

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Camadas de espaço-tempo em *Era o Hotel Cambridge* e *Esse amor que nos consome*: o trabalho da direção de arte na fronteira entre documentário e ficção

Tainá Xavier¹

ANO 8. N. 2 – REBECA 16 | JULHO – DEZEMBRO 2019

¹ É doutoranda do PPGCINE - UFF. Docente licenciada da UNILA e membro da diretoria do FORCINE. Graduada em Comunicação Social – Cinema pela UFF (2004) e mestre em Artes Visuais pela UFRJ (2012). Atua em produção e direção de arte desde 1996.
email: tainaxp@gmail.com

**Resumo:**

O presente artigo se propõe a traçar apontamentos sobre o trabalho da direção de arte em obras híbridas onde se entrecruzam regimes documentais e ficcionais em torno da ocupação de espaços arquitetônicos e de processos de transformações urbanas. Serão analisados os filmes *Esse amor que nos consome* (2012), de Allan Ribeiro, e *Era o Hotel Cambridge* (2016), de Eliane Caffé, com vistas a pensar os efeitos estéticos e narrativos da presença da marca real do tempo em espaços cênicos de obras onde os limites da ficção e do documentário apresentam-se fissurados por regimes de produção imagética para os quais tal distinção não é mais suficiente. Isso porque notam-se outros tipos de engajamento e interação entre quem filma e quem é filmado.

Palavras-chave: cinema brasileiro; direção de arte; documentário.

Abstract

This paper tracks indicators about the work of production design in hybrid works, where documentary and fictional regimes intersect around the occupation of architectural spaces and urban transformation processes. *Esse amor que nos consome* (2012), by Allan Ribeiro, and *Era o Hotel Cambridge* (2016), by Eliane Caffé, will be analyzed to think about the aesthetic and narrative effects of the presence of traces of the real time in scenic spaces of films where the limits of fiction and documentary are fragmented by regimes of image production in which this distinction is no longer sufficient. This is so, once other types of involvement and interaction between who shoots and who is shot are noted.

Keywords: Brazilian cinema; production design; documentary.



Introdução

Nossa argumentação dialogará com investigações acerca da utilização de materiais de arquivo no cinema contemporâneo, buscando entender como o espaço marcado por camadas de tempo se articula com outros procedimentos fílmicos na construção de obras audiovisuais. Para tanto, será importante o conceito de vestígio como posto por Didi-Huberman “[...] em que a imperfeição simultaneamente se diz (visto que o vestígio supõe, significa a destruição) e se contradiz (visto que o vestígio resiste, sobrevive à destruição)” (2012: 136). Observaremos os vestígios, em especial na arquitetura dos espaços convertidos em cenários para a *mise-en-scène* dos filmes analisados, buscando compreender de que forma tanto marcas do passado (evidências de estilos arquitetônicos remanescentes, pinturas descascadas que revelam camadas de pinturas anteriores, por exemplo) quanto indícios de duração (adições de novos elementos na construção, plantas que brotam de rachaduras, desgaste de materiais, dentre outros) adicionam sentido e proporcionam estímulos sensíveis à experiência diante dos filmes.

Refletiremos também sobre o engajamento da direção de arte, partindo de sua atribuição na construção da ficção enquanto equipe ordenadora da materialidade pró-fílmica, em direção a uma metodologia de interação com uma materialidade pré-ordenada “sob o risco do real” no documentário. Nesse sentido, será importante pensar, como aponta Jean-Louis Comolli, “as condições da experiência como parte da experiência” (COMOLLI, 2008a: 169), substituindo a ideia de controle pela de mediação, uma vez que os espaços cênicos a serem trabalhados já expressam materialmente visões de mundo das pessoas que os ocupam e toda e qualquer alteração necessária deve ser conduzida de forma orgânica, em diálogo com essa instância criativa originária.

Como estudo de caso, examinaremos os filmes *Esse amor que nos consome* (Allan Ribeiro, 2012) e *Era o Hotel Cambridge* (Eliane Caffé, 2016). Ambos são processos de realização audiovisual resultantes de parcerias e engajamento que extrapolam a fase de produção dos filmes. Tal modo de trabalho confere ao processo de elaboração/adequação do espaço pela direção de arte novas dinâmicas de interação, próprias ao *modus operandi* documental.

Ao buscar responder “O que é documentário?”, o professor e pesquisador Fernão Pessoa Ramos aponta, na interação espectral deste tipo de obra audiovisual, uma intensidade que advém da presença da instância filmadora na circunstância da tomada.



O cinema não ficcional é voltado para o instante da tomada, para o transcorrer da duração na tomada e para maneira própria que este transcorrer tem de se constituir em presente, que se sucede na forma do acontecer (RAMOS, 2001: 9).

Na medida em que os espaços cênicos dos filmes analisados não partem apenas de rubricas descritas em um roteiro, mas de espaços preexistentes (um casarão em vias de ser vendido, emprestado por empresários para uma companhia de dança em *Esse amor que nos consome*, e um hotel ocupado por um coletivo de trabalhadores sem teto em *Era o Hotel Cambridge*) e previamente habitados, o trabalho da direção de arte articula-se tanto com o mundo vivido dos “personagens” quanto com a construção da instância fílmica, em seus movimentos de adaptação às necessidades específicas das dinâmicas da filmagem.

Esse amor que nos consome acompanha a vida de Rubens Barbot e Gatto Larsen, um casal homoafetivo que recebe emprestado um antigo sobrado em uma área pouco valorizada do centro do Rio de Janeiro e lá desenvolve atividades da Cia. de Teatro e Dança Rubens Barbot, onde Rubens é coreógrafo/bailarino/figurinista e Gatto é diretor/produtor. Por terem o imóvel cedido para morarem e trabalharem apenas enquanto o mesmo não for vendido, os personagens lidam com a possibilidade de terem que sair do local, ao mesmo tempo em que o transformam no dia-a-dia do cotidiano e do processo criativo da companhia. Nos créditos do filme, Gatto Larsen aparece como diretor de arte, além de roteirista e ator/personagem, o que sinaliza o engajamento criativo de quem filma e quem é filmado.

Já *Era o Hotel Cambridge* apresenta um grupo de moradores da ocupação urbana do antigo Hotel Cambridge, no centro de São Paulo, mesclando o cotidiano e a luta por moradia dos integrantes da ocupação, interpretados por moradores de ocupações, refugiados estrangeiros (selecionados em oficinas de dramaturgia ocorridas no período de pré-produção) e atores profissionais. A direção de arte é assinada por Carla Caffé e seu trabalho é realizado em parceria com a Escola da Cidade. Uma turma de estudantes de arquitetura integrou esta equipe e, juntamente com outros componentes da equipe do filme e convidados, organizou ações de formação para moradores de ocupações e refugiados, envolvendo a comunidade em transformações e melhorias do espaço ao construir áreas coletivas que melhorassem a qualidade de vida e ficassem como legado após a filmagem.

O espaço, a cidade e a matéria-documento

Por inscreverem seus acontecimentos em prédios deteriorados, testemunhas materiais de processos de desvalorização de áreas urbanas (no caso do hotel, também



destituído de seu uso original), os filmes dialogam com as dinâmicas históricas, políticas e sociais que impulsionam os fluxos de construção-destruição-transformação dos centros urbanos. O geógrafo David Harvey nos aponta como a contínua modificação material do mundo concreto pelos movimentos do capital gera valorizações e desvalorizações de território:

O desenvolvimento capitalista precisa superar o delicado equilíbrio entre preservar os investimentos passados de capital na construção do ambiente e destruir esses investimentos para abrir espaço novo para a acumulação. [...] Em consequência, podemos esperar testemunhar uma luta contínua, em que o capitalismo, em um determinado momento, constrói uma paisagem física apropriada à sua própria condição, apenas para ter de destruí-la, geralmente durante uma crise, em um momento subsequente (HARVEY, 2005: 52).

Os estilos arquitetônicos originais e os vestígios inscritos ao longo da duração da matéria constituinte dos imóveis em que as ações se desenrolam agregam à imagem fílmica dimensões temporais anteriores ao momento do registro pela equipe. As formas remetem a estilos e valores em voga na época de construção, seus sinais de deterioração e modificações atestam a destruição de uma ordem que, no passado, orientou tal conformação e sua função / uso social. Tal destruição aparece de forma explícita em *Era o Hotel Cambridge* desde o título da obra que faz referência a algo que *era*, ou seja, àquilo que aquela construção *não mais é* no presente da filmagem, mas que ainda assim surge como dimensão não visível na apreciação da obra. Se no hotel modernista fica clara a dimensão do passado, o sobrado *belle époque* de *Esse amor que nos consome* dialoga também com aspectos do futuro, na medida em que a permanência da Cia. Rubens Barbot no local se mostra constantemente ameaçada pela possibilidade de venda do imóvel, que, como parte dos processos de revalorização e especulação imobiliária, pode vir a se tornar a sede de um partido, ou receber algum uso comercial, como dão a entender os clientes do corretor de imóveis que interrompem a rotina de ensaios da companhia.

O olhar da geografia cultural para a paisagem como documento material da dinâmica da vida humana no mundo, relacionada com a cultura, que por sua vez, está intimamente ligada à forma através da qual diferentes grupos expressam suas visões de mundo e reproduzem seu poder, é de grande interesse para o presente estudo. O geógrafo inglês Denis Cosgrove propõe que a cultura é determinada e determinante da consciência e das práticas humanas que transformam a natureza, atribuindo-lhes



significados, que, por fim, podem diferir de acordo com os grupos culturais existentes em uma sociedade e as relações de poder estabelecidas entre estes. Tal abordagem nos leva a reconhecer a existência de culturas (e suas consequentes paisagens) dominantes e subdominantes ou alternativas, que por sua vez são divididas em “residuais (que sobraram do passado), emergentes (que antecipam o futuro) e excluídas (que são ativa ou passivamente suprimidas)” (COSGROVE, 1998: 105).

A ideia de que há paisagens residuais, testemunhos materiais de culturas do passado, é muito importante para este artigo. As paisagens residuais nos cercam e nos afetam, na cidade e no campo. Sobrados *belle époque* no centro do Rio de Janeiro, edifícios modernistas no centro de São Paulo, engenhos na Zona da Mata pernambucana são alguns dos testemunhos materiais que insistem em nos lembrar (ainda que pelo simples fragmento de sua existência) que os projetos de mundo (e poder) que os envolviam deixaram existir, ou modificaram-se, de modo a expressarem-se através de formas outras, como nos mostra o geógrafo brasileiro Milton Santos:

Às vezes, o envelhecimento das formas permite que haja uma mudança brutal de seu uso - grandes casas viram cortiços, mudam de moradias ricas para pobres. O envelhecimento físico das formas é previsível pela durabilidade dos materiais, o envelhecimento moral não é tão previsível, muda de acordo com o quadro político, econômico, social e cultural (SANTOS, 1988: 24-25).

Os processos políticos, econômicos sociais e culturais que levam paisagens ao estado de abandono têm impacto direto na condição de existência das vidas que habitam aqueles territórios. Apresenta-se, nesses espaços, um diálogo do passado com o presente que aponta os processos históricos de acumulação/exclusão de grupos sociais no direito ao espaço. Nos filmes analisados, tal processo é percebido na ocupação dos trabalhadores sem teto no antigo hotel ou na presença dos artistas periféricos no sobrado deteriorado. Enquanto as paisagens nos falam de arranjos de poder que se desfizeram em crises e levaram à degradação de suas construções, vemos em cena ocupações de segunda ordem de tais espaços, possibilitadas pelo estado de abandono/desvalorização daqueles locais.

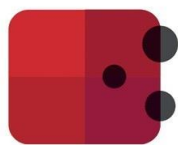
Os termos utilizados por Georges Didi-Huberman para marcar a distinção entre “a ficção hollywoodiana” (*décor*) e “registros fotográficos de um campo de extermínio” (*lugar*) (DIDI-HUBERMAN, 2012: 133) podem ajudar a pensar o espaço nos filmes analisados. Em sua defesa da imagem de arquivo na querela que cercou a exposição *Memoire des camps*, Didi-Huberman aponta para a necessidade de uma



paciente elaboração no trabalho com o arquivo e de uma distinção, que Claude Lanzman² em sua crítica parece desconsiderar, entre “uma classe de objetos em geral [de arquivo] a um trabalho cinematográfico em particular [o filme *A Lista de Schindler*, Steven Spielberg, 1993]” (DIDI-HUBERMAN, 2012: 126). Na medida em que são trabalhadas as marcas de duração inscritas em suas matérias arquitetônicas, não estando plenamente ocultados por interferências de adequação cenográfica às necessidades dramáticas das obras audiovisuais, os espaços cênicos nos filmes analisados podem ser pensados como pertencentes à primeira classe de objetos citada por Didi-Huberman, podendo esses espaços, portanto, serem tratados como materiais arquivo, por estarem dotados de matérias-documento.

No processo de conversão de *espaço* em *lugar*, o ser humano mobiliza a técnica que lhe é disponível e modifica materialmente o que está à sua volta, confere características individualizadas ao espaço, exprimindo em suas escolhas um sentido de identidade e pertencimento à sua cultura. À adequação das construções preexistentes a novos contextos seguem-se intervenções materiais que dão novas camadas de tinta às superfícies, quebram ou constroem novas paredes, ampliando ou subdividindo o espaço. Os lugares marcados pelo tempo, como os que hospedam os personagens dos filmes analisados, apresentam, como resultado de seu processo de desgaste, fissuras através das quais são convocadas outras temporalidades da matéria; por outro lado, apresentam também reinvenções das suas funções de acordo com as necessidades e possibilidades de seus novos moradores. O que os filmes nos mostram como espaços cênicos é o resultado de escolhas efetuadas ao longo do tempo de existência daqueles prédios - escolhas estas efetuadas de acordo com modos de vida e visões de mundo que habitaram aqueles lugares, às quais são adicionadas novas camadas pelo trabalho da direção de arte. Ao referir-se à leitura da imagem de arquivo, Didi-Huberman fala de uma espécie de operação cognitiva de “montagem interpretativa”, onde sobrepõem-se lembranças, conhecimentos e testemunhos. Ao propormos uma leitura dos espaços cênicos em *Esse amor que nos consome* e *Era o Hotel Cambridge* a partir de uma operação similar, estamos examinando o espaço como arquivo. Esse arquivo habitável, ao ser olhado em sua incompletude, exhibe vestígios de outros tempos, de destruição (do

² Georges Didi-Huberman, em seu livro *Imagens apesar de tudo* (2012), dialoga com a crítica empreendida pelo jornalista e cineasta Claude Lanzmann e seus apoiadores à exibição, na citada exposição, de quatro imagens de arquivo produzidas por integrantes do *Sonderkommando* (grupo de trabalhadores judeus encarregados de operacionalizar o assassinato em massa nos campos de extermínio nazistas). Tais imagens são as únicas conhecidas a apresentarem câmaras de gás em operação e foram produzidas pelas vítimas daquele sistema. Segundo o ponto de vista de Lanzmann, as imagens de arquivo deveriam ser rejeitadas pelo seu caráter de *imagem-fetice* ou *imagem-prova*, uma vez que “a Shoah teve lugar sem prova, e cabe a todos sabê-lo sem prova” (G. WAJCMAN apud DIDI-HUBERMAN, 2012: 120).



hotel, da sofisticação de uma área ora deteriorada) e sobrevivência (na ocupação, transformação pelos atuais ocupantes). O fato de esses prédios terem ou não sido conservados, restaurados ou reformados remete ao processo apontado por Michel de Certeau e citado por Didi-Huberman de “por à parte, coligir, de transformar assim em ‘documentos’ certos objectos [sic] distribuídos de outra forma” (DIDI-HUBERMAN, 2012: 129). Tal processo, que pode ser lido em fragmentos de matéria, é um testemunho das dinâmicas de funcionamento de nossa sociedade. Nos filmes analisados, a materialidade dos lugares habitados agrega à imagem uma sobreposição de lembranças e/ou conhecimentos dos tempos passados que presenciaram usos anteriores daqueles territórios, outros ordenamentos do espaço urbano, estilos arquitetônicos, crises que destruíram essas paisagens do passado e geraram os impasses expostos em inúmeros testemunhos sobre o problema da moradia nos grandes centros urbanos, bem como, em escala global, do fluxo de refugiados internacionais.

Veremos ainda que outra dinâmica temporal também é acionada no processo mesmo de feitura das obras. Em seu ensaio “Luz fulgurante de um astro morto”, Jean-Louis Comolli afirma que o cinema “filma suas relações com o tempo - as relações dos seres e das coisas com o tempo da tomada e conseqüentemente com o tempo da tela mental” (COMOLLI, 2008: 113). Mais à frente o autor adiciona: “No decorrer do tempo do filme, sou testemunha do envelhecimento, mesmo que ínfimo, dos seres e das coisas filmados”. Reconhecendo o *paradoxo do cinema*, Comolli põe em contato o presente da filmagem com o presente da audiência. Os filmes analisados nos desafiam a incluir nesse sistema, o tempo anterior à filmagem, convocado materialmente pelo vestígio arquitetônico que, colocado em relação, numa espécie de montagem espacial e temporal com o presente da filmagem, e o presente da audiência, relaciona trabalhadores sem teto, refugiados e artistas periféricos com as dinâmicas que regem a valorização/desvalorização de áreas urbanas, ao mesmo tempo em que funcionam como manifestos artísticos que questionam as ordens estabelecidas ao inventarem formas de existência que contornam os processos opressores e excludentes de acumulação do capital.

Era o Hotel Cambridge e a transformação como gesto vital

A abertura de *Era o Hotel Cambridge* apresenta uma sequência de enquadramentos estáticos de edifícios ocupados no centro de São Paulo. Uma só imagem do enorme prédio da Companhia Nacional de Tecidos exemplifica nosso olhar do espaço como arquivo. A sobreposição da imagem atual do edifício com os valores aos quais a configuração formal remete apresenta, tanto o imaginário do passado de um Brasil industrial (no caso do prédio, da indústria têxtil nacional), quanto o presente da



invasão dos tecidos chineses e da desindustrialização. Poderíamos dizer que a imagem também revela a impotência da arquitetura moderna para, sozinha, organizar a vida em sociedade através da aplicação da forma funcional. Vemos o padrão ordenado das janelas de vidro como um vestígio de certo projeto de sociedade, substituído pela heterogeneidade de madeiras e tecidos variados que protegem o interior do sol e da chuva, numa construção hoje adaptada a um uso (residencial) para o qual não foi idealizada. Tipologias marcadas com spray preto indicam a passagem de pichadores, artistas marginais que inscrevem sua presença na paisagem de centros urbanos, já o reboco descascado da fachada atesta a falta de conservação e nos lembra da necessidade de equipamentos especiais (e caros) para a manutenção de edifícios altos como este. O prédio que vemos é também conhecido como Edifício Prestes Maia, a segunda maior ocupação urbana da América Latina.

Após a sequência de prédios ocupados, a câmera de *Era o Hotel Cambridge* acompanha canos e fios remendados, enquanto o som indica fluxos de água e de energia que, assim como moradores da ocupação e imigrantes, vão e vêm, tomam caminhos de bifurcações e encontros, se comunicam, se juntam e se separam. Nessas “entranhas” do antigo Hotel Cambridge protocolos de segurança e regras de engenharia dão lugar a adaptações possíveis. Canos e fios, antes ocultos no interior das paredes, se projetam para serem mais bem acessados, se prolongam em remendos e se desmembram em ramificações para atender às necessidades de todos.

Embora subdimensionado, o sistema hidráulico parcialmente refeito pela ocupação é seguro. Segundo informado no livro que narra o processo da direção de arte do filme, “a Escola da Cidade levou um de seus profissionais para avaliar as instalações hidráulicas, mas elas não apresentavam nenhum perigo” (CAFFÉ, 2017: 43). Muitas soluções originais são registradas neste livro, revelando a criatividade envolvida na montagem da infraestrutura básica na ocupação. Os registros fazem parte de um amplo levantamento iconográfico realizado durante a fase de pesquisa da direção de arte. Este trabalho auxiliou a equipe a trabalhar o espaço em sintonia com o *design* empírico desenvolvido pelos moradores da ocupação, construindo uma relação de igualdade entre saberes empíricos e técnicos, que demanda engajamento, predisposição ao aprendizado com o outro, abertura para a vivência do encontro e do processo.

Nos interiores de apartamentos se destacam a grande variedade de cores vibrantes, bem como a diversidade de soluções encontradas para adequação dos espaços originalmente planejados como quartos de hotel às necessidades de um lar completo para morador. Há apartamentos reais filmados em tomadas breves e apartamentos adequados especificamente para os personagens do filme pela direção de arte. Esses últimos basearam-se em extensa pesquisa sobre as moradias já



existentes na ocupação e se configuraram espacialmente a partir da mesma limitação dada pela condição estrutural em que a separação de ambientes de acordo com seus usos (sala, cozinha, quartos) não ocorre, dotando o espaço de múltiplas funções.

O filme apresenta muitas cenas em áreas comuns. Na apresentação da parte externa do prédio vemos uma mulher guardando um carrinho de mão (tipo burro-sem-rabo) em uma garagem de grandes portas de ferro em estilo *art déco*, marcadas por pichações. Um movimento de câmera revela a passagem da fachada revestida de mármore às grades, corrente e chapa que protegem a entrada da ocupação, revelando, no edifício que será cenário do filme, a sobreposição de camadas materiais relativas aos usos (valores e necessidades) de cada tempo daquele espaço. A recepção (que parece guardar, como vestígio do hotel, um balcão de atendimento de hóspedes) nos é mostrada logo no início, em cena que já introduz a questão dos refugiados da mesma forma que apresenta a dinâmica de organização e participação do movimento de luta por moradia, dois eixos principais do filme. Os espaços comuns remodelados pela equipe foram: saguão, biblioteca e teatro/oficina de costura. Buscando integração com as dinâmicas de adequação dos espaços já praticadas na ocupação, a equipe de arte trabalhou com materiais de reuso, sempre em diálogo com moradores e lideranças do movimento, deixando melhorias, estruturas de mobiliário e equipamentos como legado após a filmagem.

Com essa demanda de participação, a direção de arte passou a ter um papel fundamental no processo, pois poderíamos trabalhar com a cenografia do roteiro e, ao mesmo tempo, executar reformas no edifício ocupado, operando na fronteira entre a arquitetura e o cinema (CAFFÉ, 2017: 13).

Nos espaços comuns desenrolam-se cenas de convívio onde são expostas tanto as dinâmicas do movimento como assembleias, quanto os conflitos decorrentes da vida em comunidade, como a disputa pelos computadores da biblioteca, em que um personagem brasileiro questiona o uso quase exclusivo dos computadores pelos estrangeiros (para falarem com suas famílias). Destaca-se aqui o espaço do teatro onde ocorrem as dinâmicas poéticas do personagem “artista” Apolo. Criado na área anteriormente ocupada pelo pub do antigo hotel, um grande salão que, dotado de pilastras, piso e paredes revestidas de madeira, remete ao requinte que se desejou agregar quando da construção do hotel. A imponência do espaço de outrora, assinalada também pela amplidão (que contrasta com a limitação espacial dos apartamentos), bem como pelos revestimentos nobres, permanece como memória material de outro tempo



no cenário usado por Apolo, ao qual foram adicionados bancada de maquiagem, provador de roupas, trilhos com cortinas (que fazem vezes de coxias) e varais suspensos que permitem a fixação de tecidos e peças de vestuário, que compõem o espaço cênico para “quadros vivos” que são encenados ali. Esta encenação dentro da encenação promove, através da arte, a integração das diferentes culturas presentes na ocupação.

A cena de dança em que participam personagens imigrantes e brasileiros conta, inclusive, com a presença da líder da ocupação Carmen Silva. Definida por Apolo como a batida do coração da ocupação (às vésperas da reintegração de posse), a cena alterna imagens e sons de canto e dança em movimento com quadros estáticos, “congelados” e sem som de música.

A composição desta imagem apresenta características distintas do restante do filme: cores saturadas, iluminação contrastada e composição equilibrada conferem à cena uma imagem de pintura *a la* Caravaggio, gerando com sucesso o efeito de “quadro vivo” desejado por Apolo. Se todo o filme é marcado pela indistinção entre o que era previamente existente e o que foi construído por ocasião da filmagem, entre aquilo que se entende por real e a ficção que se interpenetra no lugar vivido da ocupação, esta imagem apresenta-se como claramente distinta, claramente construída pela instância fílmica. No entanto, mesmo em regime de ordenação antinaturalista e excessivamente composta, por estar articulada às cenas de dança vistas anteriormente, essa imagem cristaliza aquelas existências, expressa a verdade profunda daquele acontecimento, daqueles corpos em expressão. Tais cenas também dialogam com a referida sobreposição dos espaços temporalizados, a que nos referimos anteriormente, na medida em que jogam com o fluxo do tempo desestabilizando a imagem em movimento ao congelar os gestos dos corpos em cena. Em *Era o Hotel Cambridge* a arte pode parar o movimento incessante do tempo, que destrói ordenamentos estabelecidos e exclui determinados corpos do uso de determinados espaços.

Esse amor que nos consome e a vida como transformação

O filme *Esse amor que nos consome* é definido por seu diretor, Allan Ribeiro, como um filme híbrido, onde tudo foi roteirizado de forma que Gatto Larsen e Rubens Barbot interpretassem a si mesmos. Rodado em impressionantes nove dias, o filme apresenta acontecimentos na vida de Rubens e Gatto, integrantes da companhia de teatro-dança Rubens Barbot e moradores dos arredores da Praça da Cruz Vermelha. O filme começa com um breve epílogo onde uma fala em *off* sobre créditos iniciais em tela preta apresenta pela voz de Gatto Larsen o problema da casa emprestada pelo empresário ao grupo, e explica que o imóvel está à venda. A primeira imagem que vemos é a de mãos jogando búzios, enquadrada em *plongée* perpendicular à mesa de jogo.



Daí em diante além da voz de Larsen ouvimos também as falas da mãe de santo que conduz o jogo, dizendo que, apesar do alto custo (um milhão de reais), eles irão permanecer na casa. Em seguida há um plano geral de Rubens Barbot dançando em um amplo salão com grandes portas-janelas iluminadas, enfeitado com tecidos pendentes do teto.

Após os créditos iniciais, apresenta-se a fachada do imóvel com a placa de “Vende-se”, e passamos a acompanhar o cotidiano de Gatto e Rubens desde a chegada da mudança, passando por ações cotidianas como conversar, comer, costurar, tomar banho e dormir.

Os trânsitos dos corpos pelo espaço durante o transporte de móveis ou as ações apresentadas revelam os desgastes do imóvel, que apresenta paredes rachadas, descascadas e muitos objetos amontoados, principalmente no primeiro piso, após a porta de entrada. Interessante notar também, a presença de uma estrutura metálica, que sinaliza uma interferência posterior à época de construção do imóvel, bem como um possível desgaste estrutural da construção. Durante essas cenas de apresentação, chama atenção a de Gatto Larsen tomando banho de caneca, que revela seu belo corpo de bailarino, já marcado pela idade, diante de paredes apicoadas e desgastadas. Mais adiante, veremos o mesmo personagem, dessa vez, vestido, instalando um chuveiro elétrico neste mesmo espaço. Tais cenas cotidianas apresentam, ao longo do filme, a transformação do casarão, juntamente com o processo de criação e ensaios de um novo espetáculo da companhia, ambos permeados pela participação de bailarinos e bailarinas do grupo e por diálogos acerca das mitologias e ritos de matriz africana.

Gatto e Rubens também circulam pela cidade, pelos arredores da casa, ora solitários, ora juntos. Diálogos e narrações *over* com a voz de Gatto Larsen trazem reflexões sobre a cidade e experiências de fruição deste espaço:

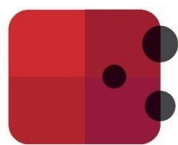
É no domingo que melhor se vê a cidade, o dia se move sem sair do lugar, como há 30 anos, quando cheguei aqui e me dei conta de que no centro da cidade, as fachadas, as janelas, esquinas, igrejas, a rua do Riachuelo, as portas fechadas no silêncio, no vazio, parecem flutuar, parecem esconder a sua rotina. Descendo ou subindo a rua vejo que as casas são praticamente as mesmas, mas nas janelas surgem rostos desconhecidos como em um sonho mau. As casas, as cidades são apenas lugares por onde passando, passamos. O homem está na cidade, assim como a cidade está no homem (RIBEIRO, 2012. Diálogo extraído do filme).



Intercalam-se a esses momentos mais narrativos cenas performáticas que alegorizam personagens da cidade ou antecipam criações coreográficas em processo. Nestes momentos, a suspensão da narrativa linear reconfigura o espaço urbano como pano de fundo para as performances.

O universo criativo da dupla de artistas é pontuado por visitas de um corretor de imóveis, que evidencia para seus possíveis clientes as qualidades do prédio “construído nos bons tempos”, de “estrutura bastante sólida” e adaptabilidade para receber diversos usos - “esses ferros são de boa qualidade, novíssimos; nesse espaço pode ser instalado um elevador”, “aqui pode ser a área de fumantes”. O que interessa notar é que, com a ocupação do espaço por seus moradores, as marcas do tempo vão pontuando cada vez menos os espaços de trabalho e criação, onde as superfícies desgastadas são encobertas pelo uso criativo do espaço, onde pinturas, tábuas, tecidos, espelhos e outros materiais dotam o espaço de uma visualidade muito própria. Outra cena que evidencia a interferência que a presença dos personagens no imóvel exerce no processo de ruína do mesmo é o momento em que Gatto Larsen corta uma planta que nasce das entranhas da fachada. Se na apropriação de determinadas áreas por Larsen e Barbot os vestígios do passado ou as marcas de deterioração são encobertos ou eliminados, nos andares superiores, visitados pelos clientes do corretor de imóveis, seguem aparentes as camadas materiais que remetem à época da construção (ou aos tempos transcorridos da construção ao presente da filmagem): outras cores de pintura das paredes, janelas de madeira com vidros incompletos, materiais estruturais como tijolos maciços e madeiramento do telhado, são vestígios de um tempo que já se foi. Aleida Assmann, em seus estudos da memória, destaca a importância da presença dos vestígios como indicadores de duração da matéria. Esses “testemunhos não endereçados à posteridade” (ASSMAN, 2011: 230) não se resumem à sua época de origem/construção, uma vez que a matéria, ao longo de sua duração, recebe diversas inscrições. No filme analisado, a coexistência de diferentes camadas de materialidade no imóvel, ora encobertas, ora aparentes, convoca para a leitura da imagem o movimento de “montagem interpretativa” a que Didi-Huberman relaciona o uso do arquivo – sendo, em nosso caso, o prédio o material a ser observado como documento.

Sem demonstrar nenhuma preocupação nem se desviarem de suas atividades, Barbot e Larsen seguem trabalhando durante as visitas de interessados no imóvel. Após a fala corriqueira de Rubens, que diz “- Eles podem vir quinhentas vezes, mas mãe lansã disse que essa casa ia ser minha, nossa. Lá embaixo está o Exu esperando eles”, vemos um ator negro caracterizado com tiras de tecido preto e vermelho, fumando um charuto e representando a entidade de proteção daquele espaço. O som percussivo que se inicia com a aparição de tal imagem prossegue em cena de



ensaio de dança afro e revela que naquele universo não há separação da dimensão espiritual, mítica, em relação às ações cotidianas do grupo de artistas. Da mesma forma, os processos criativos fazem dissolverem-se os limites entre a arte e a vida. Exemplo disso é a cena em que Gatto Larsen, ao mostrar uma música da ópera *Rinaldo*, de Händel, para Rubens Barbot, guia o companheiro a imaginar/dançar e narra uma atmosfera com sombras, com luz lateral, tipo luz de dia entrando pelas janelas, no fundo do palco onde pendem tecidos, como colunas. Aqui se mostram indistintas as dimensões reais e imaginárias, pois aquele momento é, ao mesmo tempo, improvisado, esboço e evento criativo, que irrompe como produto final de criação no fluxo do filme - já que a cena que encerra o epílogo (o plano geral de Barbot dançando) corresponde exatamente à descrição que Larsen faz da cena que estão imaginando/criando naquele momento. Quando acaba a música, segue uma conversa íntima dos dois homens e restabelece-se o ritmo cotidiano.

As imagens apresentam total desenvoltura dos personagens-atores com a câmera. A proximidade da câmera com os corpos, o tempo distendido das ações e falas e a citação de uma conversa com Allan Ribeiro por Larsen durante uma videoconferência pelo computador evidenciam a proximidade de quem filma e quem é filmado. Resultado de uma longa parceria de Ribeiro com a Cia. Rubens Barbot, *Esse amor que nos consome* é o segundo filme em que Allan Ribeiro filma o espaço íntimo desses parceiros de vida e arte. Em *Ensaio de cinema* (2009), Allan acompanha as descrições de cenas de um filme narrado por Larsen e performado corporalmente por Barbot, no espaço do apartamento em que viviam em Santa Teresa. Em entrevista para o programa Revista do Cinema Brasileiro, Allan afirma que:

Na parceria que eu tenho com a Rubens Barbot Teatro de Dança a gente tinha feito o curta Ensaio de Cinema, porque a minha parceria com eles não é só no cinema, eu faço vídeos para eles colocarem nos espetáculos e a gente tem uma troca criativa muito grande. Principalmente com o diretor do grupo, que chama Gatto Larsen, ele estudou cinema quando jovem e nunca fez filmes, e eu também sou um dançarino meio frustrado, então a gente se encontrou [...]. Quando eles se mudaram [...] para o casarão no centro do Rio e que tinha essa questão de não saber se iam continuar no casarão. Eles estavam ali criando, estavam ali ocupando aquele espaço do jeito que só eles sabem fazer, com cada detalhezinho, uma casa enorme de três andares e mais três mezaninos, com muita poeira, muita bagunça e eles iam



transformando essa bagunça de uma forma bem interessante e, ao mesmo tempo, sem saber se iam continuar, era um conflito do grupo porque estava à venda o imóvel e a qualquer momento eles tinham que sair. Nesse instante eu percebi que era um filme urgente, a gente tinha que filmar.

É um filme híbrido, é uma ficção em que eles atuam interpretando eles. A gente roteirizou tudo, filmamos em nove dias, mas o tempo do filme é como se fossem 6 meses, o tempo diegético do filme, mas a gente filmou em 9 dias e as pessoas não acreditam porque tem toda uma transformação do espaço que é feita toda em decupagem. A gente não precisou transformar, gastar muito dinheiro.

O fato de a direção de arte ser creditada a Rubens Barbot e Gatto Larsen também evidencia a relação especial de produção e engajamento obtida com *Esse amor que nos consome*, onde os limites entre quem filma e quem é filmado são permeáveis e imprecisos. Nesse processo, vida e arte se misturam, assim como as dimensões do real, do imaginário e da mitologia alteram a vivência do tempo e a lógica da exploração capitalista do espaço. A sequência final do filme apresenta os bailarinos da companhia estendendo uma enorme colcha de retalhos coloridos sobre o anúncio de “Vende-se” afixado na fachada do antigo casarão.

Conclusão

Propusemos no presente texto um olhar para o espaço cênico audiovisual onde a presença de vestígios do passado convoca para a experiência diante da imagem outras temporalidades para além do tempo diegético. Tal proposição evidenciou que estilos arquitetônicos, materiais utilizados, ordenamento e outras características conformativas do espaço podem exercer uma função de documentar a existência de outros modos de vida que habitaram os espaços em que se vive, em que se filma, ou, no caso das obras analisadas, em que se vive e se filma. Reconhecendo que a duração do tempo na matéria deixa o vestígio “cunhagem material que, embora não seja concebido como signo, pode ser lido posteriormente como tal” (ASSMAN, 2011: 227), buscamos analisar o espaço como arquivo, investigando as implicações da montagem interpretativa proporcionada pela presença de tais signos nos filmes analisados. Os vestígios que denotam a nobreza de outrora (seja no prédio do hotel, seja no sobrado), em contato com os usos, por uma ocupação ou empréstimo, evidenciam processos



históricos, políticos e sociais que proporcionaram desvalorização de áreas urbanas e geraram desigualdades no acesso ao espaço.

Refletindo sobre as influências de técnicas e modos do cinema direto na produção de filmes de ficção, Comolli identifica no cinema contemporâneo uma interpenetração estética cada vez maior dos campos “documental” e “ficcional”. Os filmes analisados lidam com universos previamente existentes, utilizam-se de não-atores ou encenam episódios vividos por artistas retratados, engajam-se de forma participativa com propósitos de melhoria das condições de vida de uma comunidade (no caso do filme de Eliane Caffé), ou desdobram-se de outras parcerias e seguem em processos de colaboração criativa (no de Allan Ribeiro e a Cia. Rubens Barbot). *Esse amor que nos consome* e *Era o Hotel Cambridge* são igualmente marcados pela interpenetração de procedimentos documentais e ficcionais - ou, como diz Comolli, “o filme, ao mesmo tempo, é produzido e produz acontecimentos e situações” (COMOLLI, 2010: 308).

Dentre os procedimentos apontados pelo autor, interessa especialmente para nossa análise a presença do espetáculo na ficção e o consequente efeito de contraste que aparece entre aquilo que Comolli denomina espetáculo-na-ficção e a própria ficção. Pela fluidez com que habitam o cotidiano, as cenas performáticas de dança em *Esse amor que nos consome* perturbam o fluxo temporal e a teleologia do progresso nas grandes cidades, apresentada na sobreposição de materialidades temporalizadas do vestígio. Por sua conformação visivelmente elaborada e antinaturalista, as cenas de “quadro vivo” de *Era o Hotel Cambridge* contrastam com a *mise-en-scène* geral do filme, beneficiária de um processo de aproximação da equipe e do elenco profissional com o elenco composto por moradores da ocupação e refugiados. Tais aproximações transparecem na sensação de intimidade dos atores com a câmera, em ambas as obras, filmados em planos próximos nos espaços mais apertados e enquadrados em conjunto por uma câmera mais livre e movimentada em áreas mais amplas, tanto na ocupação do hotel quanto na casa da companhia de teatro e dança. Por tratar-se de instantes cristalizados de um *continuum* previamente visto, esses momentos performáticos parecem condensar toda a verdade daquelas vidas de uma forma possível apenas pela arte, pela imagem poética, perseguida por Apolo no filme de Caffé ou vivida por Larsen e Barbot e registrada nos filmes de Ribeiro.

Além da sobreposição de camadas materiais de temporalidades diferentes, visíveis no processo de adaptação de uso de imóveis cujos vestígios do passado convocam para os filmes o diálogo entre tempos/usos anteriores, a estratégia relacional desenvolvida pelas equipes de criação com seus “personagens” e “locais” também adiciona outras camadas de tempo, para além do presente da filmagem (ou do presente da narrativa). Conforme citado, *Esse amor que nos consome* é o resultado de uma



parceria criativa entre Allan Ribeiro, Rubens Barbot e Gatto Larsen, que antecede e perdura após a realização do filme, sendo estes parte indistinta da equipe de criação. Em *Era o Hotel Cambridge*, o grande engajamento da equipe com os moradores da ocupação e com movimentos sociais de moradia e refugiados os levou a incorporar valores e práticas deste movimento em sua própria metodologia de trabalho, como na já citada construção de infraestruturas-legado e na organização de ações de formação e incentivo à criação de coletivos e oficinas que continuaram a existir após o filme.

A possibilidade de presença da direção de arte como parte do conjunto de olhares estruturantes da imagem em contextos de filmagem marcados pelo regime documental apresenta-se como um desafio que só pode ser superado na medida em que haja o total respeito e uma forte integração com o território em que se está interferindo/transformando. Nos filmes analisados, a adequação destes gestos transformadores expressa uma intimidade tal que torna indistinguível a separação das ações de sujeitos que filmam e são filmados, num processo de criação que afeta não só a arte, mas a vida, criando novos mundos, novas possibilidades de viver onde haja espaço para todas as formas de vida.

Referência Bibliográfica

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

CAFFÉ, Carla. *Era o Hotel Cambridge: arquitetura, cinema e educação*. São Paulo: SESC, 2017.

COMOLLI, J. L. "Sob o risco do real". In: COMOLLI, J. L. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008a. p. 169-178.

_____. "Luz fulgurante de um astro morto". In: COMOLLI, J. L. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008b. p. 108-114.

_____. "O desvio pelo direto". Tradução: Pedro Guimarães. In: FORUMDOC.BH.2010. *Catálogo do 14º Festival do filme documentário e etnográfico – Fórum de antropologia, cinema e vídeo*. Belo Horizonte, 2010.

COSGROVE, Denis. "A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas". In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (Org.). *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998. p. 92-122.

DIDI-HUBERMAN, Georges. "Imagem-arquivo ou imagem-aparência". In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012. p. 119-154

HARVEY, David. *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume, 2005.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa. "A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo". *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 21: 54-67, jun. 2011.



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

RAMOS, Fernão Pessoa. "O que é Documentário?" In: Revista eletrônica BOCC – Biblioteca On-line de Ciências da comunicação/ Universidade Beira Interior. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/pessoa-fernao-ramos-o-que-documentario.pdf>. Acesso em 20 de novembro de 2019.

SANTOS, Milton. Metamorfoses do espaço habitado. São Paulo: Hucitec, 1988.

Submetido em 24 de setembro de 2019 / Aceito em 09 de dezembro de 2019.