

Refugiados no intervalo entre a ficção e o cinema direto no filme “Era o Hotel Cambridge” (2016)¹

Refugees in the Interval Between Fiction and Direct Cinema in the Film ‘Era o Hotel Cambridge’ (2016)

FELIPE BORGES SILVA
Discente de Jornalismo (UFMG)
felipebs14052002@gmail.com

Resumo: A Ocupação Cambridge é protagonista do filme de 2016, *Era o Hotel Cambridge*, dirigido por Eliane Caffé. Nele, sob o comando da Frente de Luta por Moradia (FLM), habitam brasileiros e refugiados de diversas localidades: Palestina, República Democrática do Congo e América Latina. Esse artigo, a partir da linguagem híbrida documental e ficcional do filme, explora como essa conjugação de linguagens pode colaborar com a construção de um olhar mais humanizante e hospitaleiro para os refugiados. Baseando-se na ideia de montagem, o texto pretende realizar um choque entre esses dois modos de aparição (ficção e cinema direto) nas imagens, além de entender como funciona essa recepção no momento da experiência do longa-metragem.

Palavras-chave: refugiados; documentário; ficção; hospitalidade; ocupação.

Abstract: The Cambridge Occupation takes center stage in the 2016 film *The Cambridge Squatter*, directed by Eliane Caffé. In this space, under the leadership of the Frente de Luta por Moradia (FLM), both Brazilian nationals and refugees from various regions—Palestine, the Democratic Republic of the Congo, and Latin America—cohabit. This article explores how the film’s hybrid use of documentary and fictional language contributes to constructing a more humanizing and hospitable perspective on refugees. Grounded in the concept of montage, the text seeks to create a collision between these two modes of representation (fiction and direct cinema) in the film’s imagery and to examine how this hybrid reception unfolds during the viewing experience of the feature.

Keywords: refugees; documentary; fiction; hospitality; occupation.

1 INTRODUÇÃO: UM ENCONTRO ENTRE LINGUAGENS E ALTERIDADES

No minuto cinquenta e dois do filme *Era o Hotel Cambridge* (2016), dirigido por Eliane Caffé, dois planos se encostam. Primeiro, um grupo de pessoas pretas africanas, muito provavelmente congolezas, cantam em roda e dão risada. Corte seco para um grupo de brasileiros, com um cavaquinho, cantando um samba. Na letra do samba, ouvimos a frase: “sem esse crachá, eles vão te barrar”. O homem, ao cantar esse verso, aponta para baixo, onde fica a portaria da ocupação.

¹ Este artigo faz parte dos resultados de um projeto desenvolvido no âmbito de um trabalho de conclusão de curso, sob a orientação da professora Ângela Cristina Salgueiro Marques.

Em uma ocupação, a portaria é de extrema importância, pois é uma zona de conflito em meio a cidade. O controle é fundamental para evitar a entrada de agentes de segurança pública sem mandatos especificados (ação que ocorre em outra cena do filme). Esse é o ambiente no qual emerge a protagonista do filme: a Ocupação Cambridge, localizada no centro de São Paulo, onde convivem estrangeiros e brasileiros sem teto. O filme acompanha os 10 dias anteriores à reintegração de posse exigida pelo dono do imóvel.

Imagens 1 e 2: Momento de descontração musical na ocupação

Fonte: *Era o Hotel Cambridge*, 2016.



Nessa pequena cena, já é possível ver algumas ações que se destacam nesse longa-metragem. Em primeiro lugar, testemunhamos um momento de descontração: o filme nos permite observar outras temporalidades da vida dos ocupantes, não apenas aquelas que envolvem conflitos e despejos (visualidades abundantes em telejornais, por exemplo). No lugar de imagens estigmatizantes, é escolhido para abrir a história um encontro marcado pelo ritmo, pela atmosfera festiva e de socialização que, através da música, cria vínculos e possibilidades de identificação e pertencimento. É nos mostrada uma vida pulsante dentro da ocupação.

Em segundo lugar, os refugiados aparecem ao lado dos brasileiros, tanto nesse pequeno ato de montagem, quanto na dramaturgia e no filme em geral. Nesse filme, é mostrado um encontro de alteridades entre brasileiros e refugiados da República Democrática do Congo, Palestina e América Latina. E é nesse ambiente que o filme se passa, nessa dubiedade de “uma cidade negligenciada, barulhenta, violentada, maltratante e maltratada, mas é também onde se vive como se pode: mantêm-se laços, tentam-se coisas” (Macé, 2023, p. 23). A ocupação é esse lugar liminar entre a violência policial, migratória e as pequenas alegrias e “causos” do cotidiano.

O contexto de produção desse artigo e o daquele do lançamento do filme em 2016 é contemporâneo a experiências políticas marcadas pelo aumento de tensões migratórias no Brasil e no mundo. Políticos do Norte Global têm assumido que há uma “crise migratória” no mundo, na qual pessoas do Sul Global vão em direção a esses países em busca de possibilidades dignas de existência.

Esse contexto se desenha não apenas fora do país, mas também internamente. O Brasil, historicamente, é conhecido como um país receptivo a estrangeiros: essa fama vem, principalmente, da onda imigratória que aconteceu no começo do século XX, de europeus e japoneses. Porém, a recepção mudava segundo a origem da pessoa: durante a era Vargas houve uma política que vetava, “com base em argumentos racistas, a

concessão de vistos aos judeus, ciganos, negros e japoneses” (Carneiro, 2018). O imaginário advindo dessa desumanização racista repercute até hoje, tanto nas políticas públicas quanto nos enquadramentos e representações comumente relacionadas a grupos e indivíduos racializados nos meios de comunicação.

Reside no Brasil 1,3 milhão de imigrantes, sendo a maioria da Venezuela e do Haiti, segundo o Observatório das Migrações Internacionais². Um caminho muito comum dos venezuelanos, por exemplo, é a chegada pela fronteira em Roraima e, depois de algum tempo, regularizados os documentos e a imigração, ocorre a interiorização. Alguns são direcionados, via cursos de capacitação e formação, para as regiões ao sul do país, principalmente Rio de Janeiro e São Paulo. Contudo, frequentemente a vinda dos imigrantes para os centros econômicos do país não é acompanhada de direitos, como trabalho³, o que é um dos motivos geradores de vulnerabilidade dessa população.

Além do desemprego, os imigrantes encaram uma estigmatização violenta e passam por processos de condenação moral de suas vidas através da perpetuação de enquadramentos midiáticos, que muitas vezes apagam a peculiaridade da experiência do refúgio e colocam uma só imagem que os destitui de sua dignidade e humanidade. Enquadramentos direcionam o olhar social de modo a construir condições para a validação ou para a marginalização do sujeito representado (Butler, 2015), realizando, assim, operações de poder que orientam avaliações e percepções. Quando um enquadramento torna visíveis os povos migrantes de uma determinada maneira, ele também conduz o olhar e a reflexividade do espectador, norteador pensamentos e opiniões, ou seja, impondo um regime de visibilidade ao espectador (Mondzain, 2011). Assim, na operação do enquadramento, podemos identificar ao menos dois tipos de imagens: “aquelas imagens que ‘constituem ou destituem o sujeito’, oferecendo-lhe a liberdade de sentir e julgar o que vê. Ou então, na direção oposta, reificando-o e levando-o ao sofrimento” (Guimarães, 2022, p. 4).

Desse modo, este trabalho se sustenta no entendimento de que *Era o Hotel Cambridge* (2016) é um conjunto de imagens em movimento que, ao desestabilizarem o enquadramento que naturaliza povos migrantes como “ameaças”, produzem liberdade na elaboração de outra visualidade possível aos refugiados. Este artigo pretende, portanto, entender como o filme opera para construir outras imagens, diferentes das que já conhecemos e que estão presentes em nosso imaginário, conduzindo nossas avaliações das diferentes formas de vida que conosco compartilham mundos. Isso será feito tendo como centro de análise a linguagem híbrida documental e ficcional que o filme apresenta. Eliane Caffé, realizadora do longa-metragem, afirma, categoricamente, que o filme é ficcional, mesmo reconhecendo que trouxe, na hora da montagem, filmes documentais que se justapõem às cenas ficcionais ao decorrer da projeção.

² Disponível em:

https://portaldeimigracao.mj.gov.br/images/Obmigra_2020/OBMigra_2022/DADOS_CONSOLIDADOS/Dados_Consolidados_2022.pdf.

³ Disponível em: <https://especiais.g1.globo.com/mundo/2019/refugiados-no-brasil/#:~:text=de%20refugio%20congolese,-Trabalho,por%20uma%20ocupa%C3%A7%C3%A3o%20no%20Brasil>.

Grande parte do material filmado foi feito com atores profissionais e não profissionais, que estavam cientes de que atuavam para a câmera e representavam situações improvisadas a partir da trama ficcional. Por outro lado, as duas únicas sequências que foram extraídas de dois documentários distintos - *Blood in the Mobile*, de Frank Poulsen, e *A chave de casa*, de Paschoal Samora e Stela Grisotti -, quando migraram para o nosso filme, deixaram de existir como registro de realidade e se transformaram nas imagens oníricas dos personagens ficcionais de Ghandu e Rassam. Portanto, a leitura imagética desses trechos tomados da realidade ganhou o estatuto de ficção na medida em que a nossa montagem atribuiu a eles um novo sentido narrativo (Caffé, 2017, p. 242).

Apesar desse posicionamento, a montagem também foi feita seguindo a decisão de não amenizar as diferenças sensoriais entre as imagens indiciadas na imaginação e as indiciadas no real⁴. A fotografia dos trechos ficcionais é muito divergente daquela que geralmente é utilizada na narrativa documental. Assim, pedimos licença à realizadora, mas na hora da experiência de assistir ao filme, há sim quebras no efeito janela, conceito de Ismail Xavier (2008), proposto pela ficcionalidade do longa.

Para melhor compreender isso, foi realizado um mapeamento dos momentos em que os refugiados aparecem na projeção, de maneira documental ou ficcional. Foi possível perceber que a ficção é a regra e o documental, a exceção. Logo, é possível apreender que há um tecido ficcional rompido pelo documentário algumas vezes no filme. Dessa maneira, é possível entender o papel da ficção no filme como uma superfície que abre espaço de jogo para reconfigurar nossos sentidos e modos de perceber e acolher os refugiados, contrariando algumas vezes os trechos documentais ao longo da projeção.

A partir desse mapeamento, foram identificados três sequências narrativas que constituem agrupamentos de encontros das linguagens documental e ficcional: as videochamadas e depoimentos para o blog da personagem Apolo (personagem interpretado por José Dumond, morador da ocupação e responsável pelas aulas de teatro e pelo site do movimento); os registros da nova ocupação e da reintegração de posse ao final do filme; por último, os sonhos de Ghandu e Rassam (moradores da ocupação, refugiados, respectivamente, da República Democrática do Congo e Palestina). Neste

⁴ Índice é uma um tipo de signo peirceano, no qual a representação é feita “de maneira vaga e na forma de mera possibilidade” (Santaella; Nöth, 2017, p. 76). Nas teorias clássicas da fotografia (Picado, 2020), essa classificação foi usada para a defesa de uma relação direta e verdadeira entre a realidade e a foto, em consequência do processo de captura da luz realizada pelo material fotográfico. O processo de queima do material fotográfico, para esses teóricos, é o suficiente para dizer que a imagem é composta de índice (rastro de um acontecimento), logo ela é verdadeira. Essa interpretação é demonstrada equivocada por Picado no artigo “(Des)Aventuras do Índice na Fotografia”, no qual ele defende que o índice na fotografia é “menos da ordem da repercussão material entre imagem e realidade e mais do caráter *incompleto* de sua apresentação, na relação com a duração integral do acontecimento” (Picado, 2020, p.13, grifo do autor). Dessa maneira, ao falar de índice, neste trabalho, queremos abordar essa falha e tentativa de compreensão do filme frente à realidade, seja ela de maneira documental ou ficcional. Falha essa que permite outras visualidades.

artigo, discute-se como a ficção é constituída no filme e as mudanças que as sequências documentais presentes ao final da narrativa interferem no deslocamento do olhar do espectador.

Metodologicamente, este trabalho se debruça sobre a montagem fílmica que constitui esses rompimentos, explorando a estética e a ética do encontro das linguagens ficcionais e documentais para configurar a aparição dos refugiados em cena. É dedicada uma atenção à montagem fílmica - advinda da produção do filme em si -, como também à montagem que as imagens heterogêneas configuram - advindas da linguagem híbrida do longa-metragem.

Essa aproximação de materiais heterogêneos é visível ao espectador: a montagem não faz nenhuma tentativa de amenizar a diferença entre as imagens documentais e ficcionais; ela mantém os planos “agenciados de maneira heterogênea e multiplicadora” (Didi-Huberman, 2017, p. 83). Assim, a montagem do filme se aproxima do conceito de montagem desenvolvido pelo historiador da arte e filósofo francês Georges Didi-Huberman. O autor fala acerca de um método de entendimento a partir da aproximação não linear das imagens, ou seja, valoriza “o múltiplo em movimento, de não isolar nada, de fazer surgir hiatos e as analogias, as indeterminações e sobredeterminações em jogo das imagens” (Didi-Huberman *apud* Santos Junior, 2023, p.143). A montagem opera

[...] a partir do choque entre diferentes fragmentos, como ocorre em um caleidoscópio com seus pequenos cacos erráticos de vidros coloridos refletidos em espelhos que, ao se associarem, formam outras e surpreendentes imagens diferentes a cada vez que giramos o aparelho-brinquedos (Jaques. 2023, p.113).

A montagem do filme, ao aproximar materiais de índices e origens distintas, abre intervalos entre os fragmentos ficcionais e documentais. “Assim, o foco estaria menos em cada fragmento em si, em seu significado particular, e mais no intervalo entre eles, no espaço que sobra entre os diferentes fragmentos, no vazio deixado” (Jaques, 2023, p.121). Esse trabalho aprofunda-se em como esses encontros acontecem e a maneira como essa experiência limiar de “atravessamento de zonas intermediárias” (Jaques, 2023, p. 126) pode formar novas imagens e imaginários dos refugiados. Ao explorar as brechas que emergem desses encontros, pode-se deslocar o olhar estereotipado, já que “o processo de montagem pode ser pensado também como forma política, por ser também, sempre, uma forma de desmontagem do *status quo*, das certezas consolidadas” (Jaques, 2023, p. 112, grifo da autora).

Apesar de Didi-Huberman não falar diretamente da montagem fílmica (ou seja, como os planos são organizados ao longo do tempo de projeção), é esse olhar sensível “sobre as afinidades, correspondências, choques e intervalos entre imagens” (Villamediana *apud* dos Santos Junior, 2023, p. 140) que este artigo usa como método para compreender a perturbação de estereótipos e enquadramentos desumanizadoras sobre os refugiados que o filme *Era o Hotel Cambridge* realiza.

2 A FICÇÃO QUE DESAFIA AS IMAGENS CONTROLADAS

A ficção de *Era o Hotel Cambridge* foi construída bem próxima à vida dos ocupantes e, principalmente, dos refugiados. O roteiro foi reescrito e encenado pelos próprios ocupantes (Caffé, 2017). Excetuando-se dois atores profissionais, Sueli Carneiro e José Dumond, todos os outros são amadores e participaram ativamente na construção dessa história. Porém, apesar de existir uma proximidade entre o enredo e a experiência concreta das pessoas que moram no imóvel, Eliane Caffé também afirma que há uma grande diferença entre o que foi filmado e o real cotidiano da ocupação, que “o argumento ficcional do roteiro estava incrivelmente espelhando a realidade - ainda que a ficção fosse bem mais generosa” (Caffé, 2017, p. 241).

Essa generosidade da ficção é ressaltada por Jacques Rancière em seu livro *Margens da Ficção* (2021). Para ele, a ficção pode redistribuir os elementos que, combinados, definem a experiência das pessoas, pois ele “pertence à capacidade que a vida tem, entre os mais humildes e os mais ordinários, de ir além de si mesma para cuidar de si mesma” (Rancière, 2021, p. 169). Essas histórias recontadas por eles mesmos são totalmente imbricadas nas vivências dos corpos que, na ocupação, desenham refúgio e reinvenção. Conseguimos ver esse cotidiano da ocupação até o momento da reintegração de posse. O filme realiza isso através de uma série de histórias que articulam momentos quaisquer (Rancière, 2021), ou seja, temporalidades nas quais abrem-se brechas de respiro e inventividade, contadas de maneira polifônica dentro da ocupação. “A variedade de relações suscitada por essa arquitetura fílmica abre assim as portas para [...] a polifonia, e, por conseguinte, para a desconstrução de uma enunciação autoritária” (Lins; Batista, 2020 p. 13).

Rassam é um refugiado palestino muito ativo na ocupação. Ele é quem diz “eu sou um refugiado palestino no Brasil e vocês são refugiados brasileiros no Brasil”. Ele é dono de uma pequena mercearia dentro da ocupação e recebe um seu cunhado recém-chegado no país, Kalil. Esse personagem é o guia para a exposição sobre como a operação ficcional do filme funciona.

A meu ver, uma das cenas mais bonitas que o filme apresenta é aquela que se detém na primeira aula de português oferecida ao recém-chegado. Rassam e Kalil estão sentados no apartamento que compartilham na ocupação e começam a cantar músicas de sua terra natal. É um momento não só de intimidade e ligação entre os dois, mas também de uma grande tristeza, por lembrarem das tragédias que se abatem sobre seu povo. As canções são acompanhadas por uma pequena percussão que Kalil realiza com os dedos sobre a mesa. Vemos, por alguns minutos um pequeno momento de rememoração tecido entre ambos, através da música. Momentos de hesitação, que abrem uma “zona de indeterminação” (Mondzain, 2022), a partir da qual o espectador é convidado a participar da intimidade da cena, evitando formular um julgamento apressado acerca da forma de vida dos personagens. Hassan e Kalil estão, ambos, com a voz embargada. Kalil, em um ato de evitar o choro, respira fundo, bufa e coloca a mão sobre os olhos. Nesse momento, Hassan fala: “para, não podemos continuar”. Logo em seguida, Rassam faz desse momento uma aula da língua do novo país de maneira contextualizada: traduz a frase ao parente, ensinando suas primeiras palavras em “português triste”, segundo a personagem.

Imagens 3 e 4: Primeira aula de português



Fonte: *Era o Hotel Cambridge*, 2016.

A conversa entre ambos, marcada por poesia, palavras cantadas no idioma palestino, inventa linhas de fuga possíveis, afronta as precariedades e tematizam a reivindicação de uma forma de vida a ser considerada. A zona criativa da amizade deve ser cultivada, defendida, ampliada, pois nela crescem outros modos de habitar e enfrentar a confiscação do capitalismo (Marques; Borges, 2024, p. 182).

Por meio dessas e outras cenas desse tipo que o filme é construído. Não acompanhamos um arco de um personagem específico, mas uma polifonia de histórias que vão tecendo esse mapeamento humano intra-ocupação. Essa ficção das pequenas coisas cultivadas alimenta vínculos de amizade que são mais difíceis de ser controlados por normas, sobretudo quando esses vínculos aparecem e são reforçados nesse momento qualquer da conexão entre passado e presente dos personagens, esse

[...] tempo novo para a ficção, liberada das expectativas que ela conhecia além da conta e introduzida, em contrapartida, na multiplicidade infinita das sensações ínfimas e das emoções sem nome de que se compõem as vidas subtraídas à hierarquia das temporalidades (Rancière, 2021, p. 137).

É a partir da produção de um tecido comunicativo, que envolve a aproximação de elementos em um conjunto de momentos quaisquer, que o filme constrói seu enredo até a reintegração de posse. Quando Rancière (2021) descreve o conceito de “momentos quaisquer”, ele enfatiza a importância de uma virada na ficção ocidental moderna, na qual momentos cotidianos, fugazes ou inúteis para a trama, ganham espaço nos livros realistas e modernos (Rancière, 2021). Assim, cenas domésticas, de encontros, de carinho ou até mesmo de relações sexuais tomam as páginas dos romances que querem se aproximar cada vez mais do que seria um cotidiano que está povoado de humanidade e busca pelo acolhimento e pelo afeto.

Cotidiano é ‘categoria da vida’ e onde se dão nossas experiências, ele não pode ser jamais algo (somente) aborrecido e tedioso, pois é nele que nossas alegrias, tristezas, surpresas, descobertas e decepções, para dizer o mínimo, acontecem. O cotidiano é onde e quando vivemos,

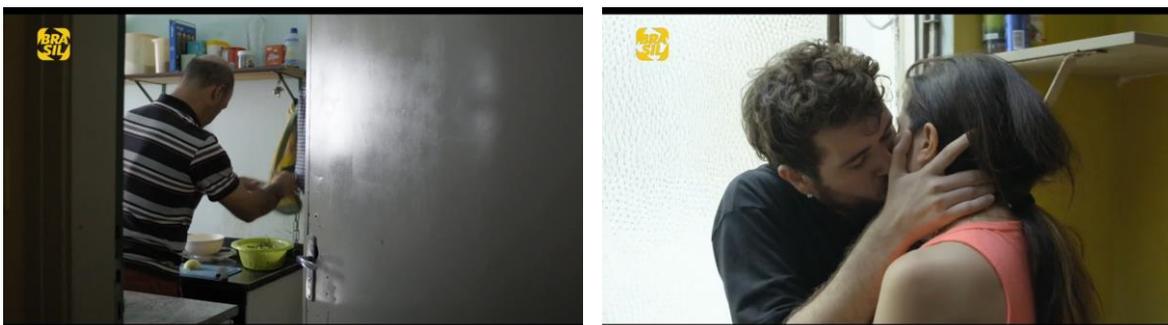
onde e quando agimos, experimentamos a nós, aos outros; onde e quando percorremos e habitamos mundos e o planeta (Leal, 2022, p. 22).

Uma série de momentos que podem ser considerados tediosos são enlaçados no filme, para demonstrar como a felicidade fugaz das temporalidades intervalares são parte da nossa experiência diária, comum e cotidiana. Segundo Rancière (2021), o tédio é uma borda que permite a alteração do tecido temporal e de seus ritmos, uma vez que nesse limiar invenções se tornam possíveis, as ações não são mais definidas por metas projetadas e os gestos não se esgotam no intuito de alcançar o progresso, vencendo obstáculos em prol de um sucesso vendido pelo capitalismo meritocrático. Assim, trata-se de uma escolha estética e ética a decisão de colocar em cena esses momentos de devaneio, indeterminação e afeto.

Outro exemplo dessa temporalidade de ruptura é a necessidade da presença de Kalil nos grupos de base, que têm reuniões todos os domingos de manhã. Há uma cena, na qual membros da direção da ocupação vão até o apartamento e mercearia de Rassam para cobrar a presença de Kalil nas reuniões. De prontidão, ele responde que não pode participar devido ao fato de não dominar a língua, mas a desculpa é recusada e o recado é direto: se não participar, que procure outro lugar para morar; para ficar no Cambridge é necessária a participação.

Esse é um momento revelador do cotidiano das pessoas que articulam o desenho da vida na ocupação: a participação política é obrigatória. Colocar-nos em contato com esse “momento qualquer” significa apontar para o fato de que a emancipação é uma luta que se faz através das alianças, do envolvimento de todos na produção do espaço habitado e da demanda por direitos. Novamente Rancière (2021) nos ajuda a compreender que a emancipação requer a produção de mapas dos problemas comuns, feitos por todos, de maneira colaborativa, para que sua função não seja mais a de promover ideias preconcebidas, mas de trabalhar ativamente na articulação e rearticulação das disposições que alteram o estado das coisas. Quando todos se dedicam a produzir esses mapas sensíveis e políticos, eles modificam os relevos sobre e entre os quais nos locomovemos para imaginar possibilidades, para ampliar a potência do jogo entre elementos que, juntos, preservam os intervalos e as bordas das coexistências entre tempos, espaços e corpos em uma experiência emancipatória.

É importante destacar que esses momentos não apenas são realizados pelas escolhas da dramaturgia, mas também aparecem pela montagem do filme, ao longo de toda a projeção. Cada sessão dramática é muitas vezes interposta por pequenas cenas banais que ocupam o dia a dia daquele espaço: um beijo de duas pessoas, momento de preparo do alimento na cozinha, mulheres cuidado de crianças. Cenas que, a princípio, não oferecem nada ao desenvolvimento do filme, mas ajudam a construir outra visualidade mais humanizada do que aquela que os enquadramentos midiáticos proporcionam.

Imagens 5 e 6: Fragmentos do cotidiano da Ocupação Cambridge

Fonte: *Era o Hotel Cambridge*, 2016.

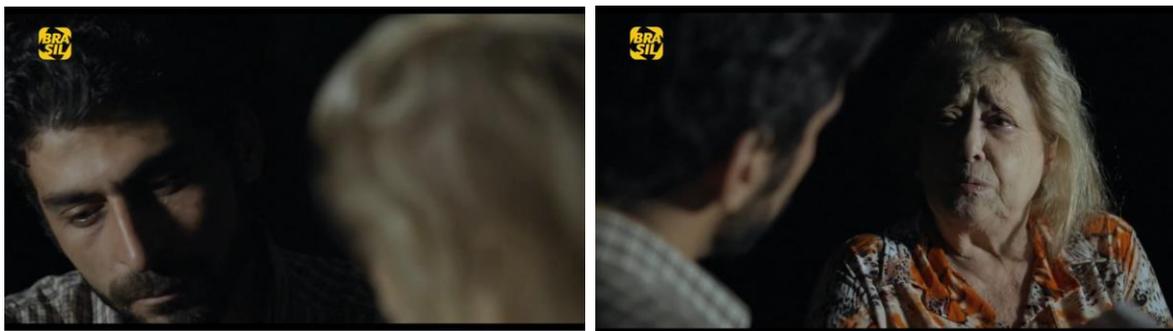
Há a realização de um mosaico de momentos quaisquer ao longo de todo o filme. Não sabemos de partida quem são aqueles que ocupam o imóvel, nem quais são os seus nomes: apenas que são moradores daquele lugar. Os momentos quaisquer escolhidos para promover nosso encontro com as personagens são aqueles em que podemos compartilhar a nossa precariedade (Butler, 2015) com aqueles que vivem marginalizados. Precariedade, segundo Butler, é uma condição comum a todos os humanos: a possibilidade de sofrermos de violência, morte ou violação. Para isso, desenvolvemos modos de reconfigurar essa condição, já que ela “implica em viver socialmente, isto é, fato de que a vida de alguém está sempre, de alguma forma, nas mãos do outro” (Butler, 2015, p. 31). Porém, essa precariedade é desigualmente distribuída, pois é sentida mais por algumas pessoas que outras, gerando uma assimetria na produção de violências e vulnerabilidade. Butler aponta que “a precariedade tem de ser compreendida não apenas como um aspecto *desta* ou *daquela* vida, mas como uma condição generalizada” (Butler, 2015, p. 42, grifos da autora). E isso pode ser realizado através da mídia (Butler, 2015), no nosso caso, pelo cinema e de suas operações ficcionais que podem desenquadrar os enquadramentos que condenam diversas existências ao descaso.

Assim, momentos quaisquer tanto evidenciam a precariedade comum a todos os humanos, quanto oferecem a oportunidade de reconfigurar quadros de experiência e interdependência. Eliane Caffé (2017) menciona a importância da ocupação se abrir, tanto no sentido de abrir suas portas, quanto no sentido de começar a se comunicar com os que vivem fora dela. Assim, seu objetivo é produzir imagens outras que demonstrem “o fortalecimento de uma rede de afetos, mas também que ultrapasse as paredes da Ocupação Cambridge, o que é visto pelos militantes (tanto no filme, como na realidade) como estratégia básica de luta e resistência” (Lins; Batista, 2020, p.17).

Uma forma de fortalecimento da rede de afetos que sustenta a ocupação se destaca quando Kalil e Gilda desenvolvem uma relação de amizade ao longo do filme. Ela acaba por sempre chamar Kalil para dar aulas de português. Em dado momento, ela compartilha com Kalil algumas de suas dúvidas e temores. Na cena, Gilda conta a história de Babá, um elefante fêmea da qual ela cuidou quando trabalhava no circo. Um dia ela não pôde ir tratar dela e enviaram outra cuidadora, que, infelizmente foi morta por Babá. Por consequência, Babá foi sacrificada. Essa história é interpretada à meia luz,

com olhares vítreos: a condição mental da personagem é questionada, mas Kalil se mantém ali, com olhos e ouvidos atentos. No auge de uma pequena alucinação, Gilda afirma que Kalil foi enviado ali para fazer um filho no seu ventre. Nesse momento, Kalil apazigua a situação, abraça-a e começa a cantar. O que parece ser uma canção de ninar, em árabe. A música acalma Gilda.

Imagens 7 e 8: Kalil acolhe Gilda



Fonte: *Era o Hotel Cambridge*, 2016.

Esse momento destaca o intervalo hospitaleiro quando as barreiras de línguas não atrapalham o trabalho de acolhimento realizado pelo Kalil. O canto, sem legenda, aparece como um momento de encontro humano de abertura à vulnerabilidade e de elaboração de uma resposta através da música, uma linguagem universal. Além disso, temos um contato, denunciado pela contrastante fotografia, com um passado obscuro da personagem, um trauma. Ao mesmo tempo, não nos são apresentados muitos detalhes. Na verdade, não sabemos nem se isso é verídico ou apenas fruto da imaginação de Gilda.

Essas incertezas e infinitos que a dramaturgia da cena (a organização dos diálogos e a mise-en-scène das relações) gera nos aproxima do que Rancière (2021) entende como desmedido momento, ou seja, uma temporalidade aberta a um gesto, um acontecimento que se expande no interstício de um intervalo qualquer, tornando possível ultrapassar a borda que existe entre as identidades impostas e as existências potentes e emancipatórias. O desmedido momento é excessivo, faz aparecer o imprevisto, aquilo que antes não era notado, percebido, sentido: é um intervalo temporal no qual são produzidas operações que desorganizam e redispõem o que está dado, trazendo outras possibilidades de criar um aparecer político para os sujeitos, ou seja, outras maneiras de tornar legíveis e inteligíveis tempos, espaços, objetos, corpos e experiências. O desmedido momento é descrito por Rancière (2021) a partir de sua análise da obra *Primeiras Estórias*, do escritor brasileiro João Guimarães Rosa.

São beiras de histórias, quase-histórias, que desenham as beiras de toda história, os momentos em que a vida se separa de si mesmo ao se contar, transformando-se em ‘vida verdadeira’: uma vida que, justamente, não tem margens e que contravém assim ao princípio aristotélico de toda ficção – o de ter começo, um meio e um fim e de se dirigir do primeiro ao último através do encadeamento concertado de causas e efeitos (Rancière, 2021, p. 158).

Um momento desmedido é uma abertura temporal na história, engendrando um limiar de pura indeterminação na qual se revela o mais puro da experiência humana. Abrir bordas e intervalos é o trabalho do desmedido momento, pois ele configura a passagem entre o tudo e o nada, a ausência de vazios e o excesso, o consenso e o dissenso por meio de um gesto fabulador: uma canção, uma história narrada, um relato inusitado, isto é, o que transforma o limiar em oficina de produção de outras coordenadas para a experiência. Essa possibilidade de reconfigurar imagens e percepções sobre a vida se torna uma chave produtiva no filme de Eliane Caffé a partir da própria existência e da luta das pessoas da ocupação. Operar o desmedido momento é apostar na “capacidade de recomeçar a cada vez o salto no ‘incometado’, de transpor de novo a fronteira para entrar em espaços onde todo um sentido do real se perde com suas identificações e suas referências” (Rancière, 2021, p. 161).

Quando observamos Gilda ser acolhida por motivos que não sabemos, por coisas que não são claras, entendemos como a hospitalidade funciona menos pela identificação com “o mesmo” e mais pela materialização da distância instaurada entre as personagens e a forma como definem, apesar disso, as possibilidades de seu encontro. Justamente por isso, acolher não é eliminar a distância ou as diferenças, mas protegê-las (Macé, 2019). Um aspecto interessante que chama a atenção nessa cena é que se trata de uma pequena inversão. A hospitalidade é realizada pelo refugiado, e não pela brasileira, evidenciando uma desnaturalização da visão que prevalece no senso comum (a cordialidade do brasileiro com os estrangeiros), uma recusa construída repetidamente pelo filme, de diversas maneiras, de reiterar imaginários opressores.

3 O CINEMA DIRETO E SUA POTÊNCIA SOBRE AS IMAGENS DESCONTROADAS

Em uma das sequências narrativas do filme, a personagem Carmen Silva (líder da ocupação e representante da FLM, na realidade e no filme) anuncia que a Festa (ou seja, a realização de uma nova ocupação) terá que ser adiantada, porque outros movimentos sem teto, “sem ética” (palavras dela) estão tentando realizar a ação no mesmo imóvel abandonado. Isso acontece mais para o final do filme, nos Nesse momento, a cena é filmada nas escadas do edifício, com um enquadramento definido e luz organizada. Do lado da líder do movimento, está Sueli Carneiro⁵, interpretando Gilda, mais uma marca da ficcionalidade da imagem. O plano é esteticamente agradável e harmônico. Conseguimos ver todos de maneira nítida.

Logo depois, a imagem muda radicalmente. Acompanhamos três pessoas descendo uma escada e chegando perto do que parece ser uma assembleia. Descobrimos que é a saída para a Festa citada na cena anterior. Carmen Silva, com a mesma blusa, orienta os moradores sobre como será a saída. Aqui, vemos um plano com menor definição e granulada, com enquadramentos menos precisos e movimentos de câmera mais bruscos, indicando o uso de uma câmera na mão. Esses elementos juntos revelam o índice na realidade da imagem, o que nos aproxima da linguagem do documentário.

⁵ Atriz profissional brasileira que interpreta Gilda, uma idosa sem teto, moradora da ocupação.

Imagens 9 e 10: A Festa



Fonte: *Era o Hotel Cambridge*, 2016.

Durante toda a sequência, essa maneira de filmar prevalece. Acompanhamos a chegada de Carmen ao local da Festa, depois a chegada de um ônibus cheio dos novos moradores para a nova ocupação. Vemos a quebra da parede que envolve e guarda o prédio abandonado; a entrada apressada dentro da nova ocupação; Carmen Silva que lidera e grita frases de ação como “a casa é sua” e “corre para dentro da sua casa”. É um momento no qual é possível sentir um “aqui e agora” da filmagem, ela é carregada de real. É um momento tenso para as ocupações: é um acontecimento que expõe a fragilidade dos movimentos sem teto, uma vez que seus integrantes podem sofrer uma repressão policial violenta. A ocupação pode dar errado.

Essa sensibilidade frente a algo palpável e real acontece, pois o filme escolhe realizar essa sequência usando técnicas típicas do cinema direto anglo-saxão da década de 1960. Ele possui as seguintes características:

[...] câmera tremida, ruídos do ambiente misturado com vozes, iluminação irregular, imagem granulada, cortes bruscos – marcas de uma imagem que tenta ‘naturalizar-se’, ou seja, produzir uma sensação de natureza como garantia da verdade, logo, como forma de legitimação (Da-rin, 2004, p. 145-146).

A ideia principal que guiava a produção de filmes como o clássico “Primary” (1962, Robert Drew) ou o contemporâneo “Entreatos” (2004, João Moreira Salles) é a mínima interferência possível na cena filmada. Eles apostam na possibilidade de apreender a realidade do jeito que ela é de maneira cinematográfica. Silvio da-Rin retoma o pensamento de Bill Nichols (2005), o qual chama esse método documental de modo observacional, no qual procura

[...] comunicar um sentido de acesso imediato ao mundo, situando o espectador na posição de um observador ideal; defendeu radicalmente a não-intervenção; suprimiu o roteiro e minimizou a atuação do diretor durante a filmagem; desenvolveu métodos de trabalho que transmitiam a impressão de invisibilidade da equipe técnica; renunciou a qualquer forma de controle sobre os eventos que se passavam diante da câmera; privilegiou o plano-sequência com imagem e som em

sincronismo; adotou uma montagem que enfatiza a duração da observação; evitou comentário, a música *off*, os letreiros e as entrevistas (Da-rin, 2004, p. 134-135).

Essas técnicas têm o seu surgimento com a chegada de aparelhos de filmagem e gravação de áudio leves e sincrônicos. Assim, uma imagem com som sincronizado consegue ser mais bem realizada fora dos estúdios de cinema, possibilitando que o cinema documentário saia daquele modo de imagens de arquivo com uma voz *over* explicando tudo - o que Silvio Da-rin chamará de estética clássica do documentário e Bill Nichols, de modo expositivo. Esse novo modo de filmar tem origem em países como Estados Unidos e Canadá, tendo como maiores inspirações o jornalismo audiovisual e televisivo. Esse grupo entendia o documentário como uma extensão do jornalismo.

Uma das características mais marcantes desse modo de fazer cinema é a duração da ação. Seguindo a lógica do cinema direto de pouca interferência no real, os cineastas pouco cortavam as cenas, deixando-as na sua integralidade, sem corte. O plano-sequência aqui é muito respeitado e desejável para a manutenção da sensação de realidade.

Essa duração dilatada do tempo é muito perceptível em dois momentos dessa sequência da Festa em *Era do Hotel Cambridge* - momento da realização da nova ocupação citado no começo desta seção. Primeiramente, a longa duração da quebra do lacre do imóvel. O tempo nesse momento é estendido e ficamos de frente aos homens com marretas por muito mais tempo do que em uma decupagem clássica (Xavier, 2008) daria àquele momento. Isso acontece porque esse modo de organizar o filme “respeita a integridade lógica e a sucessão causal dos eventos no tempo, mas ela não me fornece e eu não *experimento este tempo como duração*” (Xavier, 2008, p. 87, grifo do autor). Se seguissemos a decupagem clássica, o tempo do plano seria o suficiente para entendermos o que está acontecendo: tentativa de entrar em um prédio abandonado. Mas não no cinema direto, a duração do plano na montagem se aproxima da duração da ação na vida real.

Imagens 11 e 12: A nova ocupação



Fonte: *Era o Hotel Cambridge*, 2016.

Em outro momento, da mesma sequência, no qual o tempo é dilatado, é quando Carmen Silva começa a empurrar todos para dentro da ocupação falando palavras de

ordem. Nesse momento, ela continua dizendo que a “casa é sua” para os novos ocupantes e sentimos, para além da duração real do acontecimento, a apreensão e o nervosismo que caracterizam o gesto insurgente de realizar aquela ação direta na política da cidade. Estamos frente a algo que pode gerar prisões arbitrárias e crimes de ódio. Essa sensação envolve o espectador, em consequência da escolha dos métodos de cinema direto para a cena. Longas tomadas, justamente por desrespeitarem a decupagem clássica, são vistas como estranhas pelo espectador, que é obrigado a acompanhar aquelas cenas no seu tempo integral.

A sequência que finaliza o filme de reintegração de posse também é documental. Porém, não se trata de uma produção de filmes, mas de imagens coletadas de mídias alternativas que cobriram uma reintegração de posse. Apesar de não serem produzidas como um documentário, e sim como imagens para circular na internet, as imagens ao serem incorporadas ao todo do filme, tornam-se imagens documentais. Essa sequência que vemos no filme também respeita os métodos do modo observacional (Nichols, 2005). As câmeras mantêm uma distância dos acontecimentos e registram atentamente para a ação dos agentes de segurança pública.

O *zoom in* é um recurso fotográfico usado constantemente durante essa sequência final, o que acaba por demonstrar uma necessidade de distância da polícia militar, já que as imagens que ali são produzidas não enquadram bem seu trabalho, já que expõem a sua violência. Estamos acompanhando uma reintegração de posse do lado de dentro, não uma explicação ou uma mera exposição de um testemunho. Acessamos a realidade de maneira mais direta do que a velocidade que nos permite os outros modos narrativos. O cinema direto acaba por gerar experiências que outros modos de linguagens não produzem.

Imagens 13 e 14: Reintegração de posse



Fonte: *Era o Hotel Cambridge*, 2016.

O caráter documental das imagens é inegável. A sequência da festa é facilmente reconhecida como documental pelo espectador. A montagem é clara: vemos um plano com imagens controladas e logo em seguida uma imagem com alta granulação⁶. É um

⁶ O que indica o descontrole da luz, já que foi necessário aumentar o ISO (sensibilidade do filme) para conseguir captar a imagem. Uma das consequências dessa escolha é a granulação da imagem.

impacto grande na experiência do filme. Estávamos acompanhando aquelas pessoas de maneira ficcional e tomamos o susto documental. Contudo, a sequência final, de restituição de posse, foi alterada para que a ilusão de continuidade (Xavier, 2008) não fosse modificada. Porém, a tensão e a dilatação dos planos dentro da sequência alteram a sensibilidade que estava sendo desenvolvida até aquele momento. O índice da imagem é a realidade. Dessa maneira, entram em choque, de maneira direta e dialética, a ficção e o documentário.

4 CONCLUSÃO: PASSAGENS ENTRE O CONTROLE E O DESCONTROLE

Uma das críticas ao cinema direto é justamente a falta de contextualização que o cinema propõe, acreditando na capacidade de revelação do real da imagem, muito próximo dos teóricos do realismo revelatório, os quais acreditavam que “o cinema não fornece apenas uma imagem (aparência) do real, mas é capaz de construir um mundo ‘à imagem do real’” (Xavier, 2008, p. 83). Os cineastas do cinema direto acreditavam nessa possibilidade de tirar do real “puro” suas imagens documentais, preservando a experiência em primeiridade⁷. Por outro lado, Jean-Claude Bringuier faz um apontamento sobre esse modelo de representação documental: “sem iluminação, sem tripé, a câmera [...] do mesmo modo que um fuzil é o prolongamento mortal de um olho, é o prolongamento de um olhar [...] um olhar puro sem suporte (Bringuier *apud* Da-rin, 2004, p. p. 44). A ausência desse suporte (ou em outras palavras, contextualização) acaba por ser um dos maiores alvos de críticas do cinema direto, que pode ser um problema se pensamos nas representações comuns aos refugiados.

Na sociedade brasileira, os enquadramentos e estereótipos mais acessados para pensar em refugiados racializados são desumanizadores e negativos. Ao ver uma peça de cinema direto na qual refugiados ocupam um imóvel abandonado, é possível compreender de diversas maneiras, e uma delas é justamente de que são invasores, criminosos ou perigosos para a coletividade. Mas no caso do *Era o Hotel Cambridge* isso é evitado, já que o suporte é dado pela ficção humanizadora do filme. Uma coisa segura e a outra, mudando o seu sentido. Consuelo Lins e Caio Batista falam sobre isso:

O ‘reconhecimento’ não é aplicado apenas à alteridade dos sujeitos, mas também à alteridade nas imagens. Insiste-se, assim, na analogia: através da ocupação, os sujeitos heterogêneos “falam”, exatamente por serem heterogêneos; através da montagem, o material heterogêneo “fala”, exatamente por ser heterogêneo (Lins; Batista, 2020, p. 17).

Essa “fala” dos materiais heterogêneos pode promover a abertura das zonas de hospitalidade que a montagem propõe e que reverberam no filme como um todo. A hospitalidade pode ser entendida como uma igualdade construída entre o hóspede e o hospitaleiro. Segundo a filósofa francesa Marie-José Mondzain (2022, p. 114), “é a energia passiva em que o hóspede se expõe até o sacrifício ao hospitaleiro”. Isso é muito

⁷ Categoria peirceana da experiência humana, lugar do “sentimento sem reflexão, da liberdade sem qualquer restrição, do imediato, da qualidade ainda não distinguida, da independência, do frescor, da espontaneidade e originalidade” (Santaella; Nöth, 2017, p. 37)

próximo da cena de Gilda e Kalil, na qual ela se expõe, de maneira radical, ao carinho e amizade do outro em sua estrangeiridade. Mas no caso é justamente o contrário, mostrando a zona de igualdade que o universo da ocupação é capaz de produzir. Mondzain (2022, p. 78) parte justamente desse ponto, indicando que a “língua francesa designa com a mesma palavra, ‘hôte’, aquele que recebe e aquele que é recebido, é porque no gesto que recebe há uma igualdade entre o que é dado por aquele que tem mais e, por sua vez, o que é dado por quem tem menos”.

Quando nos deparamos com as imagens de violência policial, capturadas de maneira documental contra pessoas que acompanhamos até o momento na projeção, o processo de humanização ficcional é somado à brutalidade documental. Nosso olhar é redirecionado e consegue tomar posição: toda ação policial tem como vítimas pessoas que vimos representadas de maneiras precárias até ali. A quebra da janela de identificação e o ilusionismo através da montagem com materiais de origem documental fazem com que aquela ficção se entrelace com o real e a distância, combatida pela decupagem clássica, seja recuperada. Tal tática faz com que aquelas histórias se tornem palpáveis e a hospitalidade possível. Nesse encontro, “como pura abertura geradora donde a vida e a multiplicidade das formas vão surgir” (Mondzain, 2022, p. 130), é possível que o olhar crie e veja outras que não os estereótipos cristalizados e naturalizados no senso comum.

Essa zona indeterminada na qual a liberdade e a hospitalidade se tornam possíveis (Mondzain, 2022) está na quebra da janela de identificação que o filme propõe. O “efeito de janela e a fé no mundo da tela como um duplo do mundo real terá seu ponto de colapso ou de poderosa intensificação na operação da montagem” (Xavier, 2008, p. 25). A montagem de *Era o Hotel Cambridge* opta por colapsar o efeito de janela, fraturando o duplo que ela cria, ao mostrar justamente o contrário: a união dos mundos que existem e coabitam dentro e fora da tela. No choque das imagens documentais com a ficção, a janela perde as suas bordas e torna-se vazada. O filme que antes era sobre uma realidade que não a nossa, apresentando-nos imagens como outro mundo da tela, é agora um mundo já conhecido (re)apresentado pelas imagens ali projetadas. A ficção salpica a realidade com momentos quaisquer que reorientam nosso olhar e possibilitam outras possibilidades de inventar coordenadas para a experiência da diferença. Os refugiados aparecem em cena, um espaço e um tempo de emancipação em que riem, que se beijam, que acolhem, que são perseguidos, que sofrem, que cantam, que vivem, pura e simplesmente, habitando o nosso mundo e ampliando sua interface comum. Por isso, a hospitalidade é possível, porque as margens da realidade e da ficção se ampliam e podem ser habitadas por aqueles sujeitos que agora são apresentados e aparecem de maneira indeterminada, devido à zona da montagem. Em outras palavras, a experiência das imagens ali propostas tocam o real e, por isso, produzem uma outra visualidade humanizadora dos refugiados que aparecem em cena. Somos interpelados e convidados a responder a eles, a tomar posição diante de sua presença, de sua demanda, da ausência que percebemos em nós quando entendemos que não há futuro possível sem o entrelaçamento das existências e de suas condições de vulnerabilidade, de resistência e de transformação.

REFERÊNCIAS

SILVA, Felipe Borges; MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. A abertura de zonas de hospitalidade e escuta para migrantes nas imagens de *Border* (2004) e *Purple Sea* (2020). **Anagrama**, São Paulo, Brasil, v. 17, n. 2, p. 1–16, 2023. Disponível em <https://revistas.usp.br/anagrama/article/view/215847>.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra**: quando a vida é passível de luto? 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

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

CAFFÉ, Eliane. Construindo o filme *Era o Hotel Cambridge*. In: CAFFÉ, Carla. **Era o Hotel Cambridge**: arquitetura, cinema e educação. Edições Sesc, 2017, p. 234-245.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. Imigrantes indesejáveis. A ideologia do etiquetamento durante a Era Vargas. **Revista USP**, n. 119, p. 115-130, 2018. Disponível em: <https://jornal.usp.br/revistausp/revista-usp-119-textos-8-imigrantes-indesejaveis-a-ideologia-do-etiquetamento-durante-a-era-vargas/>.

CAVALCANTI, Leonardo; OLIVEIRA, Tadeu da; SILVA, Bianca Guimarães. Imigração e refúgio no Brasil: retratos da década de 2010. **Observatório das Migrações Internacionais**, 2021. Disponível em: https://portaldeimigracao.mj.gov.br/images/Obmigra_2020/OBMigra_2022/DADOS_CONSOLIDADOS/Dados_Consolidados_2022.pdf.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido**: tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue Press, 2004.

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

SANTOS JUNIOR, Jocy Meneses dos. A montagem no pensamento de Georges Didi-Huberman: entre a construção de conhecimento e a tomada de posição. **Diálogos**, v. 8, p. 139-153, 2023. Disponível em: <https://dialogosuntl.com/index.php/revista/article/view/130>.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**: o olho da história, 1. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Remontar, remontagem (do tempo). **Caderno de Leituras**. 2016. Disponível em: https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2016/07/cad_47.pdf.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**. 2012. Disponível em <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>.

GUIMARÃES, César Geraldo. Dar espaço ao lugar: a economia fotográfica de Marcela Bonfim. *In: ANAIS DO 31º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2022, Imperatriz. Anais eletrônicos [...]*. Galoá, 2022. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2022/trabalhos/dar-espaco-ao-lugar-a-economia-fotografica-de-marcela-bonfim?lang=pt-br>.

JAQUES, Paola Berenistein. Montagem Urbana. *In: VELLOSO, Rita; JAQUES, Paola Berenistein. Enigma das cidades: ensaio de epistemologia urbana em Walter Benjamin*. Salvador: Edufba, 2023. p. 98-130.

LEAL, Bruno Souza. **Introdução às narrativas jornalísticas**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2022.

LINS, Consuelo; BATISTA, Caio Bortolotti. Era o Hotel Cambridge: quando o documentário ocupa a ficção. **Contemporânea Revista de Comunicação e Cultura**, v. 18, n. 2, p. 6-24, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/32582>.

MARANHÃO, Fabiana. **Imigrantes em São Paulo veem sonho esbarrar em preconceito e dificuldades**. 2014. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2014/01/23/imigrantes-em-sao-paulo-veem-sonho-esbarrar-em-preconceito-e-dificuldades.htm>

MACÉ, Marielle. **Siderar, considerar: migrantes, formas de vida**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

MACÉ, Marielle. **Nossas cabanas: lugares de luta, ideias para a vida em comum**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2023.

MARQUES, Angela; BORGES, Felipe. Hospitalidade, amizade e experiência heterotópica nas imagens de “Era o Hotel Cambridge” (2016). **Temática**, Paraíba, Brasil. v. 20 n. 11, p.173-189, 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/tematica/article/view/72016>.

MONDZAIN, Marie-José. **A imagem pode matar?** Lisboa: Nova Veja, 2009

MONDZAIN, Marie-José. **Confiscação: das palavras, das imagens e do tempo**. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

MONDZAIN, Marie-José; CALDERON, Andrea Soto. The hospitality of images. *In: The Hospitality of Imagens*, 2022, Barcelona, Espanha. Disponível em: <https://ajuntament.barcelona.cat/lavirreina/en/activities/hospitality-images/621>.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papyrus editora, 2005.

PICADO, José Benjamim. (Des)aventuras do índice nas Teorias da Fotografia. **Interin**, 2020. Vol. 25.n 2. p. 9-26. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/342430198_Des_Aventuras_do_Indice_nas_Teorias_da_Fotografia.

RANCIÈRE, Jacques. **As margens da ficção**. São Paulo: Ed. 34, 2021

SANTAELLA, Lucia; NOTH, Winfried. **Introdução à semiótica**. Paulus Editora, 2017.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.