. O edifício configura-se tal qual um campo de refugiados, sujeito às suas leis e ao abandono por parte das políticas sociais, conforme observa Michel Agier:

> No contexto da negação da política que representa por princípio a organização do campo de refugiados (negação fundada às vezes como princípio humanitário e como situação de "poder sobre a vida"), a subjetivação pode apenas procurar saídas inéditas do ponto de vista da tradição política. E nascer nos transbordamentos, nos imprevistos, nas ações (eventualmente organizacionais, reivindicatórias e de protesto) levadas ao centro dos espaços de inatividade imposta. (AGIER, 2002, p.124).

Existe, nesse campo de refugiados, uma invisibilidade, sendo que não há preocupação política com a segurança dos moradores e com suas necessidades constantemente negadas. O último incêndio ocorrido em uma ocupação em São Paulo[31] é exemplo desse abandono; ainda que os moradores cuidem do espaço, sua capacidade é limitada em função da baixa renda e em função da transitoriedade da situação. Isso leva os habitantes do hotel a se exporem a um constante risco de imprevistos tais como incêndios, choques, desabamentos, quedas e alagamentos.

---

[31] O edifício Wilton Paes de Almeida estava localizado próximo ao Largo do Paissandu e era ocupado por 150 famílias. O edifício se encontrava em condições precárias, com fiação e esgoto expostos. As autoridades já haviam sido acionadas para tomar providências antes do incêndio, mas nada foi feito. O acidente ocorreu em 1º de maio de 2018. Nas redes sociais, os moradores foram estigmatizados e responsabilizados pela tragédia. O movimento que organizava essa ocupação era o MTST.

2.3. Estética da gambiarra

2.3.1. A gambiarra

O indivíduo moderno definia sua identidade a partir de uma comunidade nacional, uma comunidade ampla, junto a um sentido de civilidade que se diluiu na contemporaneidade. *Era o Hotel Cambridge* manifesta a necessidade de expressão das singularidades no contexto da comunidade, o qual, pela sua condição de limiar, se manifesta como experiência, como articulação coletiva em constante construção. Os cenários do edifício e a ocupação já estavam estabelecidos antes da produção do filme; contudo, a partir da intervenção da equipe, são inseridos elementos "improváveis" em seu cotidiano. Ou seja, conforme explica Laddaga, são comunidades cujos:

> (...) pontos de partida são arranjos aparentemente – e da perspectiva dos saberes comuns, na situação em que aparecem, *improváveis.* E que dão lugar ao desenvolvimento de comunidades experimentais enquanto tem como ponto de partida ações voluntárias, que vem reorganizar os dados da situação em que acontecem de maneiras imprevisíveis, e também mediante seu desenvolvimento se pretende averiguar coisas mais gerais com respeito às condições na vida social no presente. (LADDAGA, 2012, p. 18).

Nesse contexto de arranjos improváveis, toca-se na noção de *performance*, de forma a criar uma arquitetura relacional além daquela construção já existente do edifício. As relações vão além do cenário e do espaço físico do território, do ambiente. A comunidade criativa inserida no contexto do local de moradia é uma comunidade intencional, ou seja, um grupo inserido voluntariamente no conjunto da vida dos moradores da ocupação.

A direção de arte do filme, coordenada pela irmã de Eliane Caffé, Carla Caffé, inserida junto com a Escola de Cidade no trabalho de produção, funciona como uma comunidade intencional e analisa as formas de viver, os métodos e conceitos que permeiam a forma de criar no cotidiano dos moradores. Essa maneira de viver perpassa a ideia de gambiarra, que, segundo Sabrina Sedlmayer, é algo que performa o campo literário e artístico e representa uma expressão característica da arte brasileira[32]. Gambiarra está em "saber usar as gambias, astúcia para empreender uma espécie de jogo ambíguo, que não descambasse facilmente para o exotismo nem tampouco para o regionalismo" (SEDLMAYER, 2017, p. 23). A gambiarra está na forma

[32] SEDLMAYER, 2017, p. 17. Além de "gambiarra", o termo "jacuba" também é incluído nesta reflexão.

de viver no campo enquanto local de espera, expressando-se por meio do ato de viver na instabilidade no tempo e na sociedade. Esse lugar de marginalidade e de espera indica que o conceito de gambiarra não estaria simplesmente associado a uma falta, mas, sim, "ao exercício do pensamento, à interrogação a respeito de formas de sobrevivência" (SEDLMAYER, 2017, p. 23). A estética da gambiarra é uma forma de territorialização, um emaranhado de oposições que possibilita o encontro entre as diferentes comunidades que se formam para a realização do filme *Era o Hotel Cambridge.* Está nas formas de pensar os espaços e os objetos em sua dinâmica relacional com a vida das pessoas que o compõem. Segundo Rennó,

> O foco da gambiarra não é o produto, é o processo. O planejamento das construções informais trata de acoplamentos, de justaposições que vão ocorrendo pouco a pouco. É mais Tetris e Lego que arquitetura. São soluções que, por isso mesmo se tornam máquinas inúteis e extremamente críticas. A gambiarra é também um ato contestatório. Uma constante desobediência ao planejamento limpo que oculta seus processos constituintes e que impõe apenas um uso aos objetos, previamente determinado de cima para baixo. (OBICI *apud* RENNÓ, 2016, p.132).

Nesse sentido, a gambiarra é uma forma de resistir ao estado de marginalidade, ressignificando espaços e bens de consumo. Representa uma forma de contestação, tensionando os usos naturalizados e impostos para os objetos e lugares, e, com isso, modificando as relações entre os indivíduos e suas percepções de mundo. Repensar o uso dos objetos e lugares é intrínseco à arte e à vida na Ocupação Cambridge, situação plena de interferências e tensões.

Um dos aspectos desse processo se manifestou de forma didática, com a participação dos alunos da faculdade de arquitetura "Escola da Cidade" no estudo e na construção de soluções de *design* e Arquitetura no contexto da ocupação e da produção do filme. Neste contexto, uma pergunta se faz: Como fazer cinema, arte, arquitetura no Brasil em crise e a partir da crise? A forma possível de resposta a essa questão se faz a partir da tensão política que se concentra ao se desafiar os recursos no projeto criativo. Uma maneira de entender a precariedade e dela retirar a matriz de suas formas.

A precariedade se dá em função grande rotação comercial dos objetos de consumo e sua planejada obsolescência gerando o descarte. A rotatividade dos objetos se assemelha à vida social em que os laços são esfaceláveis (BOURRIAUD, 2011, p. 79). Segundo Bourriaud, apesar do esfacelamento das relações, dos objetos e do trabalho,

> Paradoxalmente, porém, a ordem política que rege esse caos nunca pareceu tão sólida: tudo muda o tempo todo, mas no âmbito de um padrão planetário imutável e intocável, a que nenhum projeto alternativo parece se opor de forma crível. Trata-se de um ambiente imediato reatualizado e reformatado, onde o momentâneo sobrepuja o longo prazo e o direito de acesso à propriedade, à estabilidade das coisas, dos signos e dos estados se torna exceção (BOURRIAUD, 2011, p.79).

A fluidez da produção dos bens está em contraposição à incapacidade de grande parte da população em ter acesso a esses bens. No contexto dessa precariedade é germinada a arte. Não há simetria nas composições articuladas com uma massa de materiais díspares. São composições frágeis apontando uma situação de fragilidade em suas bordas, em sua temporalidade. A coletividade produz os contornos do que é utilitário e do que é arte influenciados pelas intempéries do desafio cotidiano.

Segundo Pedro Meira Monteiro, “as obras de arte carregam consigo o tempo em que vivem. Essas obras de arte vivem numa espécie de grande arrastão dos temas que pulsam por aí e que são trazidos para o debate com toda a força, muitas vezes a despeito do que planejou o artista." (MONTEIRO, 2018, p.200).

A precariedade é uma forma de combate, sempre inacabada, inconformada com os discursos vigentes de apropriação da vida. Nos discursos das representatividades existe uma violência que bloqueia a inventividade. Essa violência pode vir de uma hierarquia ou de uma estrutura política e econômica, mas pode também ser reprimida para aqueles que a sofrem. Esta passa então a ser uma forma de combate e resistência remetendo a ideia de gambiarra a uma forma menor de arte. A gambiarra, assim, foge à necessidade de representação naturalizada. Se a obrigação em representar é imposta, esta impede o reconhecimento dos fragmentos dos objetos que compõem um espaço. No contexto da produção da gambiarra, essa manifestação é negada em favor do processo criativo.

Existe um aval do exercício da violência pelos poderes e, aos oprimidos, cabe sublimar essa força por meio da arte ou do exercício da invenção do cotidiano. A violência gerada pela condição do desterro, em suas múltiplas formas de exílio, gera um rompimento das estruturas identitárias do sujeito. No ato de inventar formas possíveis de recompor os objetos e as subjetividades incorpora-se uma potência, inventar “o que eu faço” e “o que eu sou”.

O espaço possibilita novas configurações identitárias e reconfigura as fronteiras daquilo que foi imposto como valor. Uma forma também de reorganizar o lugar dos excluídos e dos não excluídos. Compreender o lugar dos cidadãos excluídos do projeto urbanístico da cidade possibilita narrar a história do ser comum. Esta história é narrada do ponto de vista da

precariedade e da inventividade. No contexto de uma produção cinematográfica, isso significa um deslocamento da forma a partir da falta provocada por essa precariedade. A forma da precariedade ou a precariedade da forma. “Quanto mais caótica é a realidade mais criativa pode ser a produção” (MONTEIRO, 2018, p. 201). No atual contexto histórico do Brasil, a experimentação e a invenção é uma urgência. A questão é que a impossibilidade de planejar, sempre que se tem diante de si uma matéria imprestável ou incontrolável, pode estar na origem, uma vez ainda, dá mais insuspeita das potências: aquela que se encontra na precariedade do que se apresenta à imaginação e a ação da arte, seja ela produzida por quem for.

Em *Era o Hotel Cambridge* as proposições de mudança no roteiro eram desejáveis de forma que esses diversos pontos de vista pudessem convergir. Propõe-se a equipe momentos horizontais tais como as oficinas em que todos contribuem nas decisões e momentos verticais em que foram distribuídas funções específicas conduzindo a uma relação hierárquica.

Nos atuais tempos de repressão em que se prefiguram a violência e o discurso de ataque as precárias bases democráticas duramente conquistadas depois de mais de duas décadas de ditadura no país, a arte torna-se uma necessidade. O cinema, neste contexto, só é possível a partir da experimentação, pois a questão da representação das identidades nacionais torna-se complexo em termos de negociações com um estado totalitário potencialmente financiador do filme. Este viés experimental nos remete ao cinema Marginal. Os cineastas do período, diante da opressão política, só poderiam experimentar e fazer cinema de baixo custo. Cinema de gambiarra. Esse contexto fica premente na frase do Bandido da Luz Vermelha, presente no filme homônimo de Rogério Sganzerla *“Eu tinha que avacalhar, um cara assim só tinha que avacalhar para ver o que saía disso tudo”* (SGANZERLA, 1968) Essa frase lembra uma situação de resistência no passado do cinema nacional e de um contexto não muito distante da poética e da política atual. Neste passado ainda vivo, a desconexão proporcionada pela experimentação em função da opressão política gerou narrativas aparentemente sem sentido, aparentemente fragmentadas e desconectadas da realidade. Uma narrativa precária como geradora de uma produção criativa não se apresenta como um déficit, mas como uma potência, assim como toda gambiarra se apresenta.

A precariedade abrigada na gambiarra indica essa necessidade de uma nova narrativa do mundo a partir de um olhar lúdico. Este aspecto não se apresenta apenas na atualidade, e sim, parece acompanhar a estética modernista, que buscou uma abordagem em que se aproximaria a arte do cotidiano. Segundo Roniere Menezes, “Estetizar o cotidiano, característica (...) modernista, é buscar a poesia na simplicidade, nos pequenos temas, aproximando a Arte o mais possível da vida social, da coletividade.” (MENEZES, 2000, p.

288). O autor chama a atenção para a abordagem da arte defendida por Mário de Andrade em defesa do *Artefazer* e da relação com a coletividade estabelecida nesse contexto. Com isso, o escritor defende um processo de coletivização da obra de arte moderna (MENEZES, 2000, p. 245).

Menezes lembra que a arte, para Mário de Andrade, é circunstancial, "O artista deveria se empenhar no papel de *transitoriedade* da arte, se ocupar das mudanças imperativas do momento" (MENEZES, 2000, p.254). "As mudanças imperativas do momento" se direcionavam a um distanciamento da estética europeia e burguesa e a uma aproximação das questões sociais e das formas de cultura popular chamada de *folclore*. Neste contexto, Menezes aponta para o princípio estético marioandradino em que se "assume as fraturas, as incompletudes, as falhas, os "atos falhos" e a postura de quem olha para a arte como alguém que quer embaralhar, desconstruir uma visão bem acomodada de arte e de comportamento diante da vida" (MENEZES, 2000, p. 278). Princípio este, ligado a ideia de "amilhoramento" (MENEZES, 2000, p. 278) da arte, em constante construção, sem início e sem fim, sem bordas pré-definidas. Este aspecto remete ao inacabado na obra de arte, característica presente do filme "Era o Hotel Cambridge".

No processo de desenvolvimento do filme, a tentativa de narrar sob um ponto de vista que vá além das bordas do roteiro exclui o planejamento inicial quando o projeto criativo se aproxima das questões sociais e esta é a sua matéria-prima. A matéria prima está em cada objeto encontrado na ocupação, está na apropriação do ambiente e nas negociações para a ocupação do espaço e está, também, na ressignificação dos restos presentes no ambiente. No romance de Julián Fucks, estes restos ficam evidentes quando o autor narra suas impressões a respeito de um edifício recém ocupado pelo movimento dos sem-teto coordenado por Carmen Silva:

> Era expressiva a morfologia dos restos, ordenada pela sintaxe do tempo. Sobre aquele esqueleto do prédio, já a se desfazer em pó, se espalhavam ainda os despojos de uma batalha ainda mais recente: colchões carcomidos, sapatos avulsos nos cantos, agulhas e seringas, pilhas de roupas puídas, utensílios e velhos objetos, restos indigentes do mundo. Aqueles destroços talvez não contassem a história do espaço ao longo das décadas, do que foi uma repartição pública com seus gabinetes e salas de espera (...). (FUKS, 2019, p. 101)

Essa precariedade não é motivo de orgulho ou de uma exaltação, mas um material possível. O espaço que pode se configurar no tempo não pelos seus restos mas pelas relações que foram e que serão estabelecidas ali no porvir. Pedro Meira Monteiro aponta que a

precariedade na qual fomos lançados não permite que a fabulação artística crie uma hierarquia das diferenças. E este projeto é um importante desafio das produções contemporâneas. Para o autor, é tempo de falar das pessoas e das feridas. Todas as potências se guardam nos sistemas complexos pelos quais é gerenciada e organizada, política e financeiramente, a possibilidade de se produzir cinema no Brasil. Existe uma demanda profunda em compreender as diferenças e de incluir a precariedade em suas formas de produção (MONTEIRO, 2018, p.211). Este desafio dialoga com a proposta modernista, no sentido de buscar um diálogo com o social, incluindo-se, contudo, um novo aspecto que inclui o político, em seu sentido mais amplo, e a multiplicidade das formas de produção criativa dos coletivos engendrados pelas questões políticas e sociais.

Esta preocupação com as questões sociais foi premente em diferentes momentos da cultura brasileira sendo uma característica de muitas abordagens artísticas, cabe lembrar o manifesto "Eztétyca da Fome" (*sic*) publicado em 1965 por Glauber Rocha:

> Eis – fundamentalmente – a situação das artes no Brasil diante do mundo: até hoje, somente mentiras elaboradas da verdade (os exotismos formais que vulgarizam problemas sociais) conseguiram se comunicar em termos quantitativos, provocando uma série de equívocos que não terminam nos limites da arte mas contaminam sobretudo o terreno geral do político. Para o observador europeu, os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida que satisfazem sua nostalgia do primitivismo; e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob as tardias heranças do mundo civilizado, heranças mal compreendidas porque impostas pelo condicionamento colonialista.
> (ROCHA *apud* PIERRE, 1996, 124/125)

Esse manifesto denunciava, retomando as ideias de Mário de Andrade, a arte colonizada, escrava dos padrões formais europeus ou norte-americanos. Também defendia a estética da precariedade, chamada de estética da fome, como uma potência de criação artística que consideraria as questões sociais e políticas. A violência contida nesta forma seria um gesto do colonizado em direção ao colonizador, uma forma de devolver ao outro o resultado de sua exploração. Neste sentido, a gambiarra é uma expressão da estética da fome não apenas jocosa e criativa, mas também portadora de uma violência em sua memória.

Quem inventa a gambiarra é o homem comum, aquele que não tem acesso aos bens de consumo, que se encontram entre os sem teto, migrantes, imigrantes e refugiados. Segundo Roniere Menezes, "Frente à racionalidade dominante e ao seu ímpeto de tudo conquistar e dominar, os atores desfavorecidos socialmente são levados a desenvolver, paralelamente, racionalidades não-hegemônicas ou contra-racionalidades." (MENEZES, 2008, p.160.)

Segundo Milton Santos, a sociedade globalizada (o espaço global do capital), caracterizada pela divisão do trabalho e pela cooperação perversa por ela ocasionada, universaliza mas agrava as diferenças (SANTOS, 1986, p. 15). Diferenças essas que se exprimem "em termos de forças produtivas e relações de produção, em termos de custos e preços, em termos do valor dos produtos e do dinheiro, em termos de consumo e renda (SANTOS, 1986, p. 15). Neste contexto, diante dessas estratégias de dominação, são experienciadas situações de escassez por aqueles que não possuem os meios de produção.

O espaço também, neste sentido, reflete essas diferenças sofrendo adaptações, ele: "é o lugar de encontro entre esse passado e o futuro, mediante as relações sociais do presente que nele se realizam." (SANTOS, 1994, p.122) Segundo o autor, o espaço tem relação com o tempo e, ao presenciar um novo momento, se adapta às formas preexistentes para poder se estabelecer.

Nesse novo modo de produção criado pelo espaço reconfigurado, os objetos podem se instalar com novas possibilidades com as marcas de seu uso no passado. São objetos chamados, por Milton Santos, de rugosidades, ou seja, "As rugosidades são o espaço construído, o tempo histórico que se transformou em paisagem, incorporado ao espaço" (SANTOS, 1978, p. 138). Assim, o espaço da ocupação *Cambridge* retratado no filme apresenta-se como uma instância de representação dessa contra-racionalidade hegemônica. Neste contexto, o uso dos "restos" oriundos desse passado são adaptados à situação atual de uma forma criativa. Segundo Roniere Menezes,

> As cooperações dialogam frequentemente com os conflitos presentes no território, e a vida comum é fruto desse entrelaçamento. As táticas contra-hegemônicas existentes na vida cotidiana do homem comum revelam que não existem racionalidades absolutas, mas diferentes razões, modos particulares de se modelar a razão, a emoção e a técnica no tempo e no espaço. Essas outras racionalidades demonstram a presença de formas alternativas de modernidade nas periferias do mundo dominado pela razão estratégica. (MENEZES, 2008, p.161)

Para a sobrevivência dos personagens do desterro, desprovidos de meios de acesso aos bens de consumo, a alternativa possível para a sobrevivência é reinventar as técnicas e os meios, utilizando a imaginação e a memória como matérias expressivas. É assim que vive Apolo, narrador e inventor de traquitanas, estabelecendo um contato afetivo com seus parceiros pelas brincadeiras, pela poesia, pelo teatro e pela performance. Apolo é a figura do homem comum que reinventa seu cotidiano de forma criativa, uma representação de outros personagens existentes na ocupação.

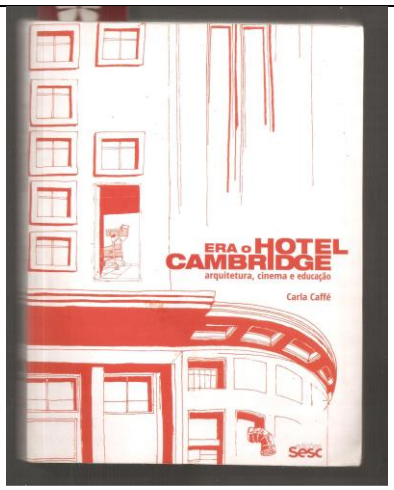
2.3.2. Reinventar a direção de arte

O livro produzido pela direção de arte do filme, *Era o Hotel Cambridge:* arquitetura, cinema e educação apresenta, em quadrinhos, o registro da experiência criativa no processo de elaboração e execução dos cenários, figurinos e maquiagem no filme, extrapolando a relação estrita, desse setor, com o roteiro do filme. Sobre esse processo, a autora do livro e coordenadora da direção de arte do filme, Carla Caffé afirma:

> De forma inesperada, descobrimos uma grande possibilidade de atuar criativa e artisticamente na etapa de pré-produção, sempre amparada como uma etapa apenas executiva. No nosso experimento, vivenciamos, por meio de saberes específicos da arquitetura, uma relação rica com a comunidade e com a produção do longa-metragem. Devolvemos toda uma pesquisa paralela à feitura do filme, o que contribui diretamente para sua narrativa. (CAFFÉ, 2016, p.14).

A relação dos alunos com a ocupação começa através das oficinas, ministradas principalmente para as crianças, que criam uma abertura para a inserção no cotidiano dos moradores. O projeto de arte revela, pela leitura das imagens apresentadas na narrativa visual, uma intimidade conquistada por uma inserção gradual no cotidiano e uma constância na convivência. Por meio das imagens do livro, adentra-se o cotidiano da ocupação e suas formas de cartografar a vida dos moradores.

Figura 3: Capa do livro: *Era o Hotel Cambridge:* arquitetura, cinema e educação



FONTE: CAFFÈ, 2017

Figura 4: Reunião com equipe e alunos da Escola da Cidade. Livro com formato de história em quadrinhos

FONTE: CAFFÉ, 2017

Diante dessa experiência, a etapa da pré-produção configura-se não apenas como uma etapa executiva de planejamento, mas como uma etapa criativa junto à comunidade extrapolando o roteiro como linha de comando (CAFFÉ, 2017, p.14). O conceito de arquitetura efêmera aplicado na direção de arte paralela à produção do filme e à situação de moradia nas ocupações, ambas com características temporárias e móveis, demonstra uma adaptabilidade às situações. A arquitetura efêmera parte da ideia de uma situação transitória cuja modificação do espaço acontece por um período curto o que influencia o tipo de material e a impermanência das estruturas que devem ser articuláveis em função das necessidades.

Neste sentido, a direção de arte analisou ainda o re-uso dos materiais e processos de forma a serem considerados benfeitoria para o edifício. Não foi planejada uma reforma no prédio e sim uma intervenção atualizando, de acordo com as demandas dos moradores e do filme, o espaço já estabelecido. Foi considerada as demandas do roteiro do filme de forma equânime com os interesses da ocupação e da pedagogia da escola de arquitetura. Foram realizados diversos estudos fotográficos de forma a identificar os perfis psicológicos dos moradores do edifício com o aspecto ficcional do filme.

O relato do processo da ocupação também foi analisado pela direção de arte. A instalação no edifício e a limpeza e desinfecção do local com quinze andares sem elevador

utilizou duzentas caçambas. Os espaços comuns são poucos e por isso, os corredores são um importante ponto de encontro. Cada andar possui um coordenador que acompanha a mobilização, a arrecadação de verba para manutenção do edifício, a documentação e a socialização dos moradores. Foi observado que as janelas dos andares mais baixos ficavam fechadas para ocultar a movimentação interna. A comunicação entre as coordenações e os moradores através de recados, bilhetes, cartazes e avisos foi material da pesquisa. A mina d'água, outro aspecto que compôs a narrativa do filme, é um problema mobilizador da comunidade, quando chove a água aumenta bastante a concentração já existente no subsolo demandando o bombeamento da água.

Uma das cenas do filme apresenta o exame da bomba por alguns dos moradores. Se a bomba não funciona, é necessário bombear a água com uma mangueira de hidrante ou com baldes. Um grupo grande de pessoas precisa se reunir para alternar os baldes e conseguir escoar a água. Por isso, em uma das cenas iniciais do filme, apresenta-se por meio do diálogo entre Apolo, Pastor, Ngandu e Craque uma preocupação com relação ao não funcionamento da bomba. A multiplicidade de habilidades é também uma característica importante de alguns moradores/personagens. O Pastor, por exemplo, morador do edifício, celebra ritos aos sábados e mantém uma serralheria no subsolo do edifício onde ele toca, também, às vezes, o seu teclado. É neste subsolo que, no filme, acontece o encontro entre homens da equipe de manutenção do edifício, onde eles bebem escondidos do Pastor, evitando seus sermões, onde tocam, dançam e conversam. Hassam, nesse caso, aparece como um filósofo do grupo, criando sentidos inusitados à existência. Em uma conversa do local, enquanto os homens bebem, ele compara a idade das mulheres aos graus etílicos das bebidas.

Em cada andar existem comércios que oferecem bens de primeira necessidade e uma padaria é mantida na cozinha comunitária de forma a evitar que os moradores tenham que descer muitos andares para compra de alimentos de primeira necessidade. A cozinha e as escadas são o principal ponto de encontro, tendo a primeira um papel central na interação entre os moradores. Os espaços comuns são sempre vinculados ao movimento e coordenados por mutirões, escalonamentos e uma série de outras ferramentas auxiliares da gestão. Nesse contexto, os corredores e áreas comuns têm cores padronizadas para as paredes, forros e cortinas. No âmbito privado, os apartamentos não são padronizados internamente e, ali, as cores são intensas e variadas. Neste contexto, a direção de arte do filme abriu gavetas e caixas no espaço íntimo dos moradores com a intenção de ouvir histórias de suas vidas.

A composição do espaço de cada moradia, no passado configurada como um quarto de hotel, revela um arranjo particular das subjetividades singulares. Sobre a construção nestes

espaços de morar, cabe lembrar o sentido do morar atribuído por Gaston Bachelard em seu livro *A poética do espaço*: "todos os abrigos, todos os refúgios, todos os aposentos têm valores oníricos consoantes" (BACHELARD, 1993, p.25). Na moradia atual, diversas moradas do passado ou dos sonhos se interpenetram, conectando devaneio, lembrança e memória. Em contraposição a esta morada onírica, Bachelard descreve as moradias nas grandes cidades em que as relações com o espaço se tornam artificiais (BACHELARD, 1993, 45).

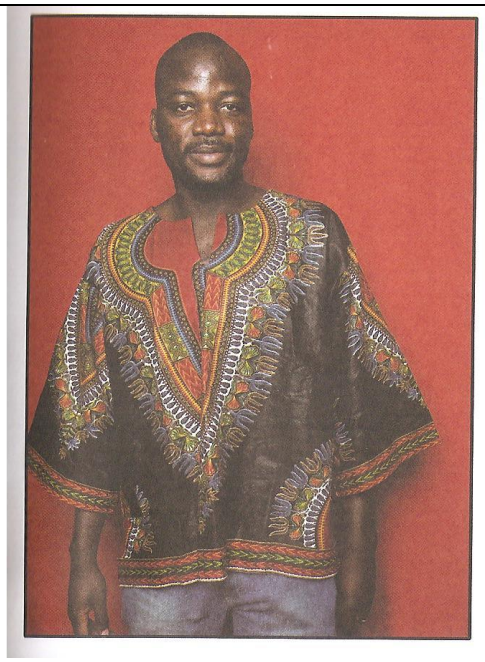
O funcionamento do edifício como moradia e como movimento social revela uma comunidade autogerada de forma particular e independente do restante da cidade. Sua dinâmica coincide com o processo criativo do cinema articulando-se de acordo com os recursos e as relações. As moradas no Cambridge representam uma busca do onirismo sobre o qual reflete Bachelard, mesmo que no contexto da grande cidade de São Paulo. Criar um espaço de intimidade, um canto de simplicidade, transforma cada casa no antigo hotel em uma "centro de simplicidade" (BACHELARD, 1993, p.45), ou seja, um espaço que se configure como um refúgio acolhedor, tal qual uma cabana e que remeta à casa da memória da infância ou à casa sonhada ao longo da vida. O autor fala ainda das gavetas que se abrem de forma a possibilitar a ampliação da dimensão de um conceito, abrir as gavetas das possibilidades. Nesse sentido, abrir as gavetas e os armários nas moradias para possibilitar o ampliação e pesquisa do roteiro, funciona como uma metáfora que favorece a possibilidade de abrir espaço para outras diversas narrativas potenciais: "quando damos ao objeto a amizade que convém, não abrimos o armário sem estremecer um pouco" (BACHELARD, 1993, p. 94). Sendo assim, a documentação desse processo, do ponto de vista artístico e literário abre-se para outras histórias, ramifica a narrativa com interações diversas, enriquecendo-a enquanto potência artística.

Durante as oficinas de dramaturgia e vídeo, foram levantadas questões pertinentes aos moradores do edifício, de forma que os roteiristas pudessem elaborar as cenas de ficção a partir daquilo que foi elaborado. Por meio das oficinas foi possível adentrar nos detalhes da organização do espaço no dia-a-dia. As crianças eram as mais entusiasmadas e foram as primeiras a participarem das oficinas, seguidas dos adultos, que se aproximaram pouco a pouco, revelando o desenho dos personagens da narrativa a ser desenvolvida no roteiro. Para os estudos do figurino, foi elaborado um desfile de modas, chamado "Ocupa eu", acompanhado de fotografias que procuraram registrar os trajes de festa e os trajes usados no cotidiano dos moradores. Muitas peças de roupa dos moradores foram reservadas para as filmagens e outras poucas foram desenhadas e confeccionadas para o filme. A equipe de figurino agendava visita aos guardas roupas, de forma a selecionar as peças que seriam levadas ao camarim. Esse fato

denota que o ambiente era fotografado e analisado em sua paleta de cores em contraste com as peças apresentadas, conforme as fotografias abaixo:

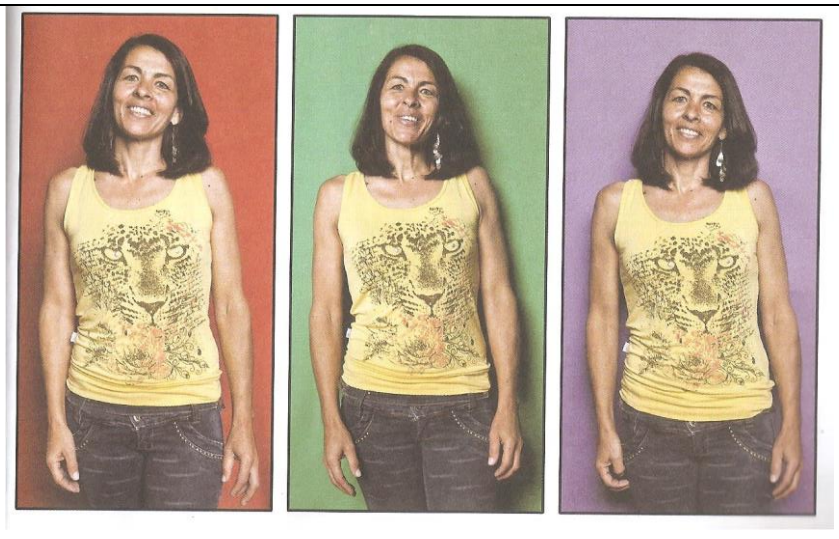
Figura 5: Peças de roupas dos moradores utilizadas para os estudos do figurino.

Fonte: CAFFÉ, 2016, p.142



Fonte: CAFFÉ, 2016, p.143

Figura 6: Estudo de fundo - peças de roupas dos moradores utilizadas para os estudos do figurino



Fonte: CAFFÉ, 2016, p.141

A proposta do desfile e das fotografias foi estimular a performance dos participantes enquanto "personagens de si mesmos". As fotografias produzidas no evento, além de fornecerem base para os estudos do figurino, também foram conteúdo do *blog* da personagem

Uta, uma narradora que empresta o seu olhar para as filmagens no contexto do edifício. Os objetos de cena da ocupação também foram mapeados de forma a elaborar o contexto e caracterizar aspectos subjetivos dos personagens. Muitos deles, apresentados no estudo, são gambiarras, o que indicou o caminho a seguir para o projeto de concepção criativa de todo filme.

Nas imagens abaixo, observa-se um exemplo dos objetos que permeiam o imaginário da ocupação: maçanetas de arame; fechadura feita com cadeado de bicicleta; vasos de lâmpadas e alteres de cimento, dentre outros, apontam para o pensamento que relaciona objetos e materiais de forma inusitada.

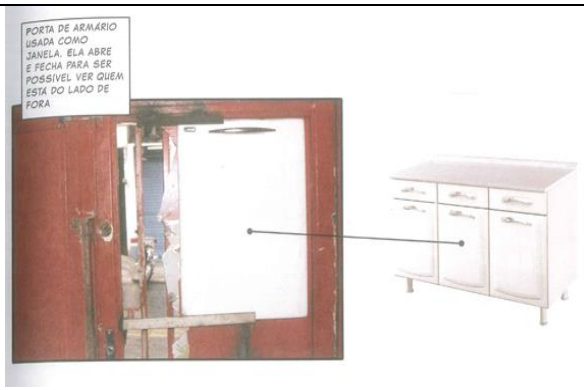
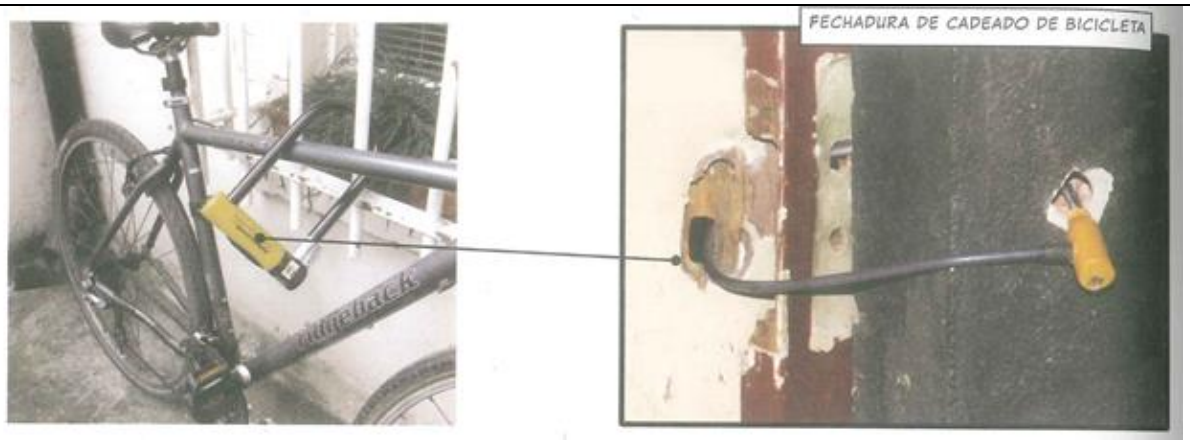
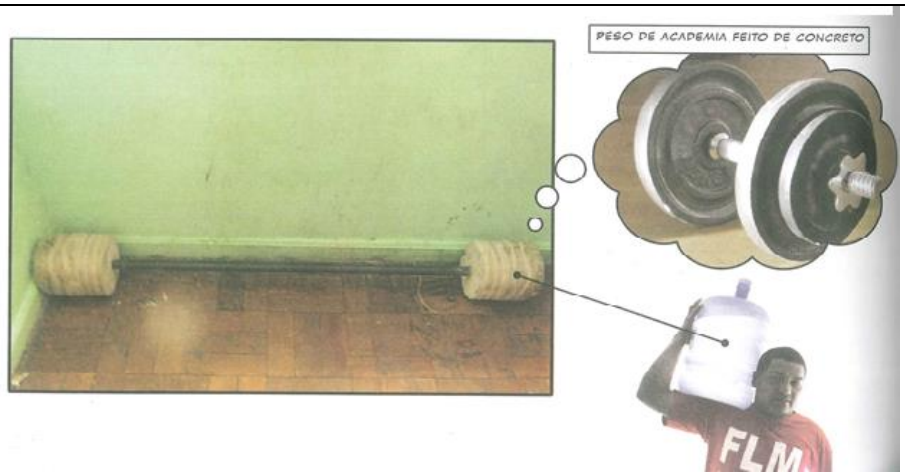
Figura 7: Gambiarra na ocupação *Cambridge*.	Figura 8: Gambiarra na ocupação *Cambridge*
	
Fonte: CAFFÉ, 2016, p.87.	Fonte: CAFFÉ, 2016, p.87

Figura 9: Gambiarra na ocupação *Cambridge*



Fonte: CAFFÉ, 2016, p.86.

Figura 10: Gambiarra na ocupação *Cambridge*



Fonte: CAFFÉ, 2016, p.86.

A equipe do filme preparou-se na pré-produção com um método para analisar e representar a coletividade das ocupações. A criatividade se concentra na possibilidade de estabelecer, gradativamente, as bordas de uma relação. Intercalaram-se grupos de artistas com coletivos o que, segundo Laddaga, é uma forma de propor a "geração de modos de vida social artificial" (LADDAGA, 2012, p. 18). As bordas que delimitam as relações são redesenhadas em seus contornos mesmo depois da finalização do filme. Um exemplo disso é a inclusão do grupo de refugiados no movimento, além da veiculação do filme como uma bandeira de manifesto social, situações essas que fogem aos limites estabelecidos pelo mapeamento da produção ou dos movimentos sociais.

Ainda no processo técnico do filme, as bordas também são redesenhadas, atividades que incluíam fases dos processos isolados, como, por exemplo, durante a coleta de material de pesquisa e análise, sendo que esses são sobrepostos com tarefas simultâneas e intercaladas. Tal aspecto pode ser percebido na relação entre as soluções de necessidades, como, por exemplo, a construção de uma biblioteca no local, com cadeiras, mesas e estantes, sem contar a necessidade de criação do espaço cênico de uma *lan house*. Também predomina, no figurino e em outros elementos do processo criativo do filme, a estética da gambiarra, estética do acaso (do intempestivo), da improvisação, da adaptação às circunstâncias.

Essa estética abarca, além de objetos, manifestações, gestos, olhares, pensamentos e sons. Os objetos mesmo, em si, vão além de sua função como objetos, são "objetos mistos, objetos sujeitos" (BACHELARD, 1993, p. 91) pois concentram uma subjetividade: "sem esses "objetos" e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria um modelo de intimidade" (BACHELARD, 1993, p. 91). Esses objetos, carregados de "intimidade",

concentram também as memórias e as relações criadas em seu processo de construção-reconstrução, de uso, re-uso. Como exemplo dessa situação, a cena do encontro romântico entre Uta e Ngandu apresenta uma mesa com duas canecas de plástico, uma jarra com água e uma base de abajur com uma lâmpada. Um ambiente particular em que se improvisa um encontro entre as diferenças, de línguas, de formas de entender as corporeidades. Bachelard, em busca da compreensão das relações poéticas emanadas pelos objetos escrevendo sobre as gavetas, os cofres, as fechaduras, os armários e as lâmpadas. Sobre a lâmpada, ele afirma:

> A lâmpada vela, e portanto vigia. Quanto mais estreito é o fio de luz, mais penetrante é a vigilância. A lâmpada da janela é o olho da casa. A lâmpada, no reino da imaginação, jamais se acende do lado de fora. É luz enclausurada que só pode filtrar do lado de fora. (BACHELARD, 1993, p.50-51).

A lâmpada que "vigia" a cena é uma espécie de cúmplice do jogo ficcional, ela dialoga com a câmera que filma a cena sendo seu segundo olho. A luz da lâmpada tem a função de conectar-se ao ambiente do edifício e, ao mesmo tempo iluminar um pequeno fragmento da subjetividade do casal de moradores, cada um estrangeiro para si e para o outro, em um momento de intimidade.

Figura 11: Cena do encontro entre Ngandu e Uta: a lâmpada na janela.

Fonte: *ERA O HOTEL CAMBRIDGE,* 2016.

2.3.3. Bricolagem

Michel de Certeau, ao refletir sobre a invenção do cotidiano, refere-se à gambiarra a partir de uma expressão correlata: a ideia de bricolagem, como algo que é construído com "resíduos ou detritos de mundo." (CERTEAU, 1998, p. 188). Esse conceito remete ao efeito da desterritorialização no processo criativo de construção da narrativa do filme. Para de Certeau, "Os relatos de lugares são bricolagens." (CERTEAU, 1998, p. 188). A bricolagem é uma forma de ser no mundo, de fazer política, de existir no mundo socialmente: "A existência como uma grande gambiarra onde não cabe a bula, o manual de instrução, o mapa ou o guia" (GUIMARÃES, 2017, p. 37). Essa compreensão do processo criativo perpassa todas as fases da produção do filme *Era o Hotel Cambridge*, sendo percebida nas imagens do registro da direção de arte, na montagem e composição visual e sonora. Segundo Juliana Gontijo,

> Inventar objetos inúteis e maquinarias anômalas na cadeia industrial e descobrir potencialidades poéticas, inventivas e lúdicas cultas em objetos cotidianos tornam-se gestos libertários que subvertem os padrões de utilização massivos e a submissão alienante da tecnocracia pós-industrial. (GONTIJO, 2016, p. 76).

Nesse contexto, os objetos e os lugares não ficam obsoletos: eles são ressignificados e entendidos em uma proposição tecnológica própria do contexto da ocupação, uma constante reinvenção da vida e de seus usos. Essa forma de reinventar as relações e os processos também acontece nos modos de fazer cinema independente. Lévi-Strauss utiliza o conceito de bricolagem de forma similar à ideia de gambiarra, a qual "não tem plano elaborado a priori, nem normas e técnicas" (LÉVI-STRAUSS *apud* SEDLMAYER, 2017, p. 55). O trabalho ou a *performance* podem ser desenvolvidos sem os materiais tradicionais ou técnicos, operando fora das normas. Os materiais utilizados são aqueles que estão disponíveis.

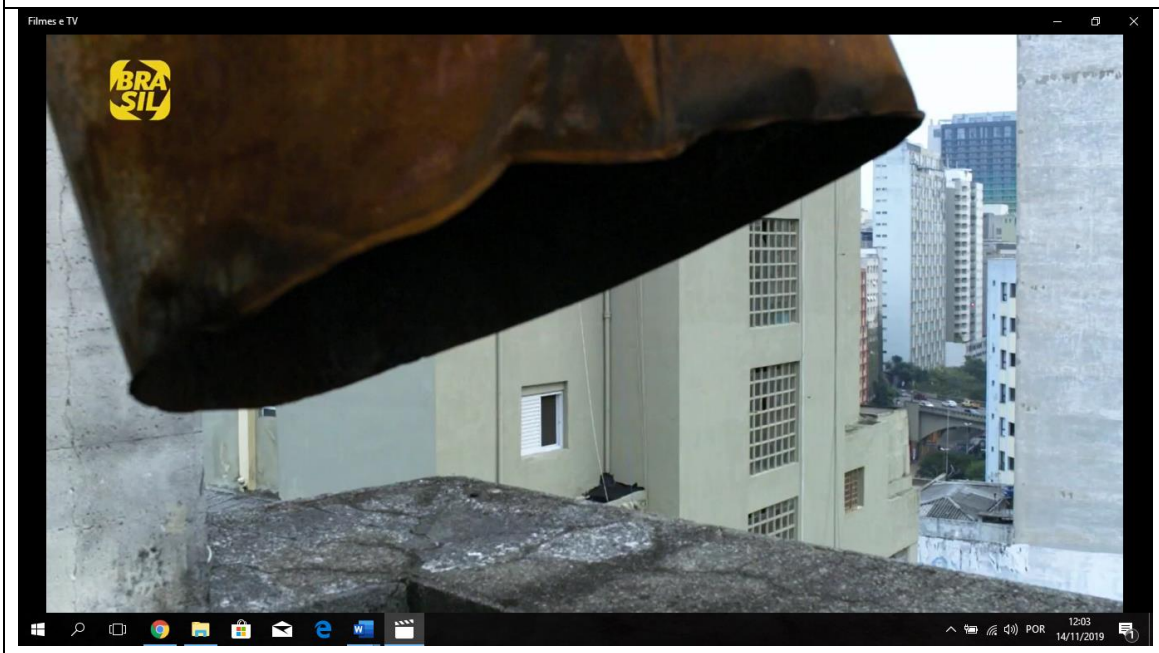
De uma forma geral, considerando a histórica dificuldade em se realizar filmes no país, o cinema brasileiro carrega uma forte relação com a estética da gambiarra, com a bricolagem. Carlos Ebert[33], diretor de fotografia de diversos filmes e atuante desde o período do Cinema Novo no Brasil, relatou o espanto dos fotógrafos norte-americanos em visitar o Brasil, nos anos 1990, ao perceberem o improviso de materiais no contexto da fotografia cinematográfica: as presilhas das "gelatinas" (espécie de filtros coloridos) eram substituídos por pregadores de roupas feitos de madeira; os rebatedores de luz eram feitos de isopor com papel alumínio;

[33] Assumo a autoria deste relato, pois provém de minhas anotações em aula com o referido profissional, durante curso ministrado por ele em formação técnica em realização cinematográfica.

pequenos refletores eram construídos com latas de sardinha vazias. Muitos são os exemplos dessa aplicação em outras áreas também. Sendo assim, é interessante perceber como o cinema independente, tal qual o de Eliane Caffé, apresenta raízes que dialogam com as formas de existência e com o pensamento das ocupações.

Para Jacques Rancière, a forma dos objetos "é um princípio formador das formas de vida" (RANCIÈRE, 2012, p.105) operando a partir de tipos comuns e rompendo com uma tipologia rebuscada e padronizada de fazer as "coisas". Essa forma serve tanto para a arte, quanto para a poesia e para o design. É "uma adequação da forma dos objetos à sua função, e de seus ícones à sua natureza" (RANCIÈRE, 2012, p.105). Esse entendimento com relação aos usos e função dos objetos implicam em uma subjetividade em comum em que a forma da arte e da produção industrial se convergem.

Figura 12: Fotograma do filme.



Fonte: Filme ERA O HOTEL CAMBRIDGE, 2016

Essa relação em comum que se estabelece entre as instancias do filme, da moradia e do movimento social provoca um redimensionamento no uso da linguagem, na composição dos planos, na articulação da montagem. Um exemplo desta situação pode ser percebido em uma imagem em uma das últimas cenas do filme. Um plano com uma longa duração e composição inusitada. O "ponto de vista" daqueles que esperam para efetivar uma nova ocupação. Ao longe,

o som das sirenes da polícia complementam a tensão do plano, antecipando a investida violenta da polícia contra o movimento. Tecnicamente, esse enquadramento é uma forma de gambiara, uma imagem escolhida ao acaso para criar uma sensação de espera, de pausa e de conflito, um olhar de quem se esconde da polícia, de quem percebe algo sem ser visto.

Nesse contexto de composições de gambiarras, outro aspecto importante no processo criativo do filme foi a construção da abertura e dos créditos finais do filme. Na abertura, conforme mencionado anteriormente, surge uma montagem em estilo vídeo-arte. A sequência montada cria um estranhamento diante das imagens, sem um ordenamento simétrico, de canos, sarrafos e fios emendados, de paredes quebradas, de instalações improvisadas, mostradas tal qual a radiografia dos órgãos um corpo. Os sons, que pontuam e intercalam as imagens, aparecem em uma trilha sonora composta por ruídos dessas "entranhas" do edifício. Ruídos esses que atuam como notas musicais e se misturam em um emaranhado de tensões. A trilha se apresenta como "um caos sonoro uniforme" (BOURRIAUD, 2011, p. 87). A trilha sonora criada por um grupo de arquitetos revela uma combinação de ruídos e música coincidindo com a estética do precário e da gambiarra. Uma sequência de imagens de bandeiras de movimentos de luta por moradia anuncia o final do filme, acompanhado pela trilha sonora do batuque de diferentes instrumentos percussivos derivados de objetos de uso cotidiano. Nesse contexto de gambiarra, entende-se também os objetos e locais como "possíveis emissores de sonoridades" (GONTIJO, 2016, p. 81). Ruídos são transformados em sons e noções convencionais de composição musical são ressignificadas.

A parte gráfica dos créditos finais foram desenhadas pela equipe da direção de arte com desenhos dos alunos da Escola da Cidade e pelo grupo Vapor 324 composto também por ex-alunos da Escola da Cidade. Nos créditos foram intercaladas imagens de janelas e canos, tela de fundo preto e letreiros em animação.

Figura 11: Letreiros do filme.

Fonte: Filme ERA O HOTEL CAMBRIDGE, 2016.

A gambiarra enquanto forma além da bricolagem é uma quebra de paradigma no contexto dos movimentos sociais e no cotidiano das filmagens, uma "astúcia para sanar as dificuldades do presente" (SEDLMAYER, 2017, p.37). Essas dificuldades contrastam com a abertura do processo criativo dos coletivos artísticos, altamente adaptáveis às circunstâncias, diferindo-se da atitude necessária ao código de conduta normativo, tanto dos movimentos sociais quanto da rotina de filmagem. Ambos possuem um planejamento estrito que pode ser percebido, por exemplo, no uso da ordem do dia, documento que tem origem em outro de mesmo nome usado nas bases militares determinando as tarefas a serem realizadas no dia. A palavra "ocupação" que define o movimento, é "prenhe de significados militaristas", segundo Giselle Beilguelman (2016), e é nesse contexto que se "reinventam as formas de sobrevivência, convivência" (BEILGUELMAN, 2016, p. 48) especialmente na maneira como se operam as construções do conhecimento e da estética a partir da experimentação.

No movimento de luta por moradia retratado no filme, a líder ativista Carmen Silva reafirma a necessidade de organização do grupo, de forma a garantir a efetividade e constância do projeto. No contexto da luta social, cada ato é cuidadosamente pensado de forma a não comprometer as ações do grupo, considerando a segurança dos moradores e a possível avaliação da Justiça e evitando uma deturpação do movimento de luta por moradia.

Muitos dos termos usados no movimento são apropriados do linguajar militar. Após uma nova ocupação, os militantes sobem uma escada cantando canções de "guerra": "Chop,

Chop, Chop...eu queria estar numa mesa de barzinho, tomando limonada e um chope geladinho, chope, chope, chope...” (ERA O HOTEL CAMBRIDGE, 2016). Nesse sentido, o dia-a-dia do movimento, em contraposição ao caráter performático e adaptativo dos processos criativos ligados à bricolagem ou à gambiarra, apresenta-se com uma certa “aridez”. É nesse jogo entre tensão e expansão que se processam os estados de reterritorializaçao do filme e dos movimentos de ocupação a partir dos arranjos do comum.

Figura : Assembleia no saguão do edifício

FONTE: CAFFÉ, 2017

A participação na assembleia é obrigatória para todos os moradores e, para essa finalidade, os líderes dos andares batem às portas de cada moradia, avisando o início da reunião. A tensão é grande na assembleia, mas a líder atua de forma a acalmar a situação com frases de ordem: “Por favor, senhora, agora não é hora de lamentação, vamos escutar”; “se nós agora recuarmos, nós vamos aceitar a sentença do juiz, então pessoal, é hora da gente estar unido, e hora de lutarmos juntos”; “Essa é a hora da gente pensar em nossas tarefas serem divididas, da gente se organizar”; “Quem roubou o ventilador dessa mulher, vai entregar, porque eu tô cheia disso aqui!” (ERA O HOTEL CAMBRIDGE, 2016). As frases de Carmen Silva pontuam toda a narrativa, revelando sua força enquanto protagonista e uma das estruturadoras do foco narrativo.

Qualquer problema com a Justiça afeta o movimento: em uma determinada situação, o Conselho Tutelar aparece no edifício por causa de uma mãe que deixou o filho pequeno sozinho. Carmen interfere na situação, tentando esclarecer à mãe em questão que:

> Aqui na ocupação a gente não permite isso, da próxima vez eu deixo o Conselho Tutelar levar. Essa criança é pequena, olhe o tamanho dela. O “coletividade” não pode ficar aqui sozinho, de mão em mão, de-déu-em-déu, chega! Filha, eu não quero te escutar. Chega. Enquanto você passou mal, você saiu correndo, nós estávamos negociando. Porque, se você não sabe, a gente tem uma ameaça de reintegração de posse. Pelo amor de Deus! (chama as outras mulheres) Vamos embora! (ERA O HOTEL CAMBRIDGE, 2016).

Outro exemplo é o momento quando, no filme, a ocupação faz uma “festa” (nova ocupação). Carmen, em um dos degraus da escada, anuncia: “nós descobrimos que movimentos que não têm ética estão querendo ocupar o nosso alvo, não deu tempo de avisar a base, então nossa “festa” é hoje!” (ERA O HOTEL CAMBRIDGE, 2016) Todos ovacionam e Carmen complementa:

> Brasileiros, estrangeiros que nunca participaram de nossas festas, vão todos, todos irão, sem exceção. E quero dizer outra coisa, isso é para todos, ao entrar, não fiquem na janela (faz voz de falsete) - Dona Carmen, Dona Carmen, eu tô com fome, a polícia chegou, amanhã eu preciso trabalhar... (em um tom rígido) é quarenta e oito horas sem sair, vamos segurar nosso alvo. E aí pode deixar que com a polícia a gente se entende. (ERA O HOTEL CAMBRIDGE, 2016)

No filme, Carmen Silva carrega a responsabilidade de manter o movimento, sendo porta-voz da gestão necessária e intrínseca aos movimentos sociais. Entender essa "aridez" da vida dos movimentos sociais em contraposição a um coletivo criativo que também integra o ativismo vai de encontro, mais uma vez, com a noção da comunidade formada pelas singularidades, sendo essas últimas propulsoras de tensões e conflitos presentes no filme. Confrontar tais singularidades exige um árduo trabalho de gestão dos coletivos, o que demanda, por sua vez, um método através do qual todos possam ser ouvidos e considerados nas tomadas de decisões, o que demandaria um tempo dilatado, que se contrapõe a urgência intrínseca à vida das ocupações, constantemente na iminência de um despejo.

O cotidiano da filmagem também foge a qualquer *glamour* de uma comunidade idealizada. A rotina é rígida e o tempo de trabalho é exagerado. Muitas vezes, as rotinas começam antes das cinco horas e terminam depois das vinte e três horas. A estética da gambiarra não está apenas relacionada ao setor da direção de arte e fotografia, mas, também, à maquinaria, que lida com toda a estrutura de material pesado, equipamentos e instalações para a filmagem e à parte elétrica, que lida com todas os mecanismos adicionais de maneira a fornecer eletricidade para equipamentos de iluminação e outros relacionados à filmagem. Um exemplo dessa elaboração criativa no contexto do setor em questão foi a criação de uma talha que servisse de elevador para os equipamentos e materiais. Todas as estruturas criadas pela maquinaria, em parceria com arquitetos, consideraram a grande quantidade de peso e o cuidado em não causar nenhuma modificação, tal como furos, na estrutura do edifício. A talha acabou sendo usada pela comunidade de moradores para transportar diversos itens, mas acabou sendo desmontada ao final da filmagem para a segurança das crianças (CAFFÉ, 2016, p. 184).

As comunidades digitais também são uma forma de *performance* e "fomentam, paradoxalmente, uma aspiração individualista" (BEILGUELMAN, 2016, p.47). Tanto o *bricoleur* quanto o gambiarrista são artesãos em seus processos. Lévi-Strauss opõe a figura do *bricoleur* com a do engenheiro que estrutura regras tal qual a ciência: "O engenheiro interroga o universo, opera por conceitos, abre passagens, logra antecipadamente, está além; o *bricoleur* usa meios indiretos, espera mensagens pré-transmitidas, interroga um subconjunto da cultura sempre numa incessante reconstrução" (SEDLMAYER, 2017, p.57). Assim, tanto o engenheiro quanto o *bricoleur* coexistem, assim como o movimento de luta social por moradia, em seu sistema estruturado por uma hierarquia, coexiste com a potência criativa da comunidade. O mesmo acontece com a estrutura e o planejamento no filme que, por sua vez, também coexistem com o intempestivo, com o acaso, sujeito às adaptações e improvisações. O conflito permeia não simplesmente o enredo do filme, mas seu contexto e suas tensões com o mundo globalizado.

3.0 A comunidade, o exílio e a partilha de sentido

3.1 Habitar o campo ou a cidade

Os habitantes do Cambridge buscam uma nova comunidade, diferente daquela suposta comunidade homogênea em que todos têm o mesmo objetivo; uma comunidade onde se possa, apesar do risco e da solidão, encontrar um *instante ritual* (AGIER, 2009). A comunidade também envolve corpos e seus desejos, corpos escritos (ou ex-critos) (NANCY, 2000). Deleuze (DELEUZE *apud* PÉLBART, 2011, p. 31) entende o corpo como uma singularidade que tem o poder de afetar e ser afetado: "De um lado, um corpo afeta outros corpos, ou é afetado por outros corpos: é este poder se afetar e ser afetado que também define um corpo na sua individualidade" (DELEUZE, 2002, p.128). A individualidade, nesse caso, manifesta-se como singularidade. Para Agamben, o ser *qualquer* não manifesta nenhuma identidade, nem um grupo nem uma instituição ou classe. A resistência contra o poder totalitário surge da singularidade *qualquer* que se lança no *fora*, sendo essa mesma singularidade aquela que enfrenta os tanques de guerra na Praça da Paz Celestial (YAMAMOTO, 2013, p.66). Essa singularidade não pode ser agenciada pelo poder vigente e isso é o que o poder teme.

A comunidade é manifestada por um "conjunto de singularidades *quaisquer* que, do ponto de vista essencialista, nada têm em comum além do fato de serem singulares." (YAMAMOTO, 2013, p.66). São corpos em busca, é uma *comunidade que vem*, uma comunidade não como lugar de comunitarismo ou de pertença. Ou seja, essa comunidade é composta de singularidades, não é pré-determinada por um princípio, não se vincula a conceitos ou identidades fixas. O sujeito que vem à comunidade é o ser *qualquer*, o *qual* que *quer*, o ser qualquer, sem ser individual ou universal. Nesse sentido, esse ser *qualquer* vive em um limbo tal qual um exilado, um refugiado. Conforme explica Agamben, na tradição cristã, as crianças não batizadas não estariam no inferno, uma vez que não podem sofrer pela ausência de um deus que desconhecem:

> Perdidos, permanecem sem dor no abandono divino. Não é Deus que os esqueceu, são eles que o esqueceram desde sempre, e contra o seu esquecimento é impotente o esquecimento divino. Como cartas sem destinatário, estes ressuscitados ficaram sem destino. Nem bem-aventurados como os eleitos, nem desesperados como os condenados, eles estão cheios de uma alegria que não pode chegar ao fim. (AGAMBEN, 1993, p.14).

Por isso, eles vivem errantes, sem um destino fixo. As singularidades não possuem um objetivo a cumprir, não possuem vínculo com um destino. Sabendo que este ser não tem um

vínculo com seu destino, o que não quer dizer que não deva fazer nada: “Há, de facto, algo que o homem é e tem de ser, mas este algo não é uma essência, não é propriamente uma coisa: o simples facto da sua própria existência como possibilidade ou potência.” (AGAMBEN, 1993, p. 38). Contudo, por não estar sempre na posse do ser, o homem sente-se em dívida, é tomado por uma sensação de culpa por reprimir a própria potência. É nesse ato de reprimir, nessa não ação conformista, que se expressa o ser qualquer:

> Ora, se a comunidade que vem, como a concebe Agamben, deva se encontrar privada de qualquer reivindicação identitária e não possa ser mediada por nenhuma condição de pertença, senão a própria pertença, um novo horizonte político, então, descortina-se às singularidades quaisquer, isso num contexto em que os novos paradigmas políticos devem refutar, para o autor, propostas comunitárias que ignoram e/ou produzem violência sobre as singularidades. (BRANDÃO, 2014, p.342).

As identidades e a pertença são reconhecidas pelo Estado; entretanto, as singularidades não. Se as singularidades recusam a pertença como condição, as mesmas representam um grande inimigo do Estado. Esse último ameaça com violência a força das singularidades, que se reterritorializam constantemente. Mesmo como minoria em constante articulação, essa força pode representar uma verdadeira ameaça ao poder do Estado. A escrita, a narração, é uma forma de articular essa potência da comunidade.

Os corpos singulares que transitam na comunidade fazem parte de uma coletividade em construção, na qual nada está acabado, selado. O aspecto do inacabamento é uma constante nos personagens; na narrativa, em certos momentos épica; na direção de arte, que envolve diversos aspectos da cenografia, da composição dos ambientes e dos objetos reconfigurados. Soluções improvisadas que revelam aspectos importantes de expressão cultural presentes ao longo do filme. Esse inacabamento questiona os padrões impostos de construção de linguagem e aponta para uma abertura para a vida, como um processo de elaboração de cada elemento que compõe uma imagem como expressão estética.

Na comunidade em movimento que começa a se constituir desde o início da concepção do filme *Era o hotel Cambridge*, o aspecto do inacabado aparece na improvisação e na construção da narrativa ficcional que, aqui, foge do roteiro. O roteiro pode ser entendido também como uma instância que delimita territórios entre a realidade e a ficção; entre representação e o processo de adaptação; entre as modulações de expressões advindas do filme documentário e da ficção; entre as escritas formal e padrão e as modulações possíveis que levem em conta diferentes intervenções, versões, marcas, ruídos, alterações. Na escrita formal do roteiro, apenas uma estrutura é delineada e o restante da construção é montagem, nos dois

sentidos: montagem fílmica e montagem das anacronias, tal qual nos lembra Didi-Huberman, a partir da leitura de Walter Benjamin:

> A montagem seria para as formas o que a política é aos atos: é preciso que estejam juntas as duas significações da desmontagem que são o excesso das energias e a estratégia dos lugares, a loucura de transgressão e a sabedoria de posição. Walter Benjamin, me parece, nunca parou de pensar lado a lado esses dois aspectos da montagem como sendo da ação política. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 2).

O espaço e suas influências também são dinâmicos nos anacronismos e nos ritmos. As marcas da construção da narrativa e das intervenções em *Era o Hotel Cambridge* aparecem em certos momentos mais realistas no filme e, também, nos mais épicos, como nos quadros vivos onde são encenadas experiências corporais e poéticas dos moradores do edifício. O espaço continuamente reconfigurado ao longo do processo pode ser cenário de diferentes comunidades onde se estabelecem tensões políticas e sociais.

Em tempos de modernidade líquida, diversos elementos relacionados à territorialidade e suas respectivas fronteiras são fluidos (BAUMAN, 2001). A fluidez pode compreender diversos aspectos na construção da vida social na modernidade: os relacionamentos; a comunidade; a individualidade e a relação com o tempo e o espaço. A existência dessas fronteiras fluidas não anula as anteriores, mas, sim, gera outras demarcações, outros campos: de refúgio, os guetos, os espaços "fora do lugar". Esses são locais de espera e recolhimento, ambientes onde se encontram, no mundo inteiro, os refugiados, os desterrados, os migrantes, os sem-teto, os exilados. Tais campos são espaços liminares e temporários, marcados por uma comunidade que se organiza de forma extraterritorial (AGIER, 2009). São locais fora dos centros, em uma posição de marginalidade com relação à vida na cidade. "A cidade em si, oficial, visível, incorpora os valores da riqueza ocidental com arrogância, enquanto na periferia vivem os citadinos para os quais a economia está em colapso" (AGIER, 2009, p.220). A política urbanística das cidades afasta tudo aquilo que foge a um ideal de consumo, rejeita qualquer possibilidade de diálogo entre as diferenças. A maneira como a cidade é organizada, em seus projetos urbanísticos, apresenta uma segregação em seus traçados (AGIER 2009, p.220). As regiões periféricas são marcadas por uma "voz", uma imagem que o Estado quer invisibilizar, ou seja, quer esconder dos núcleos de consumo nos espaços urbanos.

Pode-se pensar que a maior parte da população mundial se encontra nesses locais liminares: nas periferias urbanas ou rurais; nos campos de refugiados; em zonas fronteiriças,

lugares esses que podem ser espécies de "paisagens transitórias" (AGIER, 2009, p.217), pois servem de abrigo provisório. Os campos "estão fora do lugar e fora das temporalidades do mundo comum, básico e previsível. A eles aplicam-se um regime de exceção, normalmente reservado a uma margem, à borda do mundo" (AGIER, 2002, p.76). Nessa borda, inclui-se tudo aquilo que não faz parte do aceitável e previsível às regras do capital.

Estes espaços fora de lugar são semelhantes à ideia de "não lugar" de Marc Augé, contemporâneo de Agier, sendo seu colega na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS – Paris). Os lugares são identitários, relacionais e históricos (AUGÉ, 2012, p.52). Os itinerários definem o espaço e as fronteiras além das quais outros seres se definem como outros. O corpo humano marca um itinerário ocupando uma porção do espaço (onde se encontram fronteiras, centros vitais, defesas e fraquezas, sua couraça e defeitos) em que se denotam territórios pensados como corpos e corpos pensados como territórios. Assim, o refugiado, o exilado, o sem-teto vivem, em sua experiência errante, o não lugar enquanto situação de tensão solitária. São espaços constituídos para certos fins, transporte, comércio, lazer, shoppings e a relação que os indivíduos mantem com esses espaços (AUGÉ, 2012, p.87). Os espaços antrológicos são lugares que criam relações, os não lugares, diferente dos lugares antropológicos são espaços de passagem. "A volta ao lugar é o recurso de quem frequenta os não lugares" (AUGE, 2012, p. 98). O não lugar cria a identidade partilhada, não cria nem identidade singular nem relação, mas sim, similitude. Hoje, os lugares e os não lugares se interprenetram (AUGÉ, 2012, p.98). Os campos fora de lugar de Agier correspondem aos "não lugares" de Augé. Os não lugares se proliferam na atualidade. A supermodernidade ou a globalização produzem os não lugares. Neste contexto, a Ocupação Cambridge é um lugar antropológico.

Para Boaventura de Souza Santos, o mundo globalizado, por um lado, diluiu e fluidificou as fronteiras, mas, por outro lado, construiu barreiras rígidas, não apenas fisicamente, mas também cognitivamente. O autor cita, como exemplo, a situação da União Europeia, que aproximou países ricos e pobres na construção de uma identidade comum. Porém, por outro lado, aponta para o endurecimento das diferenças e segregação na Europa dos países não europeus (SANTOS, 2019). Para o autor, existe uma linha invisível que cria uma fronteira cognitiva para a realidade social, através do pensamento abissal. Essa linha fronteiriça é invisível por um dos lados e faz com que os dois lados não possam coexistir. Um dos lados se fundamenta na "verdade" e se baseia no outro lado para se sustentar (SANTOS, 2007). O outro lado precisa ser anulado pelo primeiro. É o que acontece, por exemplo, com as sociedades ditas

civilizadas e as colônias. Ou, em outro exemplo, no campo do conhecimento, na distinção entre a ciência, como detentora da verdade, em detrimento da filosofia e das artes. Consiste "na concessão à ciência moderna do monopólio da distinção universal entre o verdadeiro e o falso, em detrimento de dois conhecimentos alternativos, a filosofia e a teologia" (SANTOS, 2007, p.5). As artes (entendidas hegemonicamente como "menores") também estão no lado invisível da linha. A não estruturação da arte e a sua forma fluida de trânsito entre as áreas do conhecimento, entre intuição e técnica, entre realidade e ficção, não se encaixam na fórmula científica da verdade.

O Direito, nesse contexto, está ao lado da ciência como poder determinante da verdade e da visibilidade. Esse lado da fronteira, da linha abissal, conforme essa lógica, também define duas únicas formas de existência diante da lei, a saber, o que é legal e o que é ilegal: "Esta dicotomia central deixa de fora todo um território social onde ela seria impensável como um princípio organizador, isto é, o território sem lei, fora da lei, o território do a-legal, ou mesmo do legal e ilegal de acordo com direitos não oficialmente reconhecidos." (SANTOS, 2007, p.6).

Do outro lado da linha invisível que divide o que é "legal" do que é "ilegal" encontram-se aqueles moradores que não se enquadram no território do "legal", dado que suas verdades não compreendem a linha daquilo que é considerado válido no contexto da ciência e da magistratura. Isso se aplica, também, à ocupação dos edifícios abandonados pelos movimentos: eles são ilegais porque aqueles que a ocupam estão do outro lado da linha, do lado invisível. Para Michel Agier, existe uma certa tendência do Estado em transformar espaços habitados pelas minorias em guetos, mesmo que de forma temporária, processo ao qual ele chama de *guettisation* (guetização). O gueto configura-se como um local onde se reúnem pessoas em situações de exílio, de desterritorialização, afastados da vida da cidade, conforme o autor explica:

> É esta liminaridade que une todas as situações de êxodo, nas periferias urbanas dos países pobres e nos campos. Ela é, por sua vez, o fundamento do campo como um estado de espera afastado da sociedade e mesmo o lugar dos deslocados e refugiados "auto instalado" no sentido em que eles permanecem em regiões periféricas de ocupação provisória ou ilegal. Nada pode acontecer definitivamente nestes contextos, a incompletude dos processos de integração é consubstancial, a quarentena é seu horizonte. (AGIER, 2002, p. 76 - minha tradução). [34]

[34] No original, em francês, lê-se: « C'est la liminarité qui unit toutes les situations d'exode, dans les périphéries urbaines des pays pauvres comme dans les camps. Elle est à la fois le fondement du camp en tant que mise en attente à l'écart de la société et le lieu même des déplacés et réfugiés « auto-installés» au sens où ils demeurent dans des zones périphériques d'occupation provisoire ou illégale. Rien ne peut jamais s'accomplir totalement dans ces contextes, l'inachèvement des processus d'intégration leur est consubstantiel, la quarantaine est leur horizon. » (AGIER, 2002, p. 76).

Quem habita esses espaços não pode participar da vida urbana e, com isso, a re-territorialização se torna difícil. São as comunidades dos guetos que sofrem um tipo de eugenia urbana, asséptica a toda possibilidade de alteridade, uma obsessão individualista que teme o contato, o estranhamento. Essa situação de rejeição é experimentada pelos sem-teto; sem-terra; andarilhos; ciganos; desapropriados e refugiados. Agier aponta, ainda, a figura dos "refugiados dos refugiados" (AGIER, 2002, p. 116): são os tuberculosos de Dadaab, cidade do Quênia próxima à fronteira da Somália. Eles procuram ajuda nos postos de atendimentos dos Médicos sem Fronteiras, mas, por não terem o estatuto de refugiados, vagam em mendicância ao redor dos campos. Não há espera, apenas sobrevivência. As figuras da mendicância não estão somente nos campos de Dadaab. No Brasil, encontram-se pessoas que não possuem nenhum estatuto que as defenda, vivendo em mendicância. São os refugiados sem papeis ou indigentes, que vagam entre as ruas e os albergues, sem qualquer possibilidade de apoio social, permanecem fora do campo, fora de qualquer comunidade.

Na ocupação Cambridge, os refugiados são todos os moradores, independentemente do fato de serem brasileiros, exilados ou expatriados, conforme mencionado anteriormente. As manifestações da invisibilidade nos refugiados e de sua relegação aos guetos são apresentadas desde as primeiras cenas do filme. Essa situação apresenta-se, por exemplo, a partir da imagem da pequena abertura retangular da porta de entrada, que divide o mundo externo e o ambiente interno do edifício, dois ambientes cercados por fronteiras que dividem os dois territórios. Territórios esses que se são demarcados de forma diversa e se modificam por interferências que entram, por sua vez, pelas diversas passagens que atravessam o cotidiano dos moradores e do filme que se faz.

O sistema de identificação dos moradores na portaria de entrada revela, também, o aspecto de transição territorial. Para entrar e sair do local é necessária uma assinatura na portaria. Esse controle estabelece novas regras no território particular em que vive a comunidade do Edifício Cambridge. Nesse sentido, a ativista Carmen Silva, durante a assembleia dos moradores, afirma: "Somos todos refugiados, refugiados da falta de nossos direitos". Nesse campo onde vivem aqueles desprovidos de seus direitos desenvolve-se um imbricamento de singularidades, de territorialidades. Porém, a territorialidade externa, da cidade, fora do edifício, não entra apenas pelo vão estreito da porta.

Uma das janelas por onde entram outras territorialidades se dá através do uso da *internet*, acessada pelos celulares, pelos computadores da *lanhouse* comunitária. A vida no edifício é constantemente afetada por essas frestas, por essas passagens. Uma dessas janelas acontecem na conversa com a prima do personagem Hassam, via *Skype*, em *streaming video*.

Naquele momento, a prima relata fatos do cenário devastador da guerra; percebe-se, ao fundo da tela, em imagens descoloridas e de baixa resolução, construções destruídas pelos bombardeios. Essas interferências de fora entram e afetam a vida dos moradores. Após a conversa com a prima, Hassam (Issam) se senta de costas para a janela, em contraposição ao cenário externo da rua. Fuma um cigarro e olha para a câmera, quando outra fresta se imbrica à cena, um depoimento em *off* dele mesmo, recortado do documentário *A chave da casa* (2009) que, ainda no campo de refugiados de Ruweished, narra sua expectativa com relação à mudança de país antes da chegada ao Brasil. Outro filme é incorporado à sequência, em que Guylord (Tresor Mukendi) fala com seu irmão no Congo. Depoimentos de trabalhadores das minas de exploração de estanho, presentes no filme *Blood in Mobile*, denunciam o ciclo de fabricação dos celulares, que carrega o estigma de muitas mortes. A tensão com o mundo globalizado invade, pelas frestas, o cotidiano do edifício. A sobreposição de imagens acontece com o canto *rancheiro*. A cantora colombiana conversa e canta para seu conterrâneo morador do edifício. O canto invade a sala de computadores e afeta os outros internautas, que interrompem sua navegação para vê-la cantando pelo *Skype*.

No lado oprimido e invisibilizado da fronteira separada pelo pensamento abissal existem outras fronteiras que separam os seres no seu tempo. Para aqueles que estão dentro do campo: o refugiado; o exilado; o desempregado ou o desalojado, resta o tempo liminar, o tempo da quarentena. Eles permanecem em uma situação de invisibilidade e não compartilham a vida na cidade. É comum aos refugiados o desejo de não serem percebidos enquanto estrangeiros, de "desaparecerem na multidão". Contudo, as interferências invadem de diferentes maneiras a vida dos refugiados do edifício. Expor-se aos depoimentos do *vlog* representa um exercício desafiador. A resposta do outro lado apresenta-se atroz, a julgar pelos comentários racistas e xenófobos dos *haters*.

Conforme a fala do palestino Hassam para os moradores do *Edifício Cambridge*, uma singularidade *qualquer* :"Eu sou refugiado palestino no Brasil, vocês são refugiados brasileiros no Brasil..." (ERA O HOTEL CAMBRIDGE, 2016), muitos são os refugiados brasileiros no Brasil em função da desigualdade social. Em diferentes lugares do país, brasileiros, imigrantes ou refugiados estabelecem em sua vida uma rotina que se resume ao trajeto casa-trabalho-casa. A grande maioria desconhece a vida social e cultural de outros cidadãos. Não é preciso ser imigrante, sequer estar fora do país, para perceber essa experiência de deslocamento e cruzamento de fronteiras no contexto urbanístico das cidades. Quem habita as regiões periféricas ou a zona rural sente-se estrangeiro ao cruzar os limites que separam a cidade urbanizada de sua periferia. Existem duas situações díspares e, ao mesmo tempo,

complementares: a de estar relegado a esse campo de invisibilidade em que o refugiado precisa dissipar sua trajetória anterior, seu passado, enquanto ele se precipita entre um dentro e o fora da fronteira, e a situação de representar uma tarefa aos outros.

O contexto da ocupação do edifício Cambridge, representado no filme, não está isento, por sua vez, do papel de entidade social que exclui certos refugiados. Essa questão aparece, por exemplo, na frase pronunciada por um dos moradores durante a assembleia de moradores: "a gente não está podendo nem cuidar de nós, os brasileiros, e aí tem que cuidar de refugiados do Congo, da Colômbia...libaneses..." (ERA O HOTEL CAMBRIDGE, 2016). A condição de estar entre dois mundos[35], entre duas fronteiras, é intrínseca à vida dos refugiados em seu sentido mais amplo: no filme, todos da ocupação, independentemente de seu estatuto, são refugiados. Assim como afirma Issam, o refugiado palestino que representa Hassam, "o mal do século XXI é as pessoas saírem de seus países" (ERA O HOTEL CAMBRIDGE, 2016).

Em um sentido mais amplo, considerando a condição dos moradores do edifício, o mal do século é a necessidade constante de se abandonar os territórios geográficos, subjetivos, identitários, em busca de novas cartografias. Essa questão tem sido abordada em diversos filmes no mundo. Entre eles, como exemplo, dois filmes brasileiros contemporâneos que retratam a divisão fortemente demarcada entre territórios urbanos: *Branco sai, preto fica* (2015), dirigido por Adirley Queirós, e *Bróder* (2010), dirigido por Jefferson De, que apresentam códigos sociais entre os diferentes ambientes: o da favela e o da cidade, fortemente demarcados pela atuação da polícia, que apresenta um caráter racista e violento. No primeiro filme, Marquim de Tropa, um morador paraplégico da Ceilândia, em Brasília, necessita falsificar um passaporte para ter acesso ao centro da cidade. O local vem com a sigla CEI (Campanha de Erradicação das Invasões), indicando uma campanha governamental no sentido de conter uma onda de ocupações no centro da cidade.

Grande parte da população nesta região periférica é formada por migrantes nordestinos, possibilitando sua correlação com um campo de refugiados, conforme anteriormente mencionado. Esse campo é marcado por uma forte fronteira social e racial, de acordo com a qual seus moradores vivem em um estado de espera de justiça social. Em *Bróder*, a transição entre os territórios acontece entre a favela e o centro de São Paulo. A questão territorial é também pontuada pela discriminação racial. Três amigos de infância se encontram, já adultos: Macu, Jaiminho e Pibe saem da favela e vão para o centro de São Paulo; suas identidades se

[35] Segundo Catherine Mazauric, a condição dos imigrantes ilegais na França manifesta-se como um *entre-deux* (entre-dois), condição essa, similar ao conflito vivenciado pelos moradores da ocupação, todos refugiados. (MAZAURIC, 2012, p.245).

modificam, os parâmetros raciais são outros. Em uma cena do filme, a questão da segurança é biopolítica (MBEMBE, 2014, p. 47), passando pelo controle dos corpos e da raça. Macu dirige o carro caro de Jaiminho, que é jogador de futebol famoso e, em uma parada obrigatória, uma mulher vê Macu ao volante e os dois amigos negros atrás. Ela liga para a polícia, que avisa pelo rádio: dois suspeitos na "cor padrão". Macu, de aparência caucasiana, não é revistado e os dois amigos negros são liberados porque Jaiminho é um jogador de futebol famoso. Sua isenção passa pela fama. Para Jeferson, na favela todos são vulneráveis, todos são "negros", mas, na cidade, os paradigmas são outros, sendo que quem faz essa divisão é a polícia militar, ou a escola ou o poder público. Essa situação se repete em diferentes lugares com diferentes paradigmas. Conforme Mbembe, "Em muitos países assevera-se agora um "racismo sem raça" no sentido de aprimorar a prática da discriminação" (MBEMBE, 2014, p. 20). A discriminação é versátil e suas linhas divisórias, independentemente do contexto contemporâneo de fluidificação de fronteiras, costumam ser claramente demarcadas, empurrando para um campo tudo aquilo que é indesejado aos olhos do poder vigente.

A linha que cria e circunda o campo em *Era o Hotel Cambridge* apresenta-se na estrutura construtiva do edifício: os traçados que demarcam estes territórios se apresentam na solidez do edifício, que o separa do outro ambiente que é a cidade. Essa solidez é traduzida pelas estruturas da construção, canos, paredes, caixas d'agua, portas e escadas. As delimitações demarcam o espaço do campo como "região de espera daquelas pessoas em situação de instabilidade social e econômica" (AGIER 2009, p. 216), fora do sistema comum de direitos sociais e políticos. Naquele local a comunidade germina em sua liminaridade. Os moradores do edifício ocupado são os refugiados do sistema. O fato de viverem em um espaço dentro da cidade não lhes oferece nenhuma garantia por parte do Estado. Esse, por sua vez, usará como subsídio o respaldo da lei e da ciência para definir o que é legal ou ilegal na ocupação. Uma ilustração desse fato pode ser observada, no filme, quando o advogado da ocupação, Miguel Del Rio, anuncia a decisão judicial da reintegração de posse, e ocorre uma comoção geral. Carmem Silva, a ativista, complementa "a nossa ordem vai ser a desordem do sistema e a desordem do sistema vai ser a nossa ordem" (ERA O HOTEL CAMBRIDGE, 2016).

Existe uma clara intenção do poder de afastar os moradores física e simbolicamente dos direitos intrínsecos aos habitantes das zonas urbanas; porém, eles não o fazem, em função da resistência política do grupo organizada hierarquicamente pelas lideranças. A presença das ocupações cria uma dinâmica de vida na cidade: ruas que outrora eram abandonadas começam a se vitalizar, em função do fluxo de pessoas criado pelas ocupações. Os lugares abandonados passam a ter um movimento maior de pessoas, o que acaba criando casas comerciais e outras

iniciativas nos arredores da ocupação. Com isso, o interesse do poder aumenta em função de uma revalorização do imóvel anteriormente abandonado. Por essa razão, a ameaça de uma reintegração de posse ou da violência policial ainda é constante nos movimentos por moradia.

Para Agier, “O reconhecimento como bairro de ocupação precária e ilegal é um status a ser conquistado, com todos os direitos que ele pode proporcionar, progressivamente, para o acesso a serviços urbanos: asfalto, esgoto, água, eletricidade, coleta de lixo, transporte...tudo o que compõe o ‘direito à cidade’” (AGIER, 2009, p. 219). No Edifício *Cambridge,* o acesso aos serviços urbanos não é garantido, sendo a coletividade responsável por suprir essa ausência.

Nesse processo, as pessoas que participam do movimento se recusam a estar invisibilizadas e deslocadas para a periferia ou regiões controladas e monitoradas pelo Estado. As ocupações mudam as regras de acesso seletivo à cidade, pois o Edifício Cambridge está situado em um local privilegiado no centro de São Paulo. O edifício e a ocupação representadas no filme existem de fato e o direito à cidade é uma luta dos moradores da ocupação. O direito à cidade envolve também um reconhecimento, uma permanência e uma constância, de forma a construir uma história a partir das relações, o que, no caso das ocupações, pode ser uma questão frágil, em função das pressões institucionais e judiciais, muitas vezes movidas por interesses econômicos. Sobre esse aspecto, Agier afirma:

> Esta construção progressiva das estruturas da vida urbana é muito frequentemente a história de becos e vielas das invasões e favelas da América Latina ou bairros que surgiram de forma espontânea na África negra, e explica o uso que aparece a posteriori como uma privatização dos espaços públicos ou semi-públicos. Uma vez que esses espaços residenciais conseguem existir, sua história mostra, inversamente, que eles foram uma tradução espacial de relacionamentos e estratégias familiares, de linhagem e de laços sociais. Nessa incerteza de coexistir e nessa precariedade física das periferias, a cidade sem "direito à cidade" é, em princípio, exatamente o que as pessoas da cidade fazem, dizem e percebem. A partir de uma certa privação material, mas também econômica e política, em espaços sem forma ou instituições urbanas estabilizadas, a cidade é, sobretudo, algo a se construir, a invadir ou a inventar. (AGIER, 2009, p.219).

Uma questão importante dos movimentos por moradia é o prolongamento no tempo de residência dos refugiados, de forma a construir uma narrativa possível para que sejam construídas formas de coletividade, de modo a favorecer o estabelecimento das pessoas e de suas histórias no lugar. Procura-se conquistar o direito a narrar e permanecer na história da cidade. A cidade precisa ser reinventada a partir da permanência e do estabelecimento de conexões entre as pessoas e os grupos e, em meio a esse contexto, surge a necessidade da narrativa dentro na narrativa, do grupo dentro do grupo, da comunidade dentro da comunidade.

3.2 Narrar no campo

No filme *Era o Hotel Cambridge*, o campo, tal qual exposto por Agier (AGIER, 2009), configura-se como um lugar de transição, como um espaço liminar, de espera. Para os moradores do edifício, a situação de indefinição se estabelece em suas vidas entre o passado que motivou suas ações de ocupação e associação ao grupo e o futuro, regido pela incerteza, pela ameaça de um despejo, de uma ordem de reintegração de posse. O espaço onde se agrupam os personagens do desterro e do exílio representa um campo e uma potência social.

Os refugiados, em um sentido amplo, são exilados do Congo, da Palestina, da Colômbia e do Haiti, provenientes de situações de conflitos ou guerras, os quais recebem apenas autorização de moradia no país, sem qualquer proteção de seus direitos civis – em situação de vulnerabilidade muitas vezes análoga à dos migrantes nordestinos, dos brasileiros desempregados e dos sem teto no próprio país, todos refugiados – conforme fala do personagem Hassam[36], Issam, na vida real, palestino e profundo conhecedor do processo das ocupações. Após participar de uma "festa" (senha do movimento para indicar uma nova ocupação), ele comemora com os outros integrantes do movimento: "Eu queria agradecer a vocês. Toda minha vida, eu vivi em um país ocupado. Pela primeira vez, eu me sinto ocupando alguma coisa" (ERA O HOTEL CAMBRIDGE, 2016). Participar de novas ocupações é obrigação de todos os moradores do Cambridge. O objetivo não é ocupar para si, mas, sim, ocupar para outros que necessitam. A mobilização de todos não é tarefa simples e exige muito da líder do movimento, alternando a função de Carmen entre a figura materna e a de uma comandante exigente.

A construção do filme, a partir da articulação dos elementos da linguagem cinematográfica, revela a tensão não apenas em relação às formas de habitar, mas em relação às formas de se ver e pensar a cidade. *Era o Hotel Cambridge* é introduzido com ângulos inusitados em contra-plongé[37], lançando, assim, um olhar diferenciado sobre a cidade, sobre o edifício. A composição foge a toda regra clássica. As paredes estão pichadas e as janelas quebradas: apresenta-se uma imagem de um local abandonado; porém, a vida dos moradores, pouco a pouco, surge e altera essa impressão, por detrás dos escombros há o movimento, a vida. O campo, além do sentido relacionado à antropologia, mencionado anteriormente, é também um elemento articulado na linguagem cinematográfica. No campo é desenvolvida a

[36] Hassam afirma em assembleia: "Eu sou refugiado palestino no Brasil, vocês são refugiados brasileiros no Brasil."
[37] Contra-plongé, o mesmo que "contra-mergulho", ângulo de "baixo para cima". Tipo de angulação de câmera.

composição, são organizados os elementos da imagem, aquilo que pode ou deve ser visto. O campo pode ser o quadro no qual se revela parte de um todo enquanto o restante se esconde por detrás, nos entremeios ou nas laterais desse mesmo quadro. O fora do campo, ou extracampo, pode ser o espaço entre os planos, o espaço entre um corte e outro. Pode ser um espaço liminar na materialidade do filme, do corte, da composição. Pode, ainda, ser o espaço fora do campo, no qual uma outra realidade se desenha, um contexto ou algo que não foi mostrado ao mundo, à cidade. No campo insere-se uma sugestão daquilo que deve ser visto segundo o ponto de vista de um narrador.

Para Jean-Louis Comolli, a câmera é visível para aquele que ela filma, uma vez que se inscreve no quadro do meu campo visual como a marca do olhar do outro sobre mim (COMOLLI, 2001, p.109-110). Ao usarmos a câmera, já nos inserimos em um campo em que olhamos e somos olhados e, sendo assim, desenhar esse quadro é uma forma de narrar, conforme o autor coloca a seguir:

> Como o olho está no quadro, o olhar está no filme, olhar do cineasta e olhar do espectador. Encenar é ser colocado em cena. Aquele(a) que eu filmo me olha. O que ele(ela) vê me olhando é o meu olhar (escuta) sobre ele (ela). Olhando o meu olhar, isto é, uma das formas perceptíveis da minha *mise-en-scène*, ele (ela) me envia no seu olhar o eco do meu, devolve minha *mise-en-scène* tal qual repercutiu sobre ele (ela). Isso faz com que o sujeito filmado conviva com essa *mise-en-scène* que não seja modificada pelo sujeito filmado. (COMOLLI, 2001, p.111).

Se os papeis se alternam nesse jogo de olhares, o campo se modifica, desestabilizando-se. Apresenta-se um ponto de vista, ou de escuta, que pode se apresentar fora do campo, fora do quadro. Há uma possível complementaridade daquilo que não foi mostrado nem contado, mas que é sugerido neste processo de desterritorialização do filme. Nesse jogo de campo e contra-campo, de quadro-plano e contra plano, sugere-se, em *Era o Hotel Cambridge*, uma complementariedade, uma história ainda a ser contada além daquela relação de temporalidade e espacialidade.

As primeiras imagens do filme apresentam o ponto de vista de um narrador-câmera. Esse "olhar da câmera" vem a ser um ponto de vista que costuma representar a supremacia do olhar na narrativa fílmica. Ele pode ser chamado de "meganarrador", ou de "grande imaginador". Em muitas narrativas fílmicas, esse olhar da câmera aparece alternado com outros pontos de vistas ou de escuta. Em *Era o Hotel Cambridge,* a câmera entra através do buraco de uma porta, por detrás de grades, revelando, em um enquadramento mais aberto, o cotidiano do edifício. A "veias" do edifício, suas canalizações e fiações velhas e cheias de remendo se

intercalam com as sonoridades cotidianas da cidade de São Paulo. O campo é ampliado, de maneira a focalizar os detalhes das construções e das sonoridades despercebidas no dia-a-dia. No cotidiano não olhamos as fiações e encanamentos das construções dos outros; no filme, esses componentes são "desnudados". Essa percepção do detalhe das imagens, em primeiro plano, também acontece com as sonoridades. Essas se apresentam, no cotidiano, anuladas pelos outros ruídos da cidade e, no filme, destacam-se pela montagem: sons de baixa frequência elétrica, goteiras e outros ruídos. O cotidiano do edifício apresenta uma profusão de sonoridades, incluindo, além dos ruídos (considerados na trilha sonora), falas em diferentes línguas, os sons dos exílios e dos encontros na instância da comunidade desenhada. Por fim, destaca-se uma tentativa de reterritorializar os sons aparentemente destoantes invisibilizados pelos altos sons da cidade.

Dentro do edifício, as escadarias, por onde transitam os moradores, pontuam a intercessão de personagens. Os degraus formam uma espiral, aparecendo vazia na introdução do filme e, pouco a pouco, transformando-se em um importante elemento da narrativa, uma vez que atua como ponto de transição entre as sequências. A partir do momento em que a reintegração de posse é comunicada, as manifestações se intensificam na escada. Em uma dessas manifestações, os moradores "batem panelas. A escada funciona como um *leitmotiv*, sendo o cruzamento dos olhares, das imagens, das identidades culturais e dos conflitos. Ela representa um ponto de convergência das singularidades, que se cruzam, atritam, somam forças ou subtraem.

Figura 12: A escadaria da ocupação, intercessão.

Fonte: Filme ERA O HOTEL CAMBRIDGE, 2016.

Em um dos lances da escada, Janete, uma ativista, explica a Hassam, refugiado palestino, os hábitos no Brasil: “o Brasil é diferente de um acampamento palestino. Aqui você precisa de cama e colchão” (ERA O HOTEL CAMBRIDGE, 2016). Hassam comenta, em resposta: “As mulheres brasileiras falam muito” (ERA O HOTEL CAMBRIDGE, 2016). A partir desta cena, percebe-se um exemplo do constante embate cultural em *Era o Hotel Cambridge*. Em outra cena, na cozinha, o japonês comenta que, diante do fato da comida brasileira ser pesada, o cérebro do brasileiro não funciona muito bem. As expressões linguísticas surgem em diversos momentos, como uma forma de identificação das diferenças: um congolês critica a comida brasileira. Ele fala sobre a variedade culinária de seu país e cita o nome de pratos importantes. Os presentes acham engraçada a fonética de sua língua e iniciam uma espécie de duelo, através do qual cada um cita uma diversidade de nomes de pratos congoleses, nordestinos e japoneses. A diferença sugere um embate entre tensões que permeia a narrativa e o processo de produção do filme. Métodos diferentes de trabalho também precisaram ser reelaborados. No edifício Cambridge, congrega-se uma ecologia de saberes, uma polifonia. O embate entre as alteridades não se desenvolve de forma harmoniosa, mas esse embate é importante para a configuração da comunidade. Muitos preconceitos surgem nesse embate, em que a “ferida” das falsas impressões é exposta e ressignificada pelo grupo.

A assembleia representa o ponto central desta comunidade: aparentemente cada um que compõe o grupo está envolvido com o projeto político e social das ocupações. No entanto, outros aspectos de ordem pessoal quebram e embaralham a hierarquia dos objetivos e das representações possíveis da coletividade. As assembleias da ocupação Cambridge demonstram que a busca de uma comunidade essencial perdida, constituída de "laços fortes, harmônicos e inquebráveis" (PÉLBART, 2011), não pode ser alcançada. Uma das razões para tal impossibilidade baseia-se na constante tensão cultural da experiência coletiva. Essa é formada de identidades construídas e reconstruídas, em uma simultaneidade de situações que se articulam gradativamente em atração e repulsão. Nesse processo, estabelece-se uma forma de fazer política construída pouco a pouco, de forma dinâmica e articulada às subjetividades do grupo.

Para Hannah Arendt, existe uma linha divisória difusa entre a esfera pública e a esfera da família. Para a autora, o surgimento da cidade estado e da esfera pública pode ter surgido às custas da esfera da família e do lar (ARENDT, 2007, p.38). O público é aquilo que pode ser visto e ouvido por todos, tendo a maior divulgação possível. Os sentimentos, privados, íntimos, têm uma existência incerta, "até que sejam transformados, desprivatizados, desindividualizados" (ARENDT, 2007, p.59-60). Esses pensamentos movem a arte e ocorrem nas transposições artísticas a partir das experiências individuais. O amor está na esfera do privado. Para se compartilhar a *polis*, a esfera pública, precisamos da "presença de outros que veem o que vemos e ouvem o que ouvimos" (ARENDT, 2007, p. 60). O que nos garante a realidade do mundo e de nós mesmos (ARENDT, 2007, p. 60). Para a filósofa, o que é irrelevante não entra na esfera pública, apesar de que o irrelevante pode ter um encanto extraordinário. A esfera pública é o que é comum a todos, o que mantém as pessoas juntas, mas separadas (ARENDT, 2007, p. 62). Dessa forma apresenta-se o movimento da luta por moradia representado no filme, com os integrantes juntos, mesmo que por instantes. Embora o irrelevante seja algo a ser notado, a ser percebido, tal qual o ventilador perdido e sua importância para a moradora que o reclama.

Nesse entendimento da esfera pública, que indica o comum, como pensar a comunidade do edifício? Nas assembleias não é manifestada uma hierarquia das informações, mas todas as comunicações são consideradas: da decisão judicial da concessão da reintegração de posse ao aviso do desaparecimento do ventilador da moradora. O traço comum da experiência da invisibilidade social é revertido por essa experiência. Embora o amor esteja na esfera do privado, no filme ele pode ser análogo àquilo que mantem as pessoas juntas, mas separadas. A relação amorosa iniciada entre Uta (Juliane Arguello) e Ngandu (Guylain Mukendi) permite-

lhes conhecer e experimentar a diferença de temporalidades e ritmos, da língua e da linguagem, entre um estranhamento e uma assimilação do outro.

Segundo Allan Badiou: "Entre a política, como pensamento-prática coletiva e o poder ou o Estado, como gestão e normalização, existe o mesmo e difícil vínculo que existe o amor como invenção selvagem do Deus e a família como célula base da propriedade e do egoísmo" (BADIOU, 2007, p.56 - minha tradução).[38] A dinâmica das possibilidades de articulação de um grupo seria semelhante à das relações amorosas, sem a intervenção da família enquanto gestora das subjetividades. A família é tal qual o Estado para a política, considerando a política como a manifestação de singularidades. Nesse contexto, assim como não é sensato colocar assuntos familiares em meio às questões amorosas, não é sensato manter "os pontos de poder do Estado, das fronteiras, das leis, da polícia, nos quais não é nada fácil manter um ponto de vista politicamente aberto, igualitário, revolucionário." (BADIOU, 2007, p.57 - minha tradução)[39]. Seria necessário, assim, articular as singularidades além dos poderes estabelecidos.

Na relação anteriormente citada, no filme, Ngandu explica para Uta como se namora no Congo: se uma moça quer namorar um rapaz no Congo, ela tem que oferecer um presente para ele. Uta acha engraçado, e no próximo encontro, na casa de Uta, é Ngandu quem lhe oferece o presente. Trata-se de invenções de formas possíveis de se relacionar, de narrar o cotidiano, ou ainda, segundo o pensamento de Badiou, de fazer política. Nesse sentido, a meta da política não é o poder, mas, sim, saber do que é capaz um coletivo. Da mesma forma em que, no amor, o objetivo é experimentar o mundo a partir do ponto de vista da diferença (BADIOU, 2007, p. 57), na política, a gestão do coletivo necessita prescindir dessa experiência. Porém, na política existe a figura do inimigo, o que não existe no amor. O inimigo "forma parte da essência da política" (BADIOU, 2007, p.59) e é constitutivo da ação, ou seja, a existência de um inimigo impulsiona o movimento, articula a ação. Uma narrativa ficcional em um filme, em sua estrutura tradicional,[40] começa a partir de um inimigo, de uma ameaça ou de um conflito. A experiência política, por fim, consiste, em um lado, de um compartilhamento de objetivos comuns e, em outro, de um respeito ao pensamento individual e às suas idiossincrasias.

[38] No original, lê-se: "Entre la política como pensamiento-práctica colectivo y el poder o el Estado como gestión y normalización existe el mismo difícil vínculo que entre el amor como invención salvaje del Dios y la familia como célula base de la propiedad y el egoísmo" (BADIOU, 2007, p.56).

[39] No original lê-se: "... los puntos del poder del Estado, de las fronteras, de las leyes, de la policía y jamás es fácil mantenerlos al interior de un punto de vista politicamente abierto, igualitario, revolucionario." (BADIOU, 2007, p.57).

[40] De acordo com Vladimir Propp, em *Antologia do Conto Maravilhoso*, a figura do inimigo é essencial para a constituição de uma história, assim como diversos manuais de roteiros ficcionais incentivam a criação de um conflito consistente de forma a desencadear a narrativa, a história, a trama.

3.3 A comunidade das singularidades

Para Peter Pal Pélbart (2011), compreendemos a comunidade de Nancy "no horizonte da ocorrência do ser em comum entre as singularidades" (PÉLBART, 2011, p.32). Uma consequência do mundo moderno é a busca da comunidade essencial, que não é constituída apenas de uma "distribuição justa de tarefas e bens, ou de um equilíbrio alegre entre forças e autoridades" (PÉLBART, 2011, p.32): ela é feita principalmente da partilha, difusão, ou impregnação da identidade. Ela é feita por uma pluralidade em que cada membro se percebe somente pela mediação suplementar de "sua identificação com o corpo vivo da comunidade" (PÉLBART, 2011, p.32).

Vivemos um sequestro do comum, segundo Pélbart. Em um momento anterior, essa ideia estava associada a instâncias que transcendentalizavam o comum, mas hoje, porém, esse comum pode ser entendido "como um tal fundo virtual, como vitalidade social pré-individual, como pura heterogeneidade não totalizável" (PÉLBART, 2011, p.30). A heterogeneidade apontada pelo autor, que vai perpassar toda sua reflexão sobre o comum e a comunidade, é um aspecto fundamental na construção do filme de Eliane Caffé. O edifício de muitos andares compõe-se de diferentes comunidades, com seus corpos em uma "composição de velocidades e lentidões sobre um plano de imanência" (PÉLBART, 2011, p.31). Esses corpos se relacionam em busca de um comum que não é fixo, mas virtual, construído a partir de diferentes possibilidades. Pélbart aponta o comum, ao mesmo tempo, como imanência e como construção: imanência, no sentido de algo que reverbera das estruturas e organizações sociais e políticas a serem apagadas, da comunidade essencial que fora aparentemente perdida; construção, como forma que se estabelece pela relação entre a singularidade e o Outro (PÉLBART, 2011, p. 41).

Roberto Esposito (2012)[41] também pensou a comunidade a partir do fracasso dos comunismos dos Estados. Ele dialoga com o pensamento de Jean Luc Nancy. A ideia de comunidade estaria relacionada ao coletivo e ao pertencimento. Em um primeiro momento, a comunidade relaciona-se ao princípio do "dar", o que pressupõe uma dívida, o *múnus*, um dom ou um encargo (RADOMSKY, 2017, p.459). As pessoas se reúnem em uma comunidade por essa dívida, essa obrigação. O problema do individualismo poderia consistir em uma negação dessa dívida. A partir da etimologia da palavra *communitas,* Esposito analisa o sentido do

[41] Roberto Esposito possui uma complexa obra sobre a comunidade. Procurei, aqui, pincelar alguns de seus apontamentos que interessam à análise do filme em questão.

comum como aquilo que não é próprio, ou que começa a partir do momento em que se perde o próprio. O sujeito segue em direção ao fora de si, ao fora de sua subjetividade.

Muitos indivíduos são portadores de uma dor vivida pelos muitos anos de história violenta no Brasil. Os moradores do edifício Cambridge carregam uma história marcada por essa dor, por essa injustiça. Esse ato demanda a necessidade de um perdão. Cada pessoa em uma comunidade concede um "dom" em detrimento de sua subjetividade. *Munnus*, na etimologia, sugere o dom, a dádiva, sem a imposição de uma remuneração ou gratificação (RADOMSKY, 2017, p.459). Essa suposição de uma dívida pode ser desejada como uma necessidade de superar o individualismo. Já o termo *immunitas* denota o oposto da comunidade, é a negação da dívida. Por um lado, "Imunizar é saber lidar com conflitos, não os cancelar. Isto vale internamente e também contra os inimigos, já que a imunidade pode ser uma forma de isolamento, proteção negativa, erigindo limites claros ao que é externo." (RADOMSKY, 2017, p. 464), mas, por outro lado, impede a vida a fim de ordenar o caos e violenta muitas formas de subjetividade. A narrativa em *Era o Hotel Cambridge* é uma tentativa de lidar com essa questão, ao retratar o cotidiano das vidas de cada um dos moradores em contraposição ao ordenamento de uma produção cinematográfica e do movimento da Frente de Luta por Moradia, em uma constante busca de tipo de redenção com o passado. As estruturas rígidas ainda permeiam os imaginários e os espaços por onde essa cartografia se redesenha encerra a potência da comunidade.

O Hotel Cambridge ocupado configura uma grande comunidade, na qual se estabelecem tarefas pelo "bem" do "comum". Perdoar os atos do passado vivenciados pelos moradores, ou expurgá-los, só é possível a partir da comunidade. As tarefas, tais como a limpeza do edifício, a contenção da mina d´água do subsolo, a participação nas assembleias, as novas invasões para outros grupos sem moradia, entre outras "doações", representam diferentes formas de redenções do passado. Essas doações se efetivam para o coletivo, mas a comunidade não comporta a interioridade, as experiências individuais. Não é possível burlar as assembleias ou a participação nas invasões de outros edifícios; não é facultado a mãe deixar o filho com outras pessoas sem que o movimento saiba seu paradeiro; não é permitido habitar o edifício sem executar as tarefas necessárias.

Nesse ambiente em que se concentram a história e a produção do filme, existem outras comunidades menores nas quais, também, se estabelece a "doação": aquela constituída pela equipe do filme roteirizado por Eliane Caffé e Luiz Alberto de Abreu, assim como a equipe dos atores que representam papéis fictícios, como é o caso de José Dumont e Suely Franco; outra, constituída pela Frente de Luta por Moradia (FLM), pelo Grupo Refugiados e Imigrantes Sem

Teto (GRIST) e aquela composta pelos alunos de arquitetura da Escola da Cidade que vão projetar, com a participação de todos os envolvidos, a cenografia, o figurino e a adequação do espaço para o filme e o posterior usufruto dos moradores.

Diferentes territórios e experiências são delimitados no ambiente em que se estabelece o filme. A comunidade composta de singularidades não está acabada. Ela se constitui e se constrói, constantemente, pela renovação da crítica a si mesma, embora ainda se aproprie das assembleias e de outras estruturas fixas. A comunidade é elaborada em seu paradigma porque é impossível um ser comum, mesmo que ele partilhe um espaço-tempo comum. Para esse ser, a comunidade não se processa em algo *produzido* como as assembleias, mas, sim, no *ser-em-comum*, através da partilha das singularidades (RENA, 2015. p. 223). Para Nancy, a verdadeira experiência da comunidade se dá na partilha em que existe uma exposição. Você *e* eu, sendo o ‘e’ não como uma justaposição, mas como uma partilha: “nada, portanto, está fora ou estaria perdido, apenas nós mesmos em nossas teias e armadilhas econômicas, técnicas, políticas e culturais” (NANCY *apud* RENA, 2015, p.224). O “e” apontado por Nancy é o espaço dessa articulação, ainda em construção: nele, o filme não é finalizado ao fim de sua produção, sequer ao final da história. Ele continua, no espaço extracampo, nas entrelinhas; nas camadas de sobreposição da montagem; na composição; no diálogo entre diferentes línguas e linguagens, assim como nos ruídos de diferentes naturezas.

3.4 Imagem e partilha

As intervenções dos personagens na narrativa estabelecem uma cisão no paradigma da comunidade, uma coletividade do instante, que surge como resistência e, ao mesmo tempo, segue uma direção determinada pela concepção estética do artista, espelhando a diretora do filme. No entremeio das cenas, surge uma intercessão entre as singularidades e uma expressão comum do desejo de ser visto.

A possibilidade de um lugar de representação social impulsiona esse desejo. É na ameaça de um iminente despejo, na situação de incerteza, que as figuras, em sua manifestação artística, enfrentam a violência do passado e do presente. Uma imagem diferente daquela imposta pelas mídias pode ser elaborada e divulgada pela *internet*. A realidade e o desejo se misturam e se traduzem em uma voz que incomoda as instâncias de poder. Do outro lado da fronteira, a imagem televisiva, largamente consumida pela população brasileira, vem seguida de uma "voz" que traduz continuamente o sentido daquilo que é mostrado. Essa "voz" pode se manifestar por uma narração em *off*, pelas mensagens de comentaristas, ou por diversas outras estratégias que não consideram as diversas possibilidades interpretativas de uma imagem.

As armadilhas econômicas, técnicas, políticas e culturais são isentas de crítica e singularidade. A imagem singular precisa da voz e da escuta do outro para ser partilhada. Marie-José Mondzain (2003) considera que o exercício desta partilha provoca uma violência contra a crítica de uma imagem que foge ao consenso e ao poder econômico. Mondzain, diante do consumo frenético de imagens, afirma que seria necessário escolher entre a potência da genialidade (virtude rara e singular) e a força do julgamento crítico.

No momento atual, em que predomina um consumo exaustivo de imagens (e ainda faltam imagens) (MONDZAIN, 2003), melhor seria abdicar da genialidade e "preservar o julgamento, única operação suscetível de partilha e de sentido para a comunidade" (MONDZAIN, 2003, p.244 - minha tradução)[42]. Preservar o julgamento e partilhar o sentido é possível a partir da voz, da palavra, da escuta, enfim, do debate. Essa partilha se desenvolve, no contexto do filme *Era o Hotel Cambridge*, na assembleia, no compartilhamento de imagens no *Skype*, ou ainda, nas imagens arduamente coletadas pela personagem Uta para a criação dos *vlogs.*

[42] No original, em francês, tem-se: « (…)préserver le jugement, seule opération susceptible de partage et de sens pour la communauté » (MONDZAIN, 2003, p.244).

Para Mondzain[43], as imagens a serem vistas são diversas pela sua forma ou pelos seus procedimentos técnicos. O que interessa, nesse contexto, é procurar o que funde a unidade do olhar, suas redes e emaranhados. Ver e construir sentido nas artes visuais, no audiovisual, implicam uma experiência que está totalmente relacionada às vivências pessoais, que têm em comum apenas o fato de solicitarem um julgamento. A imagem funda todas as formas de trocas e negociações entre os homens, conforme explica a autora:

> A imagem pode se constituir apenas na construção do "ver em conjunto". Essa partilha dos olhares concerne todas as figuras da alteridade. Desde a intimidade de uma relação dual até a comunidade mais vasta. Algo diante do fato da noção mesma de humanidade está em jogo na partilha do visível. Não é para se convencer, mas para constatar que todo imperialismo planetário se caracteriza neste momento por um monopólio icônico. (MONDZAIN, 2003, p.18 - minha tradução).

Diante de tantas "verdades" que confundem "liberalismo com liberdade" (MONDZAIN, 2003, p.245), a busca por uma comunidade pode ser um caminho para construir uma imagem (*moi*) que seja vista, falada e ouvida pelo outro (*toi*), porém de forma crítica. Na comunidade do Hotel Cambridge, o pensamento de Mondzain parece complementar o de Nancy, uma vez que a reflexão culmina na questão da partilha, partilha da crítica, do deslocamento, das singularidades.

Em *Era o Hotel Cambridge*, não há maquiagem. Muitas cenas são enquadradas a partir de buracos em paredes ou em portas. Existe uma constante tensão cultural e, nela, se vivencia a experiência do coletivo, da comunidade em construção. A partilha surge em outras instâncias inesperadas, como no processo de realização dos vídeos pela personagem Uta; nos quadros vivos de Apolo; nos compartilhamentos via *Skype* na *lan house* do hotel ocupado, dentre outros exemplos.

A partilha mantém uma forte relação com um acaso (o intempestivo), pois implica em uma abertura para ver e escutar o outro. Essa abertura ocorreu desde o momento da elaboração da ideia do filme. O objetivo primordial seria realizar um roteiro sobre os refugiados, os quais vivem dispersos, não possuindo moradia e vivendo em albergues. Nesses últimos só é permitido pernoitar e, sendo assim, não é possível estabelecer uma coletividade neste contexto. Para reunir

[43] MONDZAIN, 2003, p.18 (minha tradução). Trecho original – L'image ne peut se constituer que dans la construction d'un « voir ensemble ». Ce partage des regards concerne toutes les figures de l'altérité. Depuis l'intimité d'une relation duelle jusqu'à la cammunauté la plus vaste. Quelque chose de la notion même d'humanité est en jeu dans la partage du visible, Et n'est pour s'en convaincre que de constater que tout impérialisme plantétaire se caractérise désormais par la maîtrise d'une monopole iconique. (MONDZAIN, 2003, p, 18)

e conhecer alguns refugiados, Eliane e Carla Caffé propuseram oficinas de dramaturgia, que ocorreram nas dependências do edifício Cambridge. As oficinas começaram com poucos participantes mas, algum tempo depois, o número aumentou. A maioria se aproximou nem tanto motivada pela realização do filme, mas, sim, pelo envolvimento com o movimento por moradia. A produção do filme passa a ser mediadora do processo de comunicação entre a ocupação e os refugiados. Estabelece-se, assim, um gesto político, transformando o território ambientado pelo filme e pelos moradores.

Os refugiados não conheciam o movimento de moradia, tampouco sabiam o que era uma ocupação. Conheceram-no a partir do processo de criação do filme. Tudo foi registrado desde o início, de forma a familiarizar os participantes com a presença da câmera. O processo foi longo, diferentemente do ritmo dinâmico e programado das produções audiovisuais comerciais. O tempo foi o da abordagem no documentário, com uma aproximação gradual do contexto e das pessoas envolvidas, de forma a possibilitar o esboço da primeira versão do roteiro. O filme possibilitou a criação desses traçados, tornando possível, pela articulação da cena, a aproximação de territórios diferentes.

A criação coletiva em cinema não é simples de ser articulada: ela exige uma menor intervenção do diretor e uma maior troca entre os envolvidos. O exercício da troca mobiliza mudanças no contexto no qual o filme começa a acontecer, sobretudo quando se trabalha em torno de um movimento social. Um fato particular ocorrido nas oficinas de dramaturgia foi a aproximação do grupo de refugiados ao grupo FLM (Frente de Luta por Moradia), liderado, no filme e na vida real, por Carmen Silva. Carmen, inicialmente, foi resistente à entrada dos refugiados no movimento; porém, após solicitação da equipe do filme, ela aceitou integrá-los. As relações apresentam-se como um constante jogo de tensões e negociações.

A comunidade criada pelos grupos de luta por moradia cria uma partilha para aqueles que não têm comunidade. Dentre os refugiados, muitos não possuem visto e são ilegais, o que justifica o receio de Carmen Silva em incluí-los no movimento. Não ter direitos afasta os refugiados de qualquer forma de comunidade. Não existem leis que os protejam em um mundo comum, porque eles não pertencem a ele. A inclusão dos refugiados nos movimentos por moradia, bem como a criação de um movimento específico de refugiados (GRIST), é um fato inédito no mundo. A comunidade criada nesse contexto é fruto do processo coletivo e criativo estabelecido no filme. Entender a maneira como as relações foram estabelecidas e o aspecto criativo resultante disso é fundamental na continuação desta análise.

Muitos grupos formaram-se a partir da primeira fase de produção de *Era o Hotel Cambridge*. Nesse contexto, é estabelecida uma troca entre as singularidades de cada sujeito e

de cada grupo com seus desejos e projetos. Surgiram formas diferentes de imaginar, ver-ouvir, ou de fazer política. Existem choque e desterritorialização nessas comunidades. Tal experiência pressupõe forças que agem em sentido distintos. Segundo Levy (2012), "pressupõe o contato com uma violência que nos tira do campo da recognição e nos lança diante do acaso, onde nada é previsível, onde nossas relações com o senso comum são rompidas, abalando certezas e verdades" (LEVY, 2011, p.100). No caso do filme, esse choque se dá como uma forma de resistência entre uma forma dominante de fazer cinema e uma forma menor que se coloca em contraste, rompendo, assim, com o padrão de produção. O choque pode se efetivar, ainda, na resistência dos moradores da ocupação contra o Estado, ao tentarem impor sua "verdade", ou contra a cidade, ao traçarem suas fronteiras determinando as formas de ali habitar.

A comunidade surge da prática estética e a prática estética surge da comunidade. A realidade pode ser reinventada, reterritorializada nesse ato. A partir da experiência de transformação das comunidades, uma outra verdade se instala na cidade, enrijecida pela sua forma de imaginar e circunscrever a vida de seus habitantes. A imagem da cidade, permeada por edifícios luxuosos cercados por grades e carros blindados, transforma-se ao absorver outras comunidades: grupos e movimentos sociais, compostos pela partilha de diferentes formas de ver, de imaginar e de desejar. Julián Fuks, no contexto de seu romance, ao conversar com Najati, um refugiado Sírio residente da ocupação *Cambridge*, assim descreve sua experiência:

> O Brasil talvez tivesse sido a escolha errada, sobretudo pelo rumo que as coisas têm tomado, ele disse, mas estava feliz, se é possível dizer algo assim, de fazer parte de uma nova comunidade, e uma comunidade de luta contra o desatino que nos governa em toda parte. Algo pude entender aqui, seguiu, que, embora a opressão possa se alastrar de país em país, conquistando continentes inteiros, também a resistência é expansiva, também ela atravessa fronteiras. (FUKS, 2019, p. 80).

Nesse exemplo, correspondente ao pensamento da comunidade articulada na ocupação, a cidade transformada pela comunidade do instante (AGIER, 2009, p.230), aquela comunidade composta pelas pessoas da ocupação que, no movimento de recriação de suas identidades e raízes, produzem *performances*, danças, teatros e vídeos, desafiando, assim, as segregações manifestadas na cidade pelas suas fronteiras, pelos muros das instituições fortificadas. Através da manifestação artística e cultural alcança-se uma forma política, de saída da estigmatização. Uma forma de "ser sujeito livre de palavra numa comunidade de iguais" (AGIER, 2011, p.181). A comunidade em movimento, do presente, que não está pronta e não possui fronteiras, tampouco identidades fixas. Uma comunidade que permite a criação de uma cidade fluida, articulada e heterogênea

4. Conclusão

O cinema brasileiro, conforme esta análise, vai além das demarcações de gênero e estilo. Ele perpassa uma série de relações que se estabelecem em diferentes instâncias. O período da retomada é controverso em sua delimitação temporal. Podemos considerar que a retomada do cinema brasileiro durou até meados de 2016, adaptando-se às circunstâncias financeiras e às necessidades das produções em sua especificidade. O processo de produção do cinema nacional, já é, por si só, em função de sua posição periférica com relação ao mercado mundial, uma área que envolve múltiplas formas de territorialização e desterritorialização. É uma expressão cultural que desenvolveu sua potência na forma "menor" de fazer arte.

Esse cinema nacional contemporâneo e independente que procuramos entender em seu processo criativo parece viver em constante exílio, em trânsito cultural e identitário. Essa situação revela uma situação política que normalmente flutua entre as diversas formas de pensar a identidade brasileira. Entender o cinema realizado no Brasil seria o mesmo que compreender as bordas das subjetividades que o compõem. Essas bordas são desenhadas e redesenhadas em torno do processo cada vez maleável deferentemente de suas antigas estruturas. Por isso, inviabiliza-se a demarcação nítida, tanto no aspecto temporal quanto estilístico do movimento ou período chamado de retomada do cinema brasileiro. Assim como, também, não se delimita a experiência a partir de um roteiro estrito ou de uma forma ficcional ou documental.

Diversas mudanças nas subjetividades proporcionam formas diferentes de articular as relações no processo criativo do filme. Se o exílio provoca a perda de uma identidade anterior ele demanda uma ação para reconstruir novas formas identitárias que se estabelecem a partir das relações. Lembramos de importantes referências do cinema nacional, tais como Glauber Rocha e Rogério Sganzerla, artistas que experimentaram formas de exílio, pensando as suas cinematografias como expressões do subdesenvolvimento, o qual, segundo Eduardo Escorel, é um estado. Então, esse cinema desterritorializado revela-se uma produção que transita como um refugiado ou um sem teto que necessita, às vezes, de forma violenta, ocupar um lugar na expressão cultural do país. Um cinema que não seja colonizado nem ocupado. Um cinema que seja ocupante.

No filme aqui analisado, por um lado, uma estrutura hierárquica se mantém, e por outro, diversas outras articulações são configuradas enquanto comunidade. Dessas relações nasce o filme que se apresenta como um território que, nesse movimento da comunidade, se desterritorializa, reterritorializa e novamente se territorializa em um movimento constante entre fluidificação das fronteiras e de reconstrução destas. A criação do filme, com todas as suas

características estéticas, da gambiarra, da narrativa aberta, de um roteiro em constante reelaboração, apresentou-se como um gesto político que atingiu espaços além do próprio filme.

As oficinas criadas na ocupação *Cambridge* para a roteirização do filme revela um aspecto desse gesto, o qual proporcionou a aproximação do movimento liderado por Carmem Silva do grupo de refugiados, servindo de mediador nas negociações. A amplitude do filme foi além de sua produção, provocando uma relação de escuta e de abertura para acaso (o intempestivo) e aproximando o filme do documentário, um formato sujeito as relações com as diferenças.

Neste contexto de desterritorialização do processo criativo do filme evidencia-se uma situação de abertura para reinvenção do fazer. O filme "exilado" apresenta uma potência por lançar-se ao acaso tal qual um argonauta que se lança ao mar, tal qual Sísifo lançando-se, novamente, a cada vez, em sua jornada. A escrita (ou escritura) do filme é potência que negocia suas bordas entre a função da autoria e a pulsão da comunidade. A escrita estrangeira do filme, que procura seu território, está em uma constante negociação pelo espaço que procura habitar, em certos momentos campo, em outros moradia, mesmo que temporária. O filme, então, é território, por estar em movimento, por ser elaborado nesse contexto temporal e também espacial, inserindo-se em lugares possíveis nos interstícios entre a autoria e a relação em comunidade.

O filme Era um Hotel Cambridge apresenta-se como parte desse processo em diferentes circunstâncias. As bordas que delimitam as margens e trajetórias criativas se redesenham pouco a pouco na cartografia criativa do filme. São negociações que as vezes possuem o "peso" de uma hierarquia ou estrutura prévia. Em outros momentos são levados pela volatibilidade do acaso, do intempestivo. Estratégia esta, cara à abordagem documental, o que faz com que o filme em questão dificulte o seu enquadramento enquanto ficção ou documentário. No edifício *Cambridge*, os exilados criam uma nova sintaxe, não apenas linguística, mas na forma de viver a partir do nada, da ausência de espaço, e na construção de um uso diferente do comum.

Esse processo é permeado também por uma adaptabilidade ao não acesso aos bens materiais tanto como acontece com a construção da gambiarra. O *bricoleur,* aquele que constrói a gambiarra aparece em diversas situações no filme. Ele é um inventor de estratégias de sobrevivência. Este inventor do cotidiano coexiste com a estrutura mais hierárquica das produção do filme e do movimento dos sem-teto. Assim, o personagem do *bricoleur* permeia, em vários momentos, o filme em semelhança à vida do edifício. Essa figura, inventora criativa do cotidiano, sobrevive as dificuldades redefinindo os usos e sentidos dos objetos, dos espaços

e das relações. Essa ideia tem uma importante relação com a maneira como se faz cinema no Brasil a partir da desterritorialização.

Pela necessidade da comunidade, da comunidade intencional criada em parceria com outras comunidades que envolveram o filme *Era o Hotel Cambridge*, houve uma articulação entre estruturas iniciais da produção do filme. Uma organização do espaço comum e do processo criativo foram estabelecidos pelas regras inerentes à organização da filmagem e do movimento social por moradia. O ambiente do edifício onde se desenvolve o filme também é um elemento desta relação no contexto da comunidade fílmica. O espaço do filme estabelece uma reorganização da ideia de moradia, e da inclusão dos refugiados e moradores na construção de uma obra com a participação dos coletivos mesmo que guiadas por uma direção principal. Esse fator pode ser um paradoxo, uma vez que na proposta de criação coletiva a autoria desaparece gradativamente na medida em que o comum com suas especificidades individuais se manifestam.

Cada uma delas é uma singularidade, compondo o espaço intermediário da comunidade. Singularidades essas, outrora desterritorializadas pelos processos de atravessamento de fronteiras, pelo exílio intrínseco à contemporaneidade. A comunidade fílmica, então estabelecida, é resultado desse fluxo: entre uma estrutura estabelecida pelo movimento dos sem-teto e pela direção do filme e entre o espaço intermediário criado pela relação entre as diferentes singularidades. A comunidade é elaborada em seu paradigma porque é impossível um ser comum mesmo que ele partilhe um espaço-tempo comum. A comunidade se desenvolve pelas constantes trocas, negociações e improvisações.

A prática política tem a ver com uma distribuição do espaço na sociedade. Neste sentido, o filme Era o Hotel Cambridge é um território assim como os corpos que circulam ou moram na ocupação são território. O filme é o resultado dessas negociações entre diferentes territórios. Nessas negociações, múltiplos processos são inventados ou descontruídos, reterritorializados. O espaço, em seu sentido mais amplo, enquanto lugar antropológico é transformado pelo processo criativo do filme. Assumir a experiencia do exílio em sua forma mais ampla também é um ponto de partida para criar uma relação no contexto da criação artística.

A concretização deste trabalho artístico só foi possível por meio do coletivo. As relações estabelecidas foram possíveis pela eliminação dos processos totalizantes e negociação entre as diferenças. Embora as hierarquias ainda se encontrem presentes, afastam-se dos grupos guiados por uma identidade fixa. As matérias primas de expressão no filme apresentaram-se como fragmentos de sentidos compartilhados a partir da consideração de diversos pontos de vistas e pontos de escuta. Neste sentido, cabe considerar, a partir da experiencia deste filme, para futuras

produções audiovisuais, caminhos possíveis de abordagem das diferenças e aproximação com os grupos.

Cada um deles é uma singularidade, compondo o espaço intermediário da comunidade. Cada pessoa participante do filme, outrora desterritorializadas pelos processos de atravessamento de fronteiras, pelo exílio intrínseco à contemporaneidade ou pelas relações provocadas pelo fazer artístico possibilita a rearticulação do coletivo. A comunidade fílmica em *Era o Hotel Cambridge* é resultado desse conjunto composto de diversos elementos que articularam aproximações e afastamentos.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABEL, Richard. Os perigos da Pathé: Ou a americanização dos primórdios do cinema americano. IN: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo, Cosac Naify, 2004. p. 215-256.

ABREU, Luiz Alberto; CAFFÉ, Eliane. *Lourenço Príncipe.* 5ª versão. 2016. Roteiro cinematográfico.

ABREU, Nuno Cesar. *Boca do Lixo:* Cinema e classes populares. 2.ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

AGAMBEM, Giorgio. *O que é contemporâneo e outros ensaios.* Chapecó: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o ato de criação, 2018. In: AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato.* São Paulo: Boitempo, 2018. P. 59-81.

ANDREW, J. D. *As Principais Teorias do Cinema.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

AGIER, Michel. *Aux bords du monde, les réfugiés.* Paris: Flammarion, 2002. 189 p.

AGIER, Michel . Incertitude urbaine et liminarité rituelle: anthropologie des hors-lieux. In:

Zainak. 31, 2009, 215-232.

AGIER, Michel. 2011. *Antropologia da cidade:* lugares, situações, movimentos. São Paulo:

Editora Terceiro Nome. 213 pp.

AGUSTONI, Prisca. *O Atlântico em movimento*: signos da diáspora africana na poesia contemporânea de língua portuguesa. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares*: introdução a uma antropologia da supermodernidade. 9.ed. Campinas: Papirus, 2012.

ARENDT, Hanna. *A condição humana.* 10.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

AUMONT, Jacques. *Fictions filmiques*: comment (et pourquoi) le cinéma raconte des histoires. Paris: Vrin, 2018.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço.* São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BADIOU, Alain; TRUONG, Nicolas. *Elogio del Amor.* Buenos Aires: Paidós, 2012. 104 p.

BADIOU, Alain. *Pensar el cine* 1: imagen, ética y filosofia. Buenos Aires: Manantial, 2004.

BAMBA, Mahomed; MELEIRO, Alessandra (Org.). *Filmes da África e da diáspora*: objetos de discursos. Salvador: EDUFBA, 2012. 323 p.

BAMBA, Mahomed. O(s) cinema(s) africano(s) no singular e no plural. In. BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (Org.). *Cinema Mundial Contemporâneo*. Campinas: Papirus, 2008 – p. 215 a 231.

BAMBA, Mahomed. Do “cinema com sotaque” e transnacional à recepção transcultural e diaspórica dos filmes. In: *Palíndromo*: Processos artísticos contemporâneos. Santa Catarina: UFSC. mar.-jun. 2011. P. 165-193. (Acesso em 16/09/14 às 15:42)

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BERNADET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do Povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985. 194p.

BEILGUELMAN, Gisele. Passado e futuro das imagens quebradas. In: *Gambiólogos 2.0.* Belo Horizonte: Rona Editora, 2016, p. 44-48.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: *Obras escolhidas.* Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 114-119.

BERNADET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do Povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985. 194p.

BERNADET, Jean-Claude, REIS, Francis Vogner dos. *O autor no cinema*: a política dos autores: França, Brasil travessão anos 1950 e 1960. 2018 edições sesc. Jean-Claude Bernardet, Francis Vogner dos Reis.

BEZERRA, Cláudio Roberto de Araújo. *Documentário e performance: modos de a personagem marcar presença no cinema de Eduardo Coutinho*. 2009. Tese de Doutorado Universidade de Campinas, Campinas, São Paulo.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BORDWELL, David. *Sobre a História do Estilo Cinematográfico.* Trad. Luis Carlos Borges. Campinas :Editora da Unicamp, 2013.

BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante*: por uma estética da globalização. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BRANDÃO, Alessandra Soares; LUZ, Júlio César Alves da. A comunidade das singularidades quaisquer: a comunidade que vem de Giorgio Agamben. *Crítica Cultural – Critic*, Palhoça, SC, v. 9, n. 2, p. 339-343, jul./dez. 2014.

BURCH, Noel. Praxis do cinema. Lisboa: editorial Estampa, 1973. 206 p.

CAFFÉ, Carla. *Era o hotel Cambridge:* arquitetura, cinema e educação. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

CAFFÉ, Eliane. Entretien avec Eliane Caffé, réalisatrice de *Era o hotel Cambridge.* [11 de maio, 2017}. Entrevista concedida a Cédric Lépine. Disponível em: <https://blogs.mediapart.fr/edition/cinemas-damerique-latine-et-plus-encore/article/110517/entretien-avec-eliane-caffe-realisatrice-de-era-o-hotel-camb>. Acesso em: 23 jun. 2018.

CAFFÉ, Eliane. Sala de Cinema. [31 de agosto, 2013]. Entrevista concedida ao Sesc-TV. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xfnKqX85dFE. Acesso em: 23 jun. 2018.

CAMPOS, Rui Ribeiro de. (2008). A natureza do espaço para Milton Santos. Geografares. 06. 10.7147/GEO6.1023. Disponível em https://www.researchgate.net/publication/274135616_A_natureza_do_espaco_para_Milton_Santos

CAMUS, Albert. CAMUS, Albert. Le Mythe de Sisyphe. Disponível em http://www.anthropomada.com/bibliotheque/CAMUS-Le-mythe-de-sisyphe.pdf
CARRIERE, Jean-Claude. *Raconter une histoire.* Paris: FEMIS, 1993.

CERTEAU, Michel de. *A Arte de fazer a invenção do cotidiano.* 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

COMOLLI, Jean-Louis. Sob o Risco do Real. In: *ForumDoc.bh.2001*. 5º Festival do Filme Etnográfico. Belo Horizonte, 2001. p.109-116.

DE, Jeferson. *Dogma feijoada*: o cinema negro brasileiro. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. Fundação Padre Anchieta. 2005. 232 páginas.

DELEUZE, G. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2013.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*: cinema 2. São Paulo:Brasiliense, 1990. 338p.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa*: filosofia prática. São Paulo: Escuta, 2002. 144p.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Mil platôs.* 2.ed.Vol.1. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Acerca do ritornelo. In. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs:* capitalismo e esquizofrenia. N. 4. São Paulo: Editora 34, 1997. p.100-149.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka, por uma literatura menor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DERRIDA, Jacques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade*. Tradução de Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003

DERRIDA, Jacques. *A solidariedade dos seres vivos*, entrevista concedida a Evando Nascimento, São Paulo, Folha de S. Paulo (Caderno Mais!), 2001. São Paulo, 27 de maio de 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo*: história da arte e anacronismo das imagens. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Remontar, remontagem do tempo. *Cadernos de Leituras*, n. 47. Belo Horizonte: Chão de feira, julho de 2016. Disponível em: <www.chaodafeira.com>. Acesso em: 23 jul. 2017.

DURING, Elie. *Faux raccords*: la coexistence des images. Arles: Actes Sud, 2010.

EDUARDO, Cleber. Diretores transnacionais latino-americanos (1985-2007). In. BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (Org.). *Cinema Mundial Contemporâneo.* Campinas: Papirus, 2008, p. 193-211.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

ESCOREL, Eduardo. *Adivinhadores de água*: pensando no cinema brasileiro. São Paulo: Cosac Naify, 2005, 208p.

ESPOSITO, Roberto. Nada em comum. *Communitas:* origen y destino de la comunidad. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2012, p. 21-49.

FANON, Franz. *Pele negra, máscaras brancas*. Bahia: Editora Edufba, 2008.

GAUDREAULT, André; JOST, François. *El relato Cinematográfico*: Cine y Narratologia. Barcelona: Paidós, 1995. 172p.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema:* trajetória no subdesenvolvimento. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GONTIJO, Juliana. O uso das coisas do mundo. In: *Gambiólogos 2.0*. Belo Horizonte: Rona Editora, 2016, p. 76-83.

GUATTARI, F. O Divã do Pobre. In: METZ, C. et al. *Psicanálise e Cinema*. São Paulo: Global Editora, 1980.

GUIMARÃES, César. *Imagens da Memória*: Entre o legível e o visível. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997. 249 p.

GUIMARÃES, Vitor. Contaminações no Cinema Brasileiro Contemporâneo. In. *Revista DEVIRES*, v. 10, n. 2, 2013. Pag. 59-77.

HAESBAERT, Rogério. *O Mito da desterritorialização*: do fim dos territórios à multiterritorialidade. Rio de Janeiro: Bertrand, 2004.

HAESBAERT, Rogério; BRUCE, Glauco. A Desterritorialização na obra de Deleuze e Guattari. IN: *GEOgraphia*. 4. 7–22. 10.22409/GEOgraphia2002.47.a13419, Rio de Janeiro, 2009.

HALL, Stuart. A questão multicultural. In. HALL, Stuart. *Da diáspora*: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HOLLANDA, Sérgio Buarque. Raízes do Brasil. 26.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUYSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 9-40.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos.* Rio de Janeiro: Rocco, 1994. 205 p.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética da Emergência*. São Paulo :Martins Fontes, 2012.

LAPERA, Pedro Vinicius Asterito. Cinema brasileiro contemporâneo: os embates políticos na "patrimonialização" do cinema pós-EMBRAFILME. In. *UNIrevista* - Vol. 1, n° 3: julho 2006. p. 1-13.

LEITE, Ilka Boaventura. Olhares de África: lugares e entre-lugares da arte da diáspora. In: *Tomo*. Sergipe: UFS, n. 11, jul.-dez. 2007, pp. 59-75.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora*: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. 143 p.

LOPES, Denilson. *No coração do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012. 223p.

MATTOS, Claudia. Um Filme de…:Argumentos e estratégias para uma política do roteirista-autor. 2010. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

MAZAURIC, Catherine. *Mobilités d'Afrique en Europe: récits et figures d'aventures*. Paris: Karthala, 2012.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014. p. 9-137.

MENEZES, Roniere Silva. *Notas de um turista canibal*: Mário de Andrade e a estética. 2000. Dissertação. Mestrado em Letras – Estudos Literários. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais.

MENEZES, Roniere Silva. *O traço, a letra e a bossa*: arte e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinicius. 2008. Tese de Doutorado. Pós-graduação em Letras. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais.

MENEZES, Roniere Silva. Primeiras Estórias na literatura e no cinema: espaços do comum. In. *Anais da ABRALIC*. 2015.

MONDZAIN. Marie-Jose. *Le commerce des regards.* Paris : Éditions du Seuil, 2003, p.17-74; p.243-264.

MONTEIRO, Pedro M. A gambiarra como destino. In**:** Serrote. São Paulo**:** Instituto Moreira Salles. N.28. Março, 2018. p. 197-222.

MOURA, Hudson. O cinema intercultural na era da *globalização*. In*:* FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson. *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó: Argos, 2010.

NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada:* depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002. 526 p.

NAGIB, Lúcia. Além da diferença: a mulher no Cinema da Retomada. IN: *Revista Devires*. Belo Horizonte. V. 9, N. 1, P. 14-29, jan/jun 2012.

NANCY, Jean-Luc. *La communauté désoeuvrée.* Paris: Christian Bourgois, 1990.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Lisboa: Vega, 2000.

NASCIMENTO, Evando. Após Derrida: a amizade filosófica. In: ALEA, Rio de Janeiro, vol. 17/1, jan-jun 2015, p. 64-77.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário.* 3. ed. Campinas: Papirus, 2005. 270 p.

PARENTE, André. *Narrativa e Modernidade:* Os cinemas não-narrativos do pós-guerra. Campinas : Papirus, 2000. 154 p. (Coleção Campo Imagético).

PÉLBART, Peter Pal. *Vida capital.* São Paulo: Iluminuras, 2011, p.29-41.

PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*: textos e entrevistas com Glauber Rocha. Campinas: Papirus, 1988.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

RABIGER, Michel. Uma conversa com professores e alunos sobre a realização de documentários. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Orgs.). *O cinema do real.* São Paulo: Cosac Naify, 2005. Pag. 52-66.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Cinema Marginal (1968-1973)*: a representação em seu limite. São Paulo: Brasiliense, 1987.

RAMOS, Fernão Pessoa. O que e documentário? In: RAMOS, Fernão P. *et al.* (Orgs). *Estudos de cinema 2000/Socine.* Porto Alegre: Sulina, 2001. P.192-205.

RADOMSKY, Guilherme. Roberto Esposito: comunidade, biopolítica e imunização. In: *Política & Sociedade*. Florianópolis. 2017. v. 16, n. 35.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens.* Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. Será que a arte resiste a alguma coisa? In: LINS, Daniel (org.). *Nietzsche/Deleuze: arte, resistência*. Rio de Janeiro: Forense, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. *Nas margens do político*. Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *Partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.

RENA, Alemar. O comum, a comunidade e a comunicação; entre Jean-Luc Nancy, Michael Hardt e Antonio Negri. In: *Revista Lugar Comum*. N.45, 2015, p.221-231. Disponível em: <http://uninomade.net/wp-content/files_mf/145097711600O%20comum,%20a%20comunidade%20e%20a%20comunica%C3%A7%C3%A3o;%20entre%20Nancy,%20Hardt%20e%20Negri%20-%20Alemar%20Rena.pdf> Acesso em: 28 jul. 2016.

RENNÓ, Raquel. Cientistas da Gambiarra, poetas do imperfeito. In: *Gambiólogos 2.0*. Belo Horizonte: Rona Editora, 2016, p. 134-137.

SAID, Edward W. Cultura, identidade e história. In: SCHRÖDER, Gerhart & BREUNINGER, Helga (Comp.). *Teoría de la cultura*. Un mapa de la cuestión. México: Fonde de la cultura económica, 2005. P. 37-53.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado.* 3.ed. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004. 168 p.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. *Uma literatura nos trópicos*: ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva, Secretaria da Cultura Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978. p. 11-28.

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

SANTIAGO, Silviano (Sup.). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Franscisco Alves, 1976.

SANTOS, Boaventura de Souza. Para além do pensamento abissal. Das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*. Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. N.78. Out, 2007. Pág. 3-46.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Quando as fronteiras do viver são as fronteiras do ser e do não ser*. In: *Jornal de Artes, Letras e Ideias*. Maio 2019. Disponível em: http://saladeimprensa.ces.uc.pt/index.php?col=canalces#.XQ_17LpFzIU
Acesso em: 15 mai. 2019.

SANTOS, Milton. Por uma geografia nova: da crítica da geografia a uma geografia crítica. São Paulo: HUCITEC/EDUSP, 1978, 236 p.

SANTOS, Milton. Técnica, espaço, tempo: globalização e meio técnico-científico informacional. São Paulo: HUCITEC, 1994, 190 p.

SANTOS, Milton. A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: HUCITEC, 1996, 308 p.

SEDLMAYER, Sabrina. *Jacuba é gambiarra.* Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

SEDLMAYER, Sabrina. Sobre a recordação do destino: Warburg, Benjamin, Helder. In: CAPELA, Carlos Eduardo Schimidt e REALES, Liliana (Orgs.). *Arquivos de passagens, paisagens*. Florianópolis: Ed. UFSC, 2012, p. 81-90.

SENADO FEDERAL. *Na busca da tela*: o povo do cinema. Brasília: Comissão de Educação e Cultura, 2001.

SHIVA, Vandana. Monoculturas da mente. In: SHIVA, Vandana. Monoculturas da mente: perspectivas da biodiversidade e da biotecnologia. São Paulo: Gaia, 2003.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica.* São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SOURIAU, Etienne. *As 200.000 situações dramáticas*. São Paulo: Ática, 1993. 229p.

STAM, Robert. A favela: De rio 40 graus a Orfeu negro, 1954-1959. *Muticulturalismo tropical:* uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros. Trad. Fernando S. Vugman. São Paulo: Edusp, 2008, p. 235-264.

STAM, Robert. Interlúdio panamericano: Orson Welles no Brasil, 1942. *Muticulturalismo tropical:* uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros. Trad. Fernando S. Vugman. São Paulo: Edusp, 2008, p. 163-202.

SCHWARTZ, Vanessa. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim de século. IN: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo, Cosac Naify, 2004. p. 337-360.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno* [1880-1950]. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.184 p.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 307p.

TAYLOR, Dayana. *Arquivo e Repertório*: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TOULARD, Jean. *Dicionário de cinema*: os diretores. Porto Alegre: L&PM, 1996.

VANOYE, Francis. *Récit écrit, récit filmique*. Paris: Nathan cinéma, 1989.

VANOYE, Francis.. *Scénarios modèles, modèles de scénarios*. Paris: Nathan, 1991. 255 p.

WENDERS, Wim. *A lógica das imagens.* Lisboa: Edições 70, 1990.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

XAVIER, ISMAIL. Cinema Moderno/Cinema Contemporâneo. In: XAVIER, Ismail; MENDES, Adilson (Org.). *Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. p. 68-87

XAVIER, Ismail. Cinema nacional: táticas para um tempo sem estratégias. *Comunicação & Educação*, (18), 81-86. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.2316-9125.v0i18p81-86. Acesso em: 04/12/2019

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. 3.ed. São Paulo: Paz e Terra, 1977.

YAMAMOTO, Eduardo Yoji. A comunidade dos contemporâneos. In: *Galáxias* (São Paulo, Online), n. 26, p. 60-71, dez. 2013. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/gal/v13n26/v13n26a05.pdf. Acesso em: 27 out. 2019.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Trad. André Telles. Campinas: IFCH Unicamp, 2004. Trad. André Telles.

Filmes

GRISOTTI, Stela; SAMORA, Paschoal. *A Chave da Casa*. Mixer, 2009. Documentário. DVD, 60’

POULSEN, Frank Piasechi. *Blood in Mobile*, Produtores: Jens Ulrik Pedersen, Ole Tornbjerg, Reino Unido, Koncern TV-og Filmproduktion, 2010, 83', internet (disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Tv-hE4Yx0LU)

WENDERS, Win. *Asas do desejo*, Produtor Wim Wenders, Local: Berlim, Produtora: Argos Film, ano 1987, Duração: 128'- Suporte DVD

WENDERS, Win. *O Estado das coisas*, Produtores: Chris Sievernich, Wim Wenders, Paulo Branco, Portugal/EUA/Alemanha, Produtora: Gray City, V.O. Filmes, Road Movies . Filmproduktion, 1982, 121', (Suporte: a última vez que ví foi em uma cópia baixada na internet em Avi, mas existe DVD)

SALLES, Walter. *Central do Brasil*, Produtores Arthur Cohn, Martine de Clermont-Tonnerre, Brasil/França, Vídeo Filmes, 1998, 113', DVD.

MEIRELLES, Fernando; LUND, Kátia. *Cidade de Deus*, Produtores: Andrea Barata Ribeiro Maurício Andrade Ramos,Brasil, O2 Filmes, Globo Filmes e Videofilmes, 2002, 130', DVD.

CAFFÉ, Eliane. *Kenoma*, Produtor: Alain Fresnot, Brasil, A.F. Filmes, 1998, 110', 35 mm

CAFFÉ, Eliane. *Narradores de Javé*. Produtores: Vania Catani, André Montenegro, Brasil/França, Bananeira filmes e Gullane filmes, 2003, 100', DVD.

CAFFÉ, Eliane. *O sol do meio-dia*. Produtor Van Fresnot, Brasil, Politheama Filmes, 2009, 106', 35mm

CAFFÉ, Eliane. *Era o Hotel Cambridge*. Produtores: Rui Pires, André Montenegro, Edgard Tenembaum and Amiel Tenenbaum;Aurora filmes, 2016, 99' Internet (?)

CAFFÉ, Eliane. *Céu sem eternidade*. Produtor Paulo Dantas, Brasil, Movie & Arte, 2011, 70', vídeo AVI (cópia).

CAFFÉ, Eliane. *O nariz*. Produtora: Assunção Hernandes; Brasil, 1988, 11', 35mm

CAFFÉ, Eliane. *Arabesco*. Produtora: Assunção Hernandes, Brasil; Synapse filmes, 1990, 15' 35mm

CAFFÉ, Eliane. *Caligrama.* Produtora: Zita Carvalhosa, Brasil, Cinematográfica Superfilmes, 1995, 30', 35mm

ROCHA, Glauber. *Terra em Transe*, Produtor Zelito Viana, Brasil, Mapa Produções Cinematográficas Ltda,1967, 107', DVD

ROCHA, Glauber. *A Idade da Terra*, Produtores: Diniz, Carlos Alberto; Andrade Jr., Wilson Mendes; Brasil, Glauber Rocha Produções Artísticas Ltda.; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.; Centro de Produção e Comunicação; Filmes 3; 1980;134', 35 mm