

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Era o Hotel Cambridge: entre a reforma e a demolição¹

Pedro Drumond²

ANO 9. N. 1 – REBECA 17 | JANEIRO - JUNHO 2020

¹ Este artigo é fruto de pesquisa de Mestrado, defendida em 2018 no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF. Algumas de suas reflexões também foram apresentadas no Seminário Temático de Cinema Brasileiro Contemporâneo: política, estética, invenção do XXIII Encontro SOCINE realizado na UNISINOS em 2019.

² Doutorando em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF, na linha de estudos de Experiência Estética e Tecnologias da Comunicação. Mestre em Comunicação, pelo mesmo programa, na linha de estudos do Cinema e do Audiovisual. Membro do Media Mûthos: Laboratório de Estudos sobre Intrigas Midiáticas.

Email: pedrodrumondp@gmail.com

**Resumo**

O artigo examina como a dramaturgia de *Era o hotel Cambridge* (Eliane Caffé, 2016) se orienta à constituição de zonas de indiscernibilidade e espaços de incerteza. Para isso, investiga como a cena fílmica manifesta estratégias de realização que tentam se colocar à altura das demandas conceituais e sensíveis do mundo histórico ao qual intercede: um edifício entre a reforma e a demolição, ocupado pelas vidas incertas dos trabalhadores sem teto de um movimento social de luta por moradia.

Palavras-chave: Era o Hotel Cambridge; cinema brasileiro contemporâneo; documentário.

Abstract

This article examines how the dramaturgy of *The Cambridge Squatter* (Eliane Caffé, 2016) is oriented towards zones of indiscernibleness and spaces of uncertainty. To this end, it investigates how the scene manifests strategies of realization that try to live up to the conceptual and sensitive demands of the historical world to which it intercedes: a building between reform and demolition, occupied by the uncertain lives of the homeless workers of a social movement.

Keywords: the Cambridge squatter; contemporary Brazilian cinema; documentary.



Introdução

Abertura

Imagens do interior de um edifício antigo visto apenas pelos fragmentos de cantos de parede, curvas de corredores, colunas, fiação exposta, vão de escada, sobreposição de tapumes, sarrafos, forros etc. Não sabemos se o espaço está em reforma ou em demolição. (CAFFÉ, E. in. CAFFÉ, C., 2017: 88)

Após imagens iniciais de fachadas de prédios antigos no centro da cidade de São Paulo, uma tomada se detém em uma porta vermelha, entrada do antigo edifício Cambridge. O primeiro contato do espectador com o prédio é mediado por uma poética sensorial dedicada aos aspectos materiais do edifício. São visualidades angulares formadas pelas escadarias em perspectiva zenital, texturas e manchas em paredes deterioradas, cromatismos de vidros coloridos de algumas janelas. As imagens não apenas explicitam as condições estruturais do edifício, como a própria sequência tem algo de cinema estrutural. As formas degradadas do prédio aparecem estilizadas enquanto matéria fílmica em uma sequência de imagens fixas e sons que adia o conteúdo narratológico dos conflitos humanos que animarão a vida interna do prédio sob a forma do drama. Há toda uma dimensão sonora hiperrealista própria daquela que a forma de escuta do cinema é capaz de oferecer: se fazem ouvidas as águas que correm nos canos, os diferentes tipos de ressonância presentes no interior do prédio e mesmo os mínimos ruídos de cliques e estalos das fiações de seus quadros elétricos precários. São estes sons que denunciam que há uma vida secreta que habita esses espaços até então apresentados vazios. “Se tivéssemos que eleger um grande protagonista para *Era o Hotel Cambridge*, talvez este fosse o próprio edifício” (CAFFÉ, E. in. CAFFÉ, C., 2017: 237).



Figura 1 – Aparição estrutural do Cambridge, entre a reforma e a demolição

Fonte: Fotogramas de *Era o Hotel Cambridge* (Eliane Caffé, 2016).

O Hotel Cambridge desse regime de aparição inicial se confunde com um grande bloco concreto de sensações. Eliane Caffé, realizadora do filme, parece atenta à riqueza sensível que se conserva mesmo na precariedade dos materiais deteriorados do antigo hotel, fazendo da tomada cinematográfica uma espécie de ato de conservação próprio de uma fenomenologia da arte, ao menos se recuperarmos os termos pensados por autores como Gilles Deleuze e Félix Guattari, para quem a arte se basta em ser aquilo que “(...) conserva, e é a única coisa no mundo que se conserva. (...) O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos.” (DELEUZE; GUATTARI, 2010: 212). Conservar o edifício Cambridge por meio do cinema não equivale, portanto, a denegar sua precariedade e deterioração, mas a reatualizar seu estatuto de inacabamento.

Propomos refletir como *Era o Hotel Cambridge* se fabrica profundamente afetado pelas demandas e pressões de um mundo histórico sobre o qual intercede. Ora, o filme já começa sob um gesto inaugural inspirado pela própria força política de uma ocupação social, a contestar o abandono de um prédio e destituir a identidade do arruinado enquanto espaço no fim de sua história, definido como um inabitável. Ao escreverem sobre as relações entre estética e comunidade sensível em ocupações contemporâneas, Cezar Migliorin e Érico Araújo Lima atentam ao desafio da ocupação de espaços inacabados, que deve “(...) introduzir uma descontinuidade entre o previsto nos usos e o imprevisível da invenção de outras práticas entre os sujeitos, e deles com o espaço.” (MIGLIORIN; ARAÚJO LIMA, 2017: 205). O ponto fundamental é compreender como um ato de ocupação coincide com a afirmação do inacabamento, e não em sua derradeira consumação.



As formas do inacabamento do edifício Cambridge movem aos interstícios de uma indiscernibilidade entre o esboço e a ruína. Um cano exposto em uma parede inacabada pode mover ao pânico de uma fraqueza estrutural ou à esperança de um lar a ser erguido. A emergência de uma situação de indiscernibilidade implica uma suspensão provisória dos juízos: o estado do prédio não é indeterminado, mas não-designável. Por isso a consequência do indiscernível é propriamente estética porque é na suspensão temporária dos juízos que se multiplicam as modalidades passionais da experiência do sentir e perceber. No entanto, é sempre possível que um evento reordene uma situação e imponha o peso do fato designado. Há prédios que caem e lares que resistem. Sobrevivem, no entanto, os espaços em que essa resolução derradeira se adia indefinidamente, porque conservam uma incerteza que lhes é constitutiva. Pensamos que *Era o Hotel Cambridge* é um filme que tenta instaurar e habitar tais espaços de conservação da incerteza, tanto nas estratégias de sua realização, já que é filmado imerso e aberto às imprevisibilidades de uma ocupação real, quanto em sua oferta experiencial ao espectador que se vê frequentemente desorientado na tentativa de estabelecer os limites precisos entre referencialidade e invenção. Enfim, examinaremos como o filme de Eliane Caffé cria e padece dos riscos de ser um filme sobre uma ocupação e uma ocupação enquanto filme, de estar e fazer estar entre a reforma e a demolição.

Para sempre um “era”

Em *Era o Hotel Cambridge: arquitetura, cinema e educação* (CAFFÉ, C., 2017), Eliane Caffé afirma que a gênese de seu filme se dá a partir de um argumento sobre a vida de imigrantes refugiados no Brasil. O universo dos movimentos sociais de luta pelo direito à moradia foi uma urgência que se impôs ainda no período de pesquisa da pré-produção, na forma contingente de uma “(...) reportagem sobre a dramática reintegração de posse de um edifício ocupado por trabalhadores sem-teto no centro de São Paulo” (CAFFÉ, C., 2017: 236). É assim que a figura do refugiado como objeto de um filme a ser feito se transmuta em uma forma conceitual complexa que é capaz de incluir a aparição excepcional dos indivíduos que se tornam refugiados em seu próprio país. Essa seria a condição dos trabalhadores sem-teto, homens e mulheres lançados ao fora do horizonte de direitos fundamentais de um povo do qual parecem não fazer mais parte.

Para Eliane Caffé, os movimentos sociais de trabalhadores sem-teto criam, através da organização política, áreas de refúgio. É nesse quadro especulativo que aparece um prédio, ainda imaginário, de uma ocupação social que reuniria brasileiros



e imigrantes estrangeiros na luta comum pelo acesso ao direito à moradia. Essa imaginação motivada pelo real condiciona o encontro entre uma ideia de cinema e a realidade da ocupação do Hotel Cambridge, que será sua matéria viva de encenação.

Segundo Eliane Caffé:

Ao escolhermos o tema da moradia, a narrativa encontrou seu território, sua geografia específica para criar corpo e forma. Logo apareceu o contexto de um prédio imaginário onde poderiam conviver todos os tipos de refugiados (estrangeiros ou brasileiros) alienados dos seus direitos. (CAFFÉ, C, 2017: 236).

Ainda não se tratava do Hotel Cambridge, mas de um prédio fictício de um filme concebido como espaço simbólico que abrigaria a realidade de um mundo alheio ao cinema. A gênese de uma ficção que, longe de ser marcada por uma deficiência de realidade, se torna a própria possibilidade de um reencontro com o real: “Foi surpreendente perceber como nossa ficção ia ganhando respaldo no mundo real”, lembra a diretora (CAFFÉ, C., 2017: 236).

A surpresa de Caffé não se justifica inteiramente se uma dimensão propriamente real da ficção for resgatada sob os termos particulares de uma teoria do fictício e do imaginário - como a de Wolfgang Iser, autor fundamental da teoria do efeito estético nos estudos literários da Escola de Constança. Para Iser, a ficção não se opõe ao real e o fictício é, antes, “(...) uma forma específica de objeto transicional, que se move entre o real e o imaginário, com a finalidade de provocar sua mútua complementaridade” (ISER, 2013: 51). Logo, não é a ficção que ganha respaldo no mundo real. O fenômeno da ficção é ele mesmo o respaldo da realidade do imaginário que, por sua vez, é senão o horizonte de capacidade da realidade ser outra para além da determinação imediata de uma dada situação³. O imaginário deixa de ser uma mera dimensão subjetiva⁴ a qual falta o atributo de realidade para se tornar o excedente da realidade mesma.

Assim, o imaginário se manifesta justamente nos instantes em que a própria realidade se encontra na liminaridade da reforma ou demolição. É reforma quando é reformulação da realidade a partir de uma consciência imaginativa, e demolição quando força a consciência a se rearticular com uma realidade refeita - ou, nos termos de Roger

³ Por essa razão, Iser é especialmente interessado no conceito de “imaginário radical” de Cornelius Castoriadis, que define o imaginário como “alteridade do determinado” (ISER, 2010: 285)

⁴ Para Iser, a atividade imaginativa da consciência não equivale ao imaginário enquanto tal. A imaginação meramente psicológica é, “(...) no melhor dos casos, um indício de que a consciência pode aplicar o imaginário sem ser capaz de alcançá-lo” (ISER, 2013: 319).



Caillois recuperados por Iser: “A petrificação e a inundação assinalam manifestações extremas do imaginário (...) o imaginário se petrifica quando é tematizado e transborda quando não é mais controlado pela consciência” (ISER, 2013: 316). Eventualmente, o prédio imaginário passa a se confundir com a realidade do Hotel Cambridge e sua ocupação porque ambos estão em mútua complementaridade através da mediação do fictício.

Na análise desses gestos fundamentais de abertura, o que dizer então sobre o modo pretérito que dá título ao filme: *Era o Hotel Cambridge?* Podemos compreendê-lo sob a objetividade pouco imaginativa que se limitaria a atestar o passado histórico do edifício, sua origem perdida enquanto edificação de um hotel luxuoso que não mais existe enquanto tal. No entanto, se o filme contesta o fim histórico do edifício como espaço arruinado por que então insistiria em afirmá-lo em sua dimensão passada, como um “era”, e não em seu presente? Embora a ocupação dê uma nova natureza ao prédio abandonado, parece existir com ela o desejo de conservar o que ele é enquanto marca de um presente impróprio.

O Hotel, abandonado e ocupado, se conserva como símbolo paradoxal de uma profunda injustiça social e da luta por moradia sem nunca ser pacificado em uma afirmação ingênua da restauração ou compensação. A conquista política de uma ocupação, que dignifica formas de vida destituídas de garantias mínimas, não deve se converter no apagamento da violência do não cumprimento da função social dos prédios abandonados em situação irregular. O luxuoso Hotel Cambridge sobrevive como espaço fantasmático, como contradição viva no centro da cidade. Por isso, mesmo antes do filme ser filmado já se trata de questão de imagem e imaginação. A ação política de um movimento social se dá a partir de um “como ver”. Assim, o Hotel Cambridge enquanto regime de imagens que Eliane faz aparecer em filme já existe em uma transfiguração que é anterior (e alheia) ao cinema, do próprio ato de ver no abandono do Cambridge a potência de um anacronismo que faz as ruínas de um Hotel cumprirem sua vocação mais fundamental e perda de acolher quem vem de um fora. Fazer um filme não significa oferecer a dádiva da imagem ao mundo carente do cinema e da representação, mas fazer do cinema um procedimento que se intromete e se soma aos outros processos que existem para além, e independentemente, dele.

Afirmar o impacto presente de um passado latente é assumir e prolongar uma problemática da propriedade, estabelecendo com isso a ética de um filme que lida diretamente com o impasse entre a propriedade privada improdutiva e sua reivindicação social. O desafio se torna a invenção de um espaço inapropriável que pode ser tomado, ocupado, mas nunca reivindicado. Veremos a partir de agora como tais relações entre posse e propriedade, autonomia e heteronomia permeiam intensamente a dramaturgia

do filme, que passa a coabitar a dimensão atual da realidade enquanto um objeto virtual, que, como escreve Deleuze, "(...) não é possuído por aqueles que o têm, mas, ao mesmo tempo, é tido por aqueles que não o possuem. Ele é sempre um "era" (DELEUZE, 1993: 135).

Quando sonhar não é reviver algo que é seu

Em um dos apartamentos do Hotel Cambridge, Ngandu⁵ sonha. Seu sonho aparece como um documentário de cinema. As imagens que vemos no íntimo do seu sono parecem expressar algo do seu passado, lembranças distantes de outro tempo e lugar. Nessas memórias, ouvimos o depoimento grave de um homem envolvido na mineração de cassiterita no Congo, exploração econômica diretamente ligada aos violentos estados de guerra do país. As imagens surgem em tomadas típicas de uma gramática documentária, com depoimento endereçado ao realizador participante, imagens trêmulas e intuitivas de uma câmera na mão, olhares que reconhecem o maquinário fílmico. Se as sequências de sonho no cinema sempre foram um espaço de maior liberdade para as ficções oníricas, há aqui uma reversão que denuncia que os códigos de apresentação atrelados à retórica de uma honestidade realista são "Algo como o realismo sonhado." (COMOLLI, 2006: 92). *Era o Hotel Cambridge* apresenta logo cedo uma conduta de fazer surgir imagens onde não se espera que eles estejam.



Figura 2 – Ngandu vê fotografias suas em seu celular. As fotografias tomam todo o aspecto da tela. Surgem imagens documentárias de mineradores no Congo.

Ngandu desperta de um sono intranquilo.

Fonte: Fotogramas de *Era o Hotel Cambridge* (Eliane Caffé, 2016).

⁵ É válido mencionar que algumas transcrições de entrevistas - e mesmo o livro *Era o Hotel Cambridge: arquitetura, cinema e educação* (Caffé, C. 2017) - apresentam esse personagem com nome de grafia diferente, como "Ghandu". Optamos por utilizar a grafia que aparece no filme em seus créditos de encerramento.



Ngandu é um personagem de ficção interpretado por Guylan Mukendi, um recém-ator na ocasião do filme. Ngandu e Guylan não compartilham o mesmo nome, mas dividem uma história: nascidos no Congo, buscam refúgio no Brasil à procura de melhores condições de vida. As biografias de Ngandu e Guylan coincidem e defasam entre si, fazendo *Era o Hotel Cambridge* integrar um conjunto do cinema brasileiro contemporâneo notadamente engajado em fabricar, desafiar e autenticar as distâncias e limites de uma dissimetria entre o vivido e o filmado, entre a referencialidade biográfica e a autoficção. Um cinema que tenta instaurar formas que operam passagens “das pessoas reais para o âmbito de uma ficção que não encobre o quê de real se inscreve no corpo dos atores quando eles atuam em seus papéis” (GUIMARÃES, 2017: 20), como escreve César Guimarães sobre *A vizinhança do tigre* (Affonso Uchôa, 2014), filme realizado sob estratégias similares àquelas de *Era o Hotel Cambridge*. Seria válido destacar que ocorre também o contrário: a convocação de um real alheio ao cinema para habitá-lo desde dentro, passagem que não encobre o que de imaginário se inscreve na realidade quando intercedida pelo cinema.

Antes de sonhar, Ngandu vê fotografias de quando vivia em continente africano. As imagens fotográficas são originárias de um mundo alheio à ficção do filme, já que são objetos pessoais de Guylan arrancados ao filme para pertencerem ao passado de Ngandu. Propomos que as imagens foram “arrancadas” não em razão de qualquer injustiça de uma violência expropriadora, mas porque não há passagem das imagens da vida às imagens do filme que não efetue um gesto profundo de despossessão e destituição do lugar próprio⁶. A justaposição fílmica entre uma voz testemunhal, as imagens documentárias e as fotografias referenciais nos move a um ordenamento sob o qual o depoimento e as filmagens subterrâneas dos mineradores congolezes se tornam também elementos do passado de Ngandu, rememorados como pesadelo. Surge, a partir disso, uma verdade que não se diz do mundo da vida nem da realidade do mundo da ficção: trata-se da verdade de um mundo de sonho de uma ficção, existindo somente enquanto efeito traumático de montagem.

Não será surpresa descobrirmos que o sonho de Ngandu não é apenas uma sequência realizada sob a mera aparência de um registro documentário, mas são imagens que tiveram sua gênese em outro filme⁷. Eliane Caffé se apropriou de trechos do documentário *Blood in the mobile* (Sangue no celular, 2010, Frank Piasecki Poulsen,),

⁶ Como defende Emanuele Coccia quando escreve que “A possibilidade de devir imagem não é outra senão aquela de não estar mais no próprio lugar, aquela de chegar a existir fora de si mesmo” (COCCIA, 2013: 23)

⁷ Caffé realiza o mesmo artifício em uma sequência de devaneio do personagem Rassam, refugiado palestino interpretado por Isam Ahmad Issa, se apropriando de imagens do filme *Home Key* (A chave de casa, 2009, de Stela Grisoti, Paschoal Samora).



que denuncia a cumplicidade entre a indústria de eletrônicos e a guerra civil Congoleza. A identidade do homem filmado por Frank Poulsen, aquele que no ato da tomada estava realmente envolvido nas tensões dos conflitos no Congo, se perde enquanto referencialidade quando surge duplicado para aterrorizar o sono de um homem ficcional. Em *Era o Hotel Cambridge* ele pode ser um delírio, um amigo, um parente, um estranho. Sua identidade importa menos do que a fantasmática que faz figurar. O sonho de Ngandu, aquilo que lhe seria mais próprio, íntimo e privado, é feito de matérias que não são suas, mas empréstimos e apropriações⁸. Da mesma maneira, é como se Eliane Caffé, ao se apropriar de tais imagens, também oferecesse o seu próprio filme como espaço a ser ocupado por imagens que não produziu.

Ainda que destituídas de sua origem, as imagens reempregadas mantêm a dimensão irreduzível de sua história. São também arquivo, indissociáveis de um ato de constituição que as engendra. Em *Era o Hotel Cambridge*, são um sonho que não apaga o que há de documental em sua forma de aparecer. Devemos seguir aqui a própria lição que a ocupação do Cambridge nos exige - de pensar que, assim como ocupar e ressignificar o edifício não elimina seu passado, as formas das imagens sobrevivem mesmo quando reabertas a uma nova história. O que é o documentário quando chega a existir fora de si mesmo, enquanto sonho? Assim como a experiência do sonho não é o real da vigília lúcida nem mera irrealidade, o documentário quando sonho é aquilo que, não sendo documentário, tampouco é imediatamente ficção. Também não é satisfatório tratá-lo como mero falso-documentário, ao modo de um gênero ficcional que emula o documentário apenas como estereótipo. Ao contrário, estamos mais próximos de uma espécie de traumatipo⁹ documentário que o trabalho do sonho é capaz de pôr em movimento.

Podemos pensar a partir de Georges Didi-Huberman, filósofo e historiador da arte francês, como as concepções psicanalíticas freudianas sobre o sonho se articulam com uma filosofia da imagem. É através desse cruzamento que podemos compreender como esse resto irreduzível de arquivo documentário no sonho faz com que ele apareça como uma espécie de vocação perdida, um documentário esquecido no sonho-lembrança. Assim, tal origem documentária das imagens sonhadas são o próprio “umbigo do sonho” de Ngandu, na medida em que o filme documentário das quais são

⁸ Como explica Vladimir Safatle: “Se tem uma coisa que Freud mostrou é que o sonho nunca é seu. Significa dizer que viver esse sonho que ocorre em você não significa reviver algo que é seu. (...) se para você só faz sentido viver e assumir algo que só possa ser submetido à condição de seu (...), você nunca vai conseguir entender o que é um sonho. Então o sonho nunca vai ter sentido. (...) Não se sonha individualmente, não há um indivíduo que sonha” (SAFATLE, 2018, transcrição minha).

⁹ Para Bernard Stiegler, “(...) o sonho põe em movimento traumatipos que estão escondidos sob estereótipos – o que é exatamente o que acontece em qualquer bom filme.” (STIEGLER, 2018: 167).



originárias é abandonado e esquecido - o que, e isso é fundamental, não equivale a dizer que ele desaparece, justamente porque “o esquecimento é, por assim dizer, aquilo a partir do qual e em direção ao qual se desenha o umbigo do sonho – do mesmo modo que é o ponto de fuga da interpretação” (FREUD apud DIDI-HUBERMAN, 2013: 207). Caffé encontra no espaço onírico das verdades mais subjetivas de seu personagem semificcional a oportunidade de construir um ponto de fuga da interpretação do acontecimento enquanto facticidade ou artifício, encontrando um horizonte de realização de um cinema apesar dos modos.

Um cinema apesar dos modos

Caffé afirma que fez uso ficcional de um material documental, que “(...) quando migraram para nosso filme, deixaram de existir como registro de realidade e se transformaram nas imagens oníricas dos personagens fictícios Ghandu e Rassam” (CAFFÉ, C., 2017: 242). Defende, portanto, que um estatuto ficcional ou documentário das imagens é antes uma questão de uso. Essa tese de tom pragmatista parece radicalmente comprovada pela própria transformação de um “registro de realidade” em matéria de sonho e memória de um personagem de ficção, como analisamos. No entanto, tais imagens não foram trocadas ou transferidas, mas arrancadas a uma duplicação. Não se deve perder de vista que as sequências seguem existindo fora de *Era o Hotel Cambridge* nos filmes aos quais pertencem originalmente. Dizer que imagens documentárias são passíveis de um uso ficcional implica defender que elas reaparecem enquanto ficção apenas por terem sido apropriadas e ressignificadas?

Quando declara que sua opinião “(...) como diretora e espectadora, é que o filme é pura ficção.” (CAFFÉ, C. 2017: 212), Eliane Caffé sustenta uma posição amparada pelo senso comum para o qual o reconhecimento de uma semelhança atesta sempre um grau de indiferença. Nesse sentido, a consequência de dizer que as imagens puramente ficcionais do sonho de Ngandu e as imagens documentais de *Blood in the mobile* são semelhantes implicaria em demonstrar um grau de indiferença entre ficção e documentário - reduzidos, assim, a meras convenções estilísticas. É nesse sentido que Didi-Huberman nos recorda de como “(...) a semelhança era feita para estabelecer entre dois termos algo como a reconciliação do *mesmo*” (DIDI-HUBERMAN, 2013: 199). Contudo, é o próprio caso dessas imagens reaparecerem enquanto imageria onírica e processo de figuração de sonho que nos revela, a contrapelo, precisamente como o “(...) trabalho do sonho rasgará por dentro a serenidade dessa reconciliação” (DIDI-HUBERMAN, 2013: 199). Para Didi-Huberman, encontrar uma teoria da imagem nos escritos de Freud sobre o sonho é, acima de tudo, compreender como:



(...) a semelhança não exhibe mais o Mesmo, mas se infecta de alteridade, enquanto os termos semelhantes entrecrocaram num caos (...) que impossibilita, justamente, o distinto reconhecimento deles enquanto termos. (DIDI-HUBERMAN, 2013: 200).

O que a passagem acima atesta, senão a indiscernibilidade que aflora somente a partir da distinção? Em *Era o Hotel Cambridge*, a própria tentativa de jogar com os regimes de imagem documentais e ficcionais implica em afirmar constantemente distinções e indiscernibilidades, o que nos leva a recordar a importante lição de que a realidade dessa distinção não está em uma pureza ontológica ou numa semiose dos gêneros, mas em uma fenomenologia. É assim que César Guimarães e Ruben Caixeta renovam os termos de uma irreducibilidade do documentário à ficção e vice-versa, defendendo uma distinção radical, ainda que provisória, do documentário como modalidade fílmica que ousa compreender "(...) o lugar dos sujeitos – quem filma e quem é filmado – no mundo da vida e no mundo da vida filmada, pois eles deveriam estar juntos" (COMOLLI, 2006: 36).

É por isso que, apesar de reempregá-las enquanto sonho de um personagem de ficção, Eliane Caffé não apaga uma vocação documentária das imagens de Poulsen. A realização de Caffé, longe de ser a tal pura ficção, é território incerto de múltiplas fenomenologias, um cinema "apesar dos modos". *Era o Hotel Cambridge* deve ser compreendido não como caso notável de um cinema solucionado como híbrido¹⁰, posição teórica que defende a existência de uma terceira figura nascida da compatibilidade entre documentarismo e ficcionalismo, mas como uma forma fílmica que só existe como oscilação de um desejo paradoxal, de querer intensamente cinema documentário e cinema de ficção apesar das suas incompatibilidades.

Falamos em "apesar" porque não é "aquém dos modos", ou seja, não se trata de uma aposta em qualquer suposta pureza de um cinema pré-individual não maculado pela modalização, e tampouco é "além dos modos", como um cinema redentor que assume ter superado em definitivo essa diferença. *Era o Hotel Cambridge* se faz sob um "apesar" porque não busca recusar ou superar o impasse entre o ficcional e o documentário, mas sim habitar esse conflito a partir de um dispositivo que evita tanto a força indiciária de uma correspondência documentária quanto o apelo suplementar da ficção. Ao contrário, o cinema, apesar dos modos, não cessa de afirmar as modalidades

¹⁰ Como sugere Lucia Santaella, em consonância com parte dos estudos sobre certo cinema brasileiro contemporâneo pensando sob um princípio de hibridação entre os modos: "Trata-se de um híbrido de documentário e ficção em que a dose de ficção é apenas aquela necessária para que uma narrativa se teça." (SANTAELLA in. CAFFÉ, 2017: 247).



em suas formas mínimas, aquilo que no documentário se manifesta menos como ímpeto de autenticação do documento e mais como abertura ao risco e ao descontrolo do mundo da vida e aquilo que na ficção excede os limites do real enquanto capacidade de imaginação sem se converter em mera irrealidade. “Ao assistir *Era o Hotel Cambridge*, é latente a intimidade com o universo retratado e é indissociável o que é ficção e o que é documentário” (CAFFÉ, C. 2017: 14). Indissociação e indiscernibilidade dependem do reconhecimento primário da distinção. É a partir dela que a dramaturgia de *Era o Hotel Cambridge* engendra seus regimes de incerteza entre fato, ficção, factícios e facções.

Factício e facção

Tudo que vemos ao redor anuncia algum tipo de organização, concreta ou abstrata: gente, bicho, arte, história, natureza e cosmos. Organizar também é separar, é reunir partículas ou sentidos retirados momentaneamente do caos físico ou mental. (...) Dentro ou fora dos filmes, nós só existimos se somos narrados pelo outro; assim como o outro só existe se encontrar lugar em nossa narrativa. (CAFFÉ, C. 2017: 245).

O que é digno de ser fato? Talvez o senso comum nos diga que se trata da ocorrência que existe independentemente de qualquer relato. Em 2012, a Frente nacional de luta por moradia ocupa o hotel Cambridge, até então abandonado, no centro de São Paulo. Em *Era o Hotel Cambridge*, conhecemos um dos moradores da ocupação, Apolo, que é responsável por coordenar atividades artísticas do Cambridge, organizando um jornal interno, performances de dança e música. Mais surpreendente do que a vida cultural do edifício Cambridge é ninguém notar a inacreditável semelhança entre Apolo e o ator profissional José Dumont. Esse fato, por outro lado, desafia a lógica do verídico: não só Apolo é semelhante demais a Dumont, mas Gilda, sua tia, parece uma duplicação exata da reconhecida atriz Suely Franco. No corpo da imagem do cinema, na medida em que tudo aparece através de uma mesma questão de direito, parece digno do juízo de fato apenas a semelhança que remete ao estrato exterior ao filme, aquele que expressa uma referencialidade verificável em um mundo histórico e alheio dos eventos que aconteceriam independentemente da circunstância da realização cinematográfica.



Na ocupação do edifício Cambridge, se visitada hoje, não serão encontrados Apolo¹¹ e Gilda. Pode ser dito que estiveram por lá José Dumont, Suely Franco e um filme. Se não há distinção de dignidade entre os fatos verídicos e os fatos inverídicos, assumir que os personagens que se criam a partir das encenações semibiográficas são mais reais apenas porque apontam para um horizonte de referencialidade é defender a possibilidade de mapear o filme em seus momentos de trucagem ou flagrante, depoimento verdadeiro ou subjetividade encenada. Tal inquérito obsessivo só se justifica sob um horizonte de certezas que o filme busca a todo tempo suspender. Conceder ao filme sua irredutibilidade a uma correspondência ao mundo alheio não significa, como já estabelecemos, condenar o reconhecimento de semelhanças ou de referencialidades ao desejo de representação ou de uma busca por um real perdido. *Era o Hotel Cambridge* não exige que seja tomado nem por autêntico nem como avesso ao mundo.

Em uma sequência enigmática de *Era o Hotel Cambridge*, Gilda, personagem interpretada por Suely Franco, chama por Kalil, personagem interpretado pelo recém-ator Qades Khaled Abu Taha. O encontro se dá no meio da noite em um espaço que parece ser o mesmo que será posteriormente utilizado como palco de uma grande celebração artística da ocupação, organizada por Apolo. Gilda demonstra, inúmeras vezes ao longo do filme, uma atração especial por Kalil. Nesse encontro entre os dois, Gilda mostra para o rapaz uma reportagem de jornal escrita sobre ela, que conta a curiosa história de sua relação com a elefanta Babás. Nesse espaço cênico preparado no interior do edifício abandonado, Gilda narra que trabalhou em sua juventude como artista de circo, onde criou laços afetivos com uma elefanta criada como sua filha. Houve, no entanto, uma infeliz ocasião na qual ela não pôde ir ao circo por conta de uma doença inesperada, de modo que precisaram substituí-la como cuidadora da elefanta Babás, que, na ausência de sua cuidadora habitual, “ficou furiosa e saiu correndo desesperada. Pegaram a minha Babás e condenaram ela à morte. Uma morte horrível” (ERA o Hotel Cambridge. Dir.: Eliane Caffé, 2016). Kalil, que entende pouco da língua portuguesa, escuta a trágica história enquanto exhibe expressões de confusão.

O que parecia a mera partilha de uma lembrança dolorosa se revela um momento insólito quando Gilda explica para Kalil a razão do encontro noturno: “você veio aqui para fazer um filho neste ventre que vai dar à luz a reencarnação da minha

¹¹ Sobre a inexistência de Apolo, é curioso o depoimento de Carmem Ferreira, líder da Frente nacional de luta por moradia e atriz no filme. Segundo a entrevista dada ao portal Sul21 “Carmem diz que, apesar de não ser fidedigno a ninguém real, é uma pessoa que “gostaríamos de ter”. A entrevista pode ser encontrada no seguinte endereço: <http://www.sul21.com.br/jornal/com-moradores-como-atores-filme-conta-historia-de-ocupacao-deantigo-hotel-de-luxo-em-sp/> (Acesso: 05/04/2020).

Babás.”. (ERA o Hotel Cambridge. Dir.: Eliane Caffé, 2016). O que era uma sequência íntima e de gestos naturalistas entre dois personagens separados por uma barreira de linguagem se torna mais um núcleo de vertigem e estranhamento no qual a suposta biografia de Gilda se revela pouco crível e instaura um ponto de absurdo nos protocolos realistas do filme, criando, inclusive, a impressão de que o acontecimento é um excesso desviante dos temas centrais da obra.

A história da elefanta Babás e o contexto situacional no qual ela é contada por Gilda faz relação dialógica com o clássico livro infantil *A história de Babar*, de Jean de Brunhoff, lançado em 1931, na França. Na história, Babar é um elefante que precisa fugir da floresta e se refugiar no mundo urbano na tentativa de escapar de seus caçadores. Na cidade, Babar é acolhido por uma velha senhora que o ensina a portar-se como humano. Como sabemos, Kalil é um refugiado de guerra no Brasil e foi rapidamente acolhido por Gilda na ocupação Cambridge, com quem começou a aprender o idioma e a cultura do país. A sequência realiza uma inesperada metalepse¹², na qual o passado biográfico diegético de uma personagem de ficção se apresenta com elementos de uma tradicional história infantil, supostamente extradiegética, que, por sua vez, tem em sua fábula aspectos que se reinscrevem no momento presente encenado no Cambridge, onde essa lembrança se performa. Caffé instaura com essa estratégia uma espécie de acúmulo de ficção, uma estrutura de cópia de cópia que é própria da ambiguidade de um factício. Isso resulta no paroxismo de uma irrealidade radical: não há suspensão de descrença em *Era o Hotel Cambridge* capaz de nos fazer aceitar que Kalil pode, de fato, fazer a elefanta Babás renascer a partir de um encontro íntimo com Gilda.



Figura 3 – O encontro noturno entre Gilda e Kalil.

Fonte: Fotogramas de *Era o Hotel Cambridge* (Eliane Caffé, 2016).

Nessa sequência de singularidade metaléptica se põem em cruzamento personagens que marcam as dissimetrias entre os níveis narrativos do filme: a atriz

¹² Na teoria narratológica de Gerard Genette a metalepse é figura que compete aos casos de tensionamento entre diferentes níveis diegéticos de um conteúdo narrativo (GENETTE, 2004).



profissional e o recém-ator, a idosa senhora brasileira e o jovem homem palestino, o passado factício e o presente referencial. O nascimento da elefanta Babás, o híbrido gerado pela relação, é senão o horizonte impossível de reconciliação unívoca desses mundos como parte de um mesmo sentido. É nesse ponto crítico de uma não-relação entre Gilda e Kalil que eles se comunicam e se afetam: resta a Gilda chorar, e a Kalil, consolá-la. Solidariedade e acolhimento são gestos que não se dão apenas enquanto supressão das distâncias, mas em razão do seu reconhecimento.

Para Eliane Caffé, parece não existir incompatibilidade prescrita entre a produção de espaços ficcionais e o engajamento crítico com realidades referenciais, como se as apostas de *Era o Hotel Cambridge* no artifício o condenassem invariavelmente aos emblemas vazios de uma má ficção, comprometida apenas com os regimes do espetacular. Ao contrário, a prática de um cinema orientado ao factício e à facção reivindica a dignidade de existência das coisas que só existem quando narradas através do fictício. Defender uma ficção que contesta o estado real e atual de uma situação, de uma organização que é também facção e ruptura, não é compactuar com os ímpetus perversos de estratificação das lógicas classistas, racistas e patriarcais - em suma, da conduta reacionária de reestabelecer as formas de opressão -, mas separar e reinstaurar incertezas sobre essas próprias violências sedimentadas na ordem do consenso, o que se encontra intensamente presente na própria força política das ocupações.

Entre a reforma e a demolição

A ocupação Cambridge que conhecemos no filme já começa intercedida pelo seu fim. O grande conflito dramático que faz mover sua trama é a iminência de uma ordem de despejo imposta pelo Estado. Todo o acesso ao Cambridge se dá sob esse intervalo cujo limite é uma violenta repressão policial. Mesmo que a produção de *Era o Hotel Cambridge* não esteja incorporada à trama no recurso de uma metalinguagem, é interessante notar que é uma ideia cinematográfica que surge sob a urgência do despejo do Cambridge. É Apolo, o agitador cultural, quem decide fazer coexistir com o despejo um grande evento de celebração artística e criação de memória daquilo que foi a ocupação do Hotel Cambridge.

Apolo encarna a vida artística da ocupação. Tão logo o conhecemos, o vemos declamar Calderón de la Barca: “o maior bem é tristonho / porque toda vida é sonho / e os sonhos, sonhos são.” É uma figura à serviço da ficção que não firma compromissos com nenhuma biografia do mundo vivido, embora partilhe com aquele que o põe em cena o ofício de ator. É o que ele conta aos amigos enquanto faz manutenção na casa



de máquinas do edifício, “Se me der o ‘Zé Povinho’ eu faço, e faço também o nerd virtual, o Andy Warhol (...) eu faço qualquer coisa (...) Homem Aranha, faço o homem boi, qualquer coisa eu faço” (ERA o Hotel Cambridge. Dir: Eliane Caffé, 2016). A plasticidade de Apolo, que iguala a capacidade de variar sua identidade à multiplicação das capacidades do fazer, acaba por atestar o papel que o cinema presta à realidade da ocupação do Hotel Cambridge: de extrair de certo horizonte de esgotamento de possíveis uma força de resistência e transformação¹³.

Através de Apolo, é o cinema que aparece como inevitabilidade dentro de um filme que, mesmo que parcialmente comprometido com o núcleo duro de realidade com o qual interage, exclui a si próprio como operação da trama que faz aparecer. Que isso ocorra na forma dos quadros vivos é emblemático, já que essa é tanto uma forma associada a uma infância do cinema, de um período anterior às duras distinções modais documentárias e ficcionais, quanto é uma das tentativas mais radicais de produção de indiscernibilidade cinematográfica: fazer a imagem em movimento expressar o imóvel sob o tempo. No instante decisivo marcado pela ordem do despejo, da desmontagem e da desapropriação, Apolo parece querer manifestar a poética de uma pura resistência e sobrevivência fotográfica dentro do cinema. Sob a ordem de despejo, os ocupantes se tornam imóveis e posados. Diante da máquina de captura do movimento, tornam-se figuras do movimento mínimo. É essa busca por fazer o cinema expressar os limites de sua própria vocação que constitui a aparição de um signo de resistência. Quando pensa o cinema de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, Deleuze concebe justamente esse lugar de uma proposta de disjunção na cena cinematográfica que instaura o regime de resistência:

Tomem o caso, por exemplo, dos Straub quando operam essa disjunção entre voz sonora e imagem visual, que eles tomam da seguinte maneira: a voz se ergue, se ergue mais e mais, e aquilo de que ela nos fala baixa sob a terra nua, deserta, que a imagem visual estava nos mostrando, imagem visual que não tinha nenhuma relação direta com a imagem sonora. Ora, qual é esse ato de fala que se ergue no ar enquanto seu objeto afunda na terra? Resistência. Ato de resistência. E em toda a obra dos

¹³ No livro *Ontologia do acidente: ensaio sobre a plasticidade destrutiva* (MALABOU, 2014), a autora Catherine Malabou se dedica a pensar precisamente esta questão - como a finitude e o esgotamento não resultam necessariamente em fixidez, identidade e constrição, mas podem engendrar transformação, metamorfose e plasticidade.

Straub, o ato de fala é um ato de resistência. (DELEUZE, 1987).¹⁴

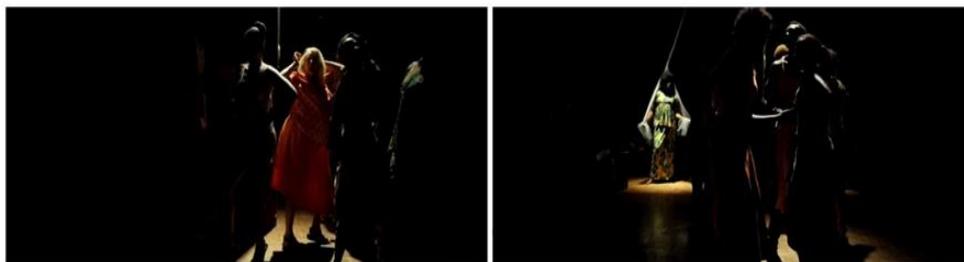


Figura 4 – Quadros-vivos.

Fonte: fotogramas de *Era o Hotel Cambridge* (Eliane Caffé, 2016).

Diante da demolição iminente da ocupação do Cambridge, cinema-vivo. É o momento de maior artificialidade do filme, no qual são performados jogos de luzes, danças e comandos de congelamento dos corpos que criam silhuetas paralisadas na contraluz. Há uma espécie de montagem de planos teatralizados através do apagar e ligar das luzes. O cinema-vivo é esse feito por uma visão “camerada” sem câmera, inteiramente constituído por um ponto de vista, um feixe de luz, corpos profílmicos e a moldura do próprio espaço de cena. O plano do filme assume uma perspectiva frontal em quadro estático proporcionado por uma câmera fixa, logo atrás de Apolo, que coordena tudo, sentado. Apolo, personagem de ficção sem contraparte no real, se põe espectador desse cinema vivo, vicário da obra cinematográfica que lhe fez gênese. A máquina cinema se torna indiscernível da própria ocupação em sua celebração. No entanto, como não cessa de instaurar incertezas, é nesse mesmo momento de *Era o Hotel Cambridge* em que a ficção parece tomar o controle de um ponto extático da pura encenação que irrompe o segmento de maior arremesso ao real realizado pelo filme.

Apolo está, assim como anteriormente, sentado à frente de uma tela. Não mais diante do cinema-vivo, mas de imagens exibidas em um computador. São fotografias dos moradores do Cambridge, presentes na página online da ocupação como ilustração de seus perfis. É uma tentativa de dar visibilidade à suas histórias. O que Apolo vê - e, por consequência, o que o filme exhibe nesse espaço virtual - é uma hostilidade que antecipa a violência policial que virá. Nas caixas de comentários das fotografias estão escritas mensagens de ódio, marcadas por uma visão sobre os pobres e os refugiados que legitima a crueldade e truculência do estado. A montagem alterna paralelamente

¹⁴ Trecho presente em “O que é um ato de criação”, comunicação realizada por Gilles Deleuze em 1987 na Fundação Europeia de Imagem e Som. A tradução para o português é de José Marcos Macedo, em matéria realizada para o jornal A Folha de São Paulo em 27/06/1999.



entre as fotografias das pessoas com as quais convivemos durante o filme e as mensagens intoleráveis de um país acossado pelo racismo, xenofobia e pelo ódio de classe: “ninguém quer essa negrada aqui. Tem que matar tudo / Fora haitianos, africanos, bolivianos, colombianos / até a hora que esses imigrantes começarem a roubar, matar, estuprar o povo brasileiro / matem todos e joguem no caminhão de lixo / tem que usar bala de verdade e não de borracha”. Caffé não poupa o espectador da violência das mensagens. Na tela, vemos as pessoas que são tão banalmente ameaçadas de morte: crianças, mulheres, homens, idosos, negros, brancos, pobres e refugiados, cada um com sua história singular e reunidos apenas pela luta pelo direito à moradia.

Do artifício dos quadros vivos e suas formas posadas aos registros documentários de uma operação policial de remoção, misturam-se, na sequência final, imagens feitas pela produção do filme e aquelas retiradas do midiativismo e do jornalismo independente. Elas se reúnem em continuidade e indiscernibilidade, porque se pautam por uma mesma condição de produção: filmagens imersas no momento da captura, sofrendo das mesmas consequências dos corpos presentes que tremem, correm, fogem, atacam. Vemos a polícia contra o movimento social, a fumaça das ruas interditadas por fogo, as nuvens brancas do gás lacrimogêneo. Crianças e bebês choram no caos de um cenário de guerra de um povo contra si mesmo. Para nós, é o fim do Cambridge. Seus ocupantes foram obrigados a encontrar outro refúgio.

A demolição de uma ocupação e a reforma de uma política de desigualdades. A trama que acompanhamos, as vidas que assistimos em suas aparições mais íntimas e cotidianas revelam-se a história interrompida de uma ocupação. No entanto, a ocupação do “verdadeiro” Hotel Cambridge não foi despejada. As imagens utilizadas para representar o desmantelamento do Cambridge do filme foram realizadas através do registro documentário de outras operações policiais de despejo, de outras ocupações sociais de São Paulo. É mais um momento de trucagem, apropriação, reemprego ou perversão do real realizado por Eliane Caffé, correndo todos os riscos que essas operações carregam. Essas imagens reais, aquelas produzidas pelo midiativismo justamente para dar visibilidade à violência ocultada pela cobertura jornalística hegemônica, aparecem no filme como clímax dramático da história de uma ocupação semificcional.

Se Caffé corre o risco da apropriação das imagens de luta de outras ocupações é por acreditar que fazê-las reaparecerem e criar condições para mostrá-las mais uma vez implica em multiplicar as perspectivas. Que forças reúnem o mundo vivido e o mundo filmado? Quais separam? *Era o Hotel Cambridge* parece acreditar em uma ficção que não cria engodos, mas formas de reengajar afetos na realidade.



Mesmo diante do desfecho trágico, da finitude e do esgotamento da trama, o filme faz lembrar que ainda existe luta, na medida em que seus planos de encerramento exibem as fachadas de diversas outras ocupações em São Paulo que penduram suas bandeiras por toda parte: MMM, MSTs, UST, CMP, FLM, siglas expostas nas janelas dos prédios abandonados e reivindicados.

É verdade, então, que o filme se encerra com uma abertura ao mundo histórico, já que a imagem aponta aos prédios que podem ser reencontrados como pontos de resistência na cidade de São Paulo. Esse gesto, no entanto, parece buscar não apenas uma convergência tardia entre o que se passou no filme e o que permanece no mundo após ele, mas também uma não-correspondência, um apontamento para um fora e um depois do filme. A história do Hotel Cambridge filmado acaba, de fato, com um despejo. No mundo além do filme, a ocupação Cambridge continua, ao lado de várias outras. As vidas que habitam o Cambridge que conhecemos não continuam após seu término. Para que serve um mundo esgotado, de um edifício arruinado, com sua vida despejada? Ora, há cinemas que se contentam em se colocar diante do incerto e o incerto adiante, entre a reforma e a demolição, em ser lampejo de um mundo que tem uma consistência mínima, como aquela que David Lapoujade sugere em seu estudo sobre Étienne Souriau: existências que são para sempre “começos, esboços, monumentos que não existem e que talvez nunca existam. Talvez a ponte nunca seja restaurada, o esboço nunca seja concluído, a narrativa não tenha continuação...” (LAPOUJADE, 2017: 36).

Referência bibliográfica

CAFFÉ, Carla. *Era o Hotel Cambridge. Arquitetura, cinema e educação*. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2016.

COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2013.

DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 1993.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *O que é filosofia*. São Paulo: Editora 34, 2010.

GENETTE, Gérard. *Metalepsis: de la figura a la ficción*. Buenos Aires: FCE, 2004.



GUIMARÃES, Cesar, CAIXETA, Ruben. “Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente.” In.: COMOLLI, Jean-Louis. Ver e poder: a inocência perdida. Cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: UFMG, 2008. p. 32-49.

ISER, Wolfgang. *O Fictício e o Imaginário: Perspectivas de uma Antropologia Literária*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2013.

MALABOU, Catherine. *Ontologia do acidente: ensaio sobre a plasticidade destrutiva*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014.

LAPOUJADE, David. *As existências mínimas*. São Paulo: n-1 edições, 2017.

MIGLIORIN, Cezar, ARAÚJO LIMA, Érico. “Estética e comunidade: ocupar o inacabado”. O que nos faz pensar: Cadernos do Departamento de Filosofia da PUC-Rio, Rio de Janeiro, v. 26, n. 40, PUC-Rio, 2017. p. 203-221

SAFATLE, Vladimir. Repensar a liberdade depois do inconsciente. In.: Instituto CPL, 2018. (1h44m28s). Disponível em: <https://youtu.be/103DjF1pDMg>. Acesso em: 5 de abril de 2018.

STIEGLER, Bernard. *The Neganthropocene*. Londres: Open Humanity Press, 2018.

Filmografia

ERA o Hotel Cambridge. Direção de Eliane Caffé. São Paulo: Aurora Filmes, 2016.