

Poéticas do Deslocamento no Documentário Ensaístico

Júlia Vilhena Rodrigues

Centro de Comunicação e Sociedade (CECS) – Universidade do Minho, Portugal
vilhena.julia@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-4684-4095>

RESUMO Este artigo investiga os movimentos de desterritorialização no cinema, analisando como as experiências de exílio, migração e diáspora reverberam no espaço diegético das narrativas. A partir do filme *A Média Voz* (2019), das cineastas cubanas Heidi Hassan e Patricia Pérez, refletimos sobre as dimensões subjetivas, históricas e políticas desses deslocamentos e sua inscrição na forma cinematográfica. Ao colocar em perspectiva a prática epistolar e autoetnográfica (Russell 1999), examinamos como as diretoras encenam suas subjetividades e constroem um sentido de alteridade nos interstícios do eu fragmentado. O artigo propõe uma aproximação entre os “cinemas com sotaque” contemporâneos (Naficy 2001) e o filme-ensaio, destacando como a forma ensaística opera em um entre-lugar, aberto às fraturas e aos processos de transformação das identidades migrantes e diaspóricas. Nesse contexto, propomos o conceito de paisagens do deslocamento para refletir sobre geografias afetivas que emergem da inscrição subjetiva dos corpos, vozes e gestos de quem habita entre-fronteiras — sejam elas simbólicas, linguísticas ou sociais.

PALAVRAS-CHAVE Filme-ensaio; cinema com sotaque; estudos pós-coloniais; autoetnografia.

A Média Voz (2019), de Heidi Hassan e Patricia Pérez, integra um conjunto de obras contemporâneas que articulam, de forma criativa, elementos do documentário, da ficção, do autobiográfico e do performativo. As trajetórias de exílio e migração vividas pelas cineastas cubanas — que também protagonizam o filme — são convertidas em matéria cinematográfica por meio de uma autoetnografia experimental (Russell 1999), construída em formato epistolar.

Este artigo investiga os traços ensaísticos da obra, como o gesto performativo, a subjetividade em fluxo e a linguagem híbrida,

explorando suas relações com o cinema diaspórico. Argumentamos que a forma ensaística opera em um entre-lugar (Bhabha 1998), espaço liminar e instável, propício às fraturas e transformações das identidades migrantes. Mais do que compartilhar afinidades formais, o cinema diaspórico e o filme-ensaio convergem em modos de expressão que problematizam as políticas de identidade e pertencimento. Com base nisso, propomos que o filme-ensaio constitui um território fértil para a emergência de um “cinema com sotaque” (Naficy 2001), forjado no atravessamento de fronteiras simbólicas, culturais e afetivas.

Sussurros do exílio: ecos afetivos em *A Media Voz*

A longa-metragem *A Media Voz* (2019) pode ser compreendida como um documentário autobiográfico, um filme-ensaio ou ainda como um filme-carta. A obra é baseada na correspondência entre duas realizadoras cubanas, Heidi Hassan e Patricia Pérez, amigas de infância, que perderam contacto durante 15 anos. O filme nasce da tentativa de Heidi de se reconectar com Patricia em um momento difícil de sua vida. As duas perderam contato após a migração de Patricia, anos antes, e, posteriormente, Heidi também deixou Cuba. Quando retomam a comunicação, passam a trocar registros fílmicos que entrelaçam memórias de Cuba, onde estudaram cinema e iniciaram juntas sua trajetória cinematográfica, com experiências do presente. Heidi e Patricia constroem também uma narrativa dos anos em que não tiveram notícias uma da outra e de suas vidas atuais como imigrantes; Patricia na Espanha e Heidi na Suíça. Um dos disparadores para a busca por reconexão das duas amigas é o desejo de maternidade, que emerge no limiar dos 40 anos.

A Media Voz mobiliza diversos elementos característicos do cinema-ensaio — como o regime performativo, a subjetividade em fluxo, o hibridismo formal e a narrativa fragmentada. Tais aspectos convergem, a nosso ver, com tendências recorrentes no cinema migrante e diaspórico. A seguir, analisamos mais detalhadamente essas aproximações.



Imagem 1: *A Media Voz* (2020) | (c) Habanero/ Imagem retirada de Centro Virtual Cervantes: <https://cvc.cervantes.es/artes/cine/hojas/a-media-voz.htm>

Ao longo do filme, as narrativas das duas autoras vão se entrelaçando, confundindo-se, compondo uma única voz feita de duas meias-vozes — referência direta ao título da obra, *A Media Voz*, que também evoca a ideia de sussurro. Através de imagens de arquivo e de material produzido para as correspondências, as duas costuram uma narrativa que expõe as complexidades do exílio, pondo em foco suas histórias pessoais como mulheres, crescidas em Cuba sob a censura do regime comunista e o embargo econômico norte-americano. Na abertura do filme, vemos imagens desfocadas, turvas, e uma voz próxima que diz: “busco uma imagem que te fale de mim, busco o tom, busco outro tom, mas esse é o que sai.” (00:01:35) As imagens confusas parecem vir do ponto de vista de alguém que encontra-se submerso em uma dimensão interior, ouvindo uma sonoridade abafada e olhando para imagens distorcidas da realidade que a rodeia. É Heidi que busca estabelecer contacto com Patricia e o filme parte da tentativa de preencher os espaços vazios que o afastamento das duas amigas gerou em suas vidas. Desta sequência transitamos para um plano de ondas de mar, que trazem à superfície imagens em VHS de duas meninas à beira da piscina em Havana dos anos oitenta. A resposta de Patricia vem acompanhada de paisagens de uma

aldeia nas montanhas e da vista de uma janela no alto com vista para o mar. Pés caminham sobre um tronco que se estende por cima do rio, equilibrando-se, e a voz diz: “Tenho medo de ter me convertido em uma mulher muito diferente da que conheceu. Medo que você sinta que restou muito pouco em comum entre nós”. (00:06:14) A imagem dos pés sobre o tronco remete a desequilíbrio, deriva, que permeará todo o filme tanto no plano da imagem quanto no da paisagem sonora.

Desse plano passamos para outro em que vemos Heidi olhando para essa mesma imagem projetada na parede. O dispositivo do filme começa a se desvelar: uma troca de cartas entre duas amigas, que estão se reencontrando. Heidi diz que lhe toma tempo fabricar as imagens, por isso não responderá imediatamente. “Quero reconstruir as imagens que te permitem imaginar-me”. (00:07:08) A seguir o filme vai construindo as duas personagens, de forma fragmentada, começando por imagens de arquivo das duas amigas na infância e adolescência em Cuba.

O formato do filme-carta está estreitamente ligado ao cinema-ensaio, pois ambos incorporam uma subjetividade que se manifesta por meio de uma deriva do pensamento, sem a intenção de apresentar fatos objetivos ou construir narrativas totalizantes. A *Media Voz* é um exemplo expressivo do que Josep M. Català observa nos filmes-ensaio epistolares: cada emissor da carta cria um espaço enunciativo próprio, e o que se troca entre eles são atmosferas (Guardas Merlo 2023, 289). No filme, esse espaço enunciativo é cuidadosamente construído pelas autoras, garantindo que suas vozes não se confundam. A solução que encontraram foi definir para elas diferentes pontos de vista no discurso cinematográfico. Heidi recria ficcionalmente fragmentos de sua vida em Genebra, enquanto Patricia monta um arquivo documental para narrar sua trajetória na Espanha. A justaposição desses dois registros dá dinamismo à obra, preservando a distância entre as protagonistas. Todas as ressonâncias do filme emergem de um olhar subjetivo que se projeta contra um pano de fundo histórico, conferindo ao filme sua dimensão referencial. Como relatado pelas diretoras, primeiramente foi escrito um guião, baseado em suas correspondências escritas, para que pudessem buscar financiamento para realizar o filme (Guarderas Merlo 2023). Esta etapa arrasta-se e quando finalmente conseguem financiamento, se dão conta que o guião não lhes interessava mais. Nas palavras de Patricia, o guião estava “desértico” (2023, 291). Decidem, então, recomeçar o projeto do zero, restabelecendo uma troca epistolar mais viva e orgânica, agora inteiramente cinematográfica. Cada carta fílmica passou a ser

construída a partir de um diálogo contínuo: após receberem a carta da outra, as realizadoras comentavam e refletiam juntas sobre o conteúdo. Faziam, então, uma reescrita compartilhada de cada correspondência através de um processo de escuta ativa. As autoras buscaram ativar a ação-reação que constitui a essência da correspondência. Isso gerou na obra uma atmosfera viva, espontânea.

A Media Voz, de Heidi Hassan e Patricia Pérez, insere-se no campo do cinema epistolar feminino, conforme analisado por Lourdes Monterrubio Ibáñez (2022). Segundo a autora, há uma relação profunda entre o cinema epistolar e a autoria feminina, que se expandiu no cinema contemporâneo assumindo diferentes formatos: correspondência fílmica, filme epistolar e filme-ensaio epistolar. Ibáñez ressalta, ainda, o potencial do registro epistolar para explorar a experiência da alteridade no cinema, como a “alteridade íntima” (Augé, 2012) ou “alteridade de consciência” do remetente em relação ao destinatário —, frequentemente marcada pela presença deste último na própria narrativa:

As práticas epistolares das cineastas mergulham na exploração do espaço íntimo, na reivindicação autoral, na materialidade epistolar, na intersubjetividade e no pensamento cinematográfico para criar experiências diversas de alteridade feminina, desenvolvendo este paradigma pós-moderno inerente ao dispositivo epistolar. (Monterrubio Ibáñez 2022, 1, nossa tradução)

No filme de Pérez e Hassan, os diálogos das autoras e os fragmentos de suas derivas dão a ver uma alteridade íntima pelas pontes que estabelecem entre o mundo interior e exterior. As cartas entrelaçam memória, o tempo presente, projeções de futuro, e um universo íntimo redimensionado pelas lentes do exílio. Em uma de suas primeiras cartas, Patricia comenta os registros da última filmagem que ela e Heidi compartilharam em Cuba, antes de Patricia emigrar. A curta que filmavam era sobre uma personagem que não conseguia sair da sua casa, tinha o olhar perdido e o corpo inerte. Em uma cena gravada em VHS vemos ela sendo erguida por uma grua. Patricia identifica aí um indício que denuncia o movimento que ela estava prestes a fazer. Ela sentia claustrofobia e seu futuro parecia-lhe previsível demais. Nesse mesmo dia da filmagem, ela conta que ela e Heidi foram convidadas para viajarem à Holanda para apresentar seus filmes em um festival de cinema. Patricia que atendeu a chamada e comunicou a Heidi que queria

ir. A amiga lhe deu forças e pediu que lhe trouxesse de lá uma foto da neve. As duas não podiam imaginar que a partir daí ficariam 15 anos sem se ver. Heidi permaneceu em Cuba e para aguentar a vida restrita que levava lá, mergulhou no cinema e filmou sem parar. Doze anos depois, conta que saltou no vazio, mudou-se para Genebra, onde lhe esperava seu namorado cubano. A imagem de um salto no mar corta para o corpo de Heidi que emerge da banheira de sua casa na Suíça. Ela diz se sentir como uma página em branco, sem suas referências de casa. A partir deste momento do filme, o público conecta-se com os conflitos dos processos de migração de ambas, as dificuldades de adaptação, de legalizarem-se (no caso de Patricia), comunicarem-se em outra língua (no caso de Heidi) e de exercerem suas profissões.

Essas experiências ressoam com as reflexões de Hamid Naficy sobre o que ele denomina *accented cinema* — um cinema realizado por cineastas migrantes, exilados ou diaspóricos, cujas obras são atravessadas por deslocamentos não apenas geográficos, mas também subjetivos, estéticos e identitários. Para Naficy (2001), uma das travessias mais significativas nesse tipo de cinema é justamente a jornada identitária. Nesses filmes “com sotaque”, a identidade não é concebida como uma essência estável, mas como um processo contínuo de transformação — ou, nas palavras do autor, como uma performance da identidade:

De fato, cada filme com sotaque pode ser pensado como uma performance da identidade do seu autor. Por serem altamente fluidas, as identidades exílicas e diaspóricas levantam questões importantes sobre a agência política e sobre a ética das políticas de identidade (Naficy 2001, 6, nossa tradução).

Entre os expoentes desse cinema, destaca-se John Akomfrah, cineasta britânico nascido em Gana e um dos fundadores do Black Audio Film Collective, coletivo ativo na Inglaterra dos anos 1980. Akomfrah é uma das figuras centrais na articulação de um cinema diaspórico que se inscreve no entre-lugar das culturas e das histórias. Em suas obras, ele investiga como subjetividades e identidades diaspóricas se constroem nos interstícios — na interface entre o local e o global, o pessoal e o político. Essa consciência fronteira emerge precisamente de sua posição liminar, onde diferentes marcadores — como raça, classe, gênero e pertencimento a identidades históricas e nacionais — se entrelaçam e se reconfiguram (Naficy 2001). A *Media Voz* encena, com intensidade emocional e força poética, os efeitos íntimos da desterritorialização nas

trajetórias pessoais de suas autoras. Ao receber a carta de Patricia, Heidi projeta as imagens da amiga na parede e tateia seu rosto com as mãos. Nesse momento, Heidi compartilha com sua interlocutora suas tentativas frustradas de engravidar. Tem muita vontade de ser mãe, mas se sente desamparada no exílio.

Acho muito difícil imaginar meus filhos nascendo aqui, longe daquela enorme constelação na qual crescemos. Me sinto sem ferramentas para lhes dar. Tenho medo que eles vejam em mim uma mulher não realizada, cheia de palavras mal pronunciadas e de referências removidas. (00:56:21)

Heidi sente uma profunda solidão e nostalgia, que põem em suspenso seu desejo de ser mãe. “Não sei o que fazer com tantos sonhos partidos. Ou como gerar vida com este sentimento de desamparo.” (00:57:46) Ela aparece distante, vista de cima, olhando para um rio largo que a rodeia – transmitindo uma sensação de deriva, semelhante à transmitida por Patricia na cena em que caminha sobre um tronco de árvore.

Patricia propõe compartilhar todo o tempo que passaram afastadas, revisitando seu arquivo fílmico. Passamos a navegar, então, por um arquivo fílmico que reconstitui sua trajetória na Europa, primeiro na Holanda, depois na Espanha, onde se refugiou na casa de uma prima. Adotando recursos estilísticos como a tela fragmentada em planos simultâneos, Patricia conta que passou muitos anos fazendo trabalhos precários e sem conseguir se legalizar na Europa.

A *Media Voz*, de Heidi Hassan e Patricia Pérez, assume o hibridismo característico do ensaio, mesclando diferentes linguagens para construir uma arqueologia do exílio. Esse traço manifesta-se tanto na disjunção entre o visual e o verbal — entre o que se mostra e o que se diz — quanto na fusão de linguagens e registros mobilizados para dar forma à narrativa. Ao entrelaçar imagens de arquivo, narrativas em voz *off*, correspondências epistolares e registros cotidianos, o filme constrói uma cartografia afetiva do desenraizamento, ancorada na experiência partilhada do exílio e da busca por pertencimento. Esse hibridismo intercultural e intermediático foi destacado no cinema da diáspora por Hamid Naficy, especialmente por identificar nele a descentralização da ênfase ocidental na visualidade. Segundo o autor, a valorização dos sotaques musicais e orais desloca nossa atenção da hegemonia do visual para a dimensão acústica do exílio. Para Naficy, os aspectos sensoriais, mais do que a visão e a audição, evocam lembranças de diferença e

separação em relação à terra natal. Essa reflexão se aproxima do conceito de “visualidade háptica”, desenvolvido por Laura Marks, que cunhou o termo “cinema híbrido” para se referir aos filmes experimentais da diáspora (1994). Sua análise do hibridismo no cinema experimental da diáspora foi influenciada pelas teorias da imagem-tempo de Gilles Deleuze, bem como pelo pensamento de Hamid Naficy, Trinh T. Minh-ha e outros/as autores/as que enfatizam o deslocamento biográfico dos cineastas e a estética de seus filmes.

As teorias do cinema híbrido argumentam que uma forma híbrida, em que a autobiografia medeia uma mistura de documentário, ficção e gêneros experimentais, caracteriza a produção cinematográfica de pessoas em transição e de culturas em processo de criação de identidades (Marks 1994, 245, nossa tradução).

Inspirada na ideia de uma arqueologia das imagens em Deleuze, Marks argumenta que os diferentes registros de imagem e som no cinema experimental pós-colonial expressam a tensão entre memória oficial e memória privada, evocando lembranças que operam para além dos códigos visuais e auditivos convencionais. Em *The Skin of the Film* (2000), Marks aprofunda essa ideia ao analisar a qualidade tátil das imagens cinematográficas. Apoiada em uma abordagem fenomenológica, ela propõe uma teoria da representação mimética e corpórea, na qual a presença do corpo se manifesta por meio de sentidos como o toque e o olfato — elementos que, à primeira vista, escapariam à representação visual. Marks caracteriza a visualidade háptica como um modo de engajamento sensorial e fragmentário, que contrapõe a experiência distanciada e totalizante da visão tradicional. Essa qualidade está fortemente presente em *A Media Voz*, especialmente na representação das paisagens emocionais da vida no exílio. As imagens hápticas, segundo Marks, “convidam o espectador a responder à imagem de forma íntima e corpórea, facilitando, assim, a experiência de outras impressões sensoriais” (Marks 2000, 2, tradução nossa). Para a autora, a “pele” do cinema intercultural não deve ser pensada como uma simples tela, mas como uma membrana que conecta o público às formas materiais da memória (2000, 243). Nesse mesmo livro, Marks introduz o termo “cinema intercultural”, destacando que sua capacidade de fabulação cria condições para a transformação política ao estimular a invenção de um lugar dentro do mundo desterritorializado das diásporas.



Imagem 2: *A Media Voz* (2020). | (c) Imagem retirada de Cineteca Madrid: <https://www.cinetecamadrid.com/programacion/media-voz>

Há uma forte subjetividade presente no discurso e na camada sonora de *A Media Voz*, composta pelas duas vozes em *off* das cineastas, e pela forma como elas se inscrevem em suas vidas cotidianas e se dão a ver durante a criação de seus registos cinematográficos. Há também um caráter altamente afetivo e artesanal, delicado, que marca a maneira como elas se inserem no tecido das cidades para onde emigraram. A imagem e sensação da água é muito presente no filme, justificada pelo dilema exposto do desejo de ambas de ser mãe, e pela passagem do tempo e seus fluxos emocionais, permeando partidas e retornos, desencontros e reencontros, mudanças e continuidades. Susan Lord e Zaira Zarza observam que há uma estética transnacional ou translocal articulada em certos filmes latino-americanos por meio da produção de espaços de intimidade e limiares de pertencimento na tela. Em suas análises sobre o trabalho de três cineastas cubanas — Sandra Gómez, Susana Barriga e Heidi Hassan —, as autoras argumentam que essas obras compartilham “imaginários migrantes translocais e posicionalidade de gênero, bem como expressões de intimidades desterritorializadas dentro de espaços urbanos” (Lord e Zarza 2014, 205). Embora adotem diferentes modos de representação, as autoras observam que essas cineastas constroem um imaginário situado e auto reflexivo da experiência de desterritorialização, lançando luz sobre os conflitos emocionais e políticos que atravessam essa condição. Segundo Lord e

Zarza, a experiência de globalização cubana é expressa como uma geografia emocional de deslocamento nos documentários reflexivos em primeira pessoa, por meio de recursos como o enquadramento, o som e a *mise-en-scène*. A ação e os afetos, assim, tornam-se fílmicos.

O uso da Ilha como Antilhas – uma coleção dispersa e fragmentada de acidentes geográficos – pode ser encontrado ao longo da história da arte cubana para expressar uma variedade de temas relacionados à história, soberania, saudade, migração, crítica política, insularidade e assim por diante. Esta cultura visual fornece chaves emocionais e políticas para a compreensão da expressão do internacionalismo económico e político, desde as formações estatais coloniais até às pós-coloniais (Lord e Zarza, 2014, 205, tradução nossa).

Podemos destacar *A Media Voz* como um filme que explora, com profundidade, a geografia afetiva da desterritorialização cubana a partir de uma perspectiva feminina. A obra constrói espaços de enunciação íntimos e atmosferas sensoriais que capturam a complexidade da imigração e do exílio. Trata-se de um cinema que mobiliza o que aqui chamamos de *paisagens do deslocamento* — territórios afetivos nos quais se inscrevem os corpos, gestos e vozes de quem vive entre fronteiras simbólicas, linguísticas e sociais. Considerando que a subjetividade das cineastas ocupa um papel central em filmes produzidos no contexto do exílio, da migração e da diáspora — assim como no filme-ensaio —, analisaremos, a seguir, como essa subjetividade se manifesta em obras ensaísticas de cineastas migrantes, com especial atenção a *A Media Voz* e ao percurso criativo de Heidi Hassan e Patricia Pérez.

Paisagens do deslocamento: subjetividades migrantes em cena

A Media Voz revela-se um diário íntimo de duas trajetórias que se entrelaçam na distância. Através de cartas audiovisuais trocadas entre Finisterra e Genebra, Heidi Hassan e Patricia Pérez elaboram uma escrita de si que, ao mesmo tempo que registra experiências singulares de exílio, reconstrói um território compartilhado de memória, amizade e criação. As imagens compõem uma narrativa profundamente subjetiva, mas que nunca se fecha sobre si mesma. Pelo contrário, ao convocar o espectador para essa escuta cruzada entre duas mulheres migrantes e cineastas, o filme abre uma dimensão política no gesto autobiográfico, onde o privado se encontra com o histórico e o coletivo.

Para Stuart Hall, a experiência da diáspora implica uma heterogeneidade constitutiva: as identidades diaspóricas não são fixas, pois estão continuamente se reproduzindo pela transformação e pela diferença (2006, 33). Sendo assim, elas se constituem com e por meio da diferença, o que Hall associa ao hibridismo. Esse hibridismo não é uma simples fusão, mas uma tensão produtiva que carrega um potencial subversivo, especialmente evidente no nível da linguagem e da representação. Essa perspectiva é uma chave importante para compreender por que tantos artistas e cineastas migrantes ou diaspóricos recorrem ao formato do ensaio em suas produções. Ao habitarem zonas de fronteira cultural e experienciarem deslocamentos geográficos e simbólicos, esses sujeitos encontram no ensaio um território experimental, onde podem negociar as complexidades de sua subjetividade em trânsito.

Nesse contexto, torna-se relevante também mobilizar o conceito de “terceiro espaço”, desenvolvido por Homi Bhabha, como uma forma de compreender o espaço de enunciação ocupado por esses filmes. Segundo Bhabha (1998), o terceiro espaço é um local de articulação entre culturas, um “entre-lugar” no qual as identidades são formadas não pela origem fixa, mas pela negociação, ambivalência e tradução cultural. Trata-se de um espaço de tensão criativa, onde os significados são constantemente deslocados e ressignificados. Os filmes-ensaio diaspóricos podem ser compreendidos como práticas que se constroem nesse terceiro espaço: recusando essencialismos identitários e produzindo novas formas de pertencimento, marcadas pela fragmentação. Eles performam um lugar em trânsito, onde a ausência de origem fixa ou de território estável é convertida em gesto criativo, em espaço de escuta e reinscrição. O ensaio cinematográfico, nesse sentido, não apenas reflete a condição deslocada dos sujeitos que o produzem, mas a inscreve sensivelmente no tecido fílmico. A noção de que o/a ensaísta expressa uma subjetividade em fluxo, sem buscar uma posição de estabilidade e firmeza, foi primeiramente manifestada por Michel de Montaigne, considerado o precursor e um dos principais autores do ensaio na literatura. Seus textos eram fragmentários e exploratórios, desenvolvidos a partir de um ponto de vista pessoal que se desfazia no processo de pensamento e de escrita do ensaio.

Posteriormente, a concepção de ausência de lugar, ou do entre-lugar, foi abordada por diversos teóricos que se dedicaram a investigar o formato ensaístico no cinema. Nora Alter argumenta que o filme-ensaio tende a

ocupar um entre-lugar, uma vez que questiona ou rejeita noções fixas de identidade:

Além de serem interdisciplinares, os filmes-ensaio tendem a ser internacionais. Muitos dos cineastas desse gênero transitam entre culturas, negociando múltiplas identidades e posições subjetivas. Como um gênero transnacional, o filme-ensaio oferece aos cineastas uma forma de escapar dos circuitos simbólicos inerentes às suas culturas nacionais e se conectar com um mundo social e político mais amplo (Alter 2017, 6, nossa tradução).

Segundo a ensaísta contemporânea portuguesa, Silvina Rodrigues Lopes, com uma voz pessoal descentrada, o ensaio revela a “subjetividade de um não-sujeito”, flexibilizando as relações sujeito-objeto e as fixações identitárias. Para ela, o ensaio se move segundo um impulso de aventura e é “a expansão, em formas e ritmos, de uma energia corpo-linguagem que diverge das fixações identitárias do hábito e dá lugar à invenção de conexões imprevistas” (Lopes 2012, 132).

Em *A Media Voz*, essa subjetividade em fluxo se inscreve por meio de um gesto performativo, mobilizando uma linguagem híbrida, que atravessa o documentário e a ficção, o pessoal e o político, o íntimo e o coletivo. A performatividade da identidade diaspórica emerge, assim, na própria materialidade do filme, que se organiza como um ensaio audiovisual de duas experiências de deslocamento entrelaçadas. O uso da voz em *off*, os arquivos pessoais, os corpos que se ausentam ou se fragmentam no quadro, tudo isso configura uma performance da subjetividade.

Neste contexto, é pertinente lembrar, como afirma Ilana Feldman, que “o deslocamento e a errância, não sendo apenas geográficos, percorrem o caminho, como numa rua de mão dupla, da identidade à alteridade, do próprio ao alheio, do familiar ao estrangeiro” (2008, 54). A citação evidencia como o cinema da diáspora opera na construção de um sujeito que se (re)conhece no movimento e na travessia, em constante negociação com o Outro e com a própria história.

A escrita autobiográfica, por meio da inscrição testemunhal dos cineastas, configura, segundo Feldman, um regime performativo da imagem, no qual a escrita de si se projeta em um espaço comum, atravessado pelo público e pelo político, pela história e pela memória. Nesse sentido, Hassan e Pérez se somam a uma tradição cinematográfica consolidada por cineastas como Jonas Mekas e Chantal Akerman, que

mobilizam, em suas escritas cinematográficas, o que Catherine Russell (1999) conceitua como *autoetnografia*.

Segundo Russell, a etnografia experimental é um método que se situa na fronteira da etnografia com o cinema experimental. Como uma incursão da estética na representação cultural, da teoria na experimentação formal, a autora defende que ela é frequentemente adotada por cineastas de diáspora. Suas narrativas não-lineares, fragmentadas ou multitemáticas ecoam a complexidade das identidades híbridas e das experiências pós-coloniais (Russell 1999).

O cinema autoetnográfico constitui uma espécie de diário de jornada, que produz uma alteridade nos interstícios do 'eu' fílmico e textual fragmentados:

A autobiografia torna-se etnográfica no momento em que o cineasta ou videomaker compreende que sua história pessoal está implicada em formações sociais mais amplas e em processos históricos. A identidade deixa de ser um eu transcendental ou essencial a ser revelado, tornando-se uma 'encenação da subjetividade': uma representação do eu como performance (Russel, 1999, 276, nossa tradução).

Sob essa perspectiva, a autoetnografia configura-se como um modo de escrita ensaística frequentemente apropriado por cineastas migrantes e diaspóricos para mediar as distâncias e proximidades entre o mundo interior e exterior.

A falta como desejo de cinema: o ensaio em torno do vazio

Apesar da distância física, as confidências íntimas trocadas por Patricia Perez e Heidi Hassan em *A Media Voz* geram uma profunda comunhão e reconexão das duas amigas. No segmento final do filme, Patricia diz a Heidi que ela não aterrissou por completo em Genebra. Sente seu corpo dividido em dois. Ela se pergunta por que acredita que lhe faltam ferramentas. Interroga se não lhe parece suficiente tentar transmitir aos filhos o que resta nela da utopia.

Por cima de imagens de ondas fortes em Finisterra (Espanha), onde vive, Patricia confessa à Heidi que uma vez também quis ser mãe. Conta-lhe a história de amor que viveu com Sebastian, um rapaz que apareceu na aldeia onde vive e com quem se casou e foi viver em Madrid. Depois de

muitas tentativas de engravidar, fizeram tratamento de reprodução assistida e não resultou. Patricia tinha registrado todo o processo com sua câmera, à revelia de Sebastian, e ele acabou por descobrir. O episódio foi o estopim para a separação dos dois, que se deu um pouco antes da chegada da primeira carta de Heidi.

Este foi o primeiro depoimento filmado por Patricia no momento presente, em que ela olha diretamente para a câmera, como se buscasse o olhar de Heidi. Declara que gostaria de estar perto da amiga. A sequência final torna-se um diálogo mais direto das duas meias-vozes que vão gradualmente compondo uma só. Ambas não conseguem germinar, gerar vida, na terra estrangeira onde se encontram. Heidi parece emergir das profundezas, em meio a um som de corrente d'água, e diz que se espelhou em Patricia para tomar um impulso destemido. “À medida que recuperava minhas forças, pensei que Cuba deveria se tornar uma corrente a meu favor” (01:13:16).

Patricia, com sua imagem sobreposta à de uma chama de fogo da lareira, diz que é só empurrar simultaneamente com as duas pernas, dar uma grande braçada e afastar-se do passado o suficiente para que não pese. Ela diz que se pensar no que ganhou mais do que perdeu foi na quantidade de mulheres que ela não imaginava que podia ser e que foi descobrindo em cada carta que escrevia para Heidi.

A partir das correspondências fílmicas trocadas, as duas se apercebem da necessidade vital que é para elas filmar, fazer cinema. Afirmam que precisam encontrar forma de dar vazão a essa paixão, que alimentou seus sonhos na juventude e selou a amizade até o presente. Elas voltam a visitar as imagens de arquivo do último *set* que compartilharam e reencontram a alegria que sentiam e a sensação de então, de que tudo era possível. O filme termina com essas imagens de arquivo, em que vemos Heidi filmando e Patricia levitando, pendurada por uma grua no *set* de filmagem. Elas se perguntam qual foi a última vez que fizeram o que realmente queriam fazer.



Imagem 3: *A Media Voz* (2020). | (c) Imagem retirada de *A Cuarta Pared*: <https://www.acuartapared.com/es/a-media-voz-de-heidi-hassan-e-patricia-perez-fernandez>

A Media Voz é profundamente metalinguístico e uma ode ao cinema pela centralidade que este adquire na narrativa, estando presente no início da amizade das duas personagens, no meio pelo qual se dá seu reencontro e suas correspondências, e na paixão que alimentam e as faz resistir em meio às agruras do presente.

O filme reflete os desafios de uma geração jovem, que se vê obrigada a deixar Cuba em busca de liberdade e de oportunidades, mas carrega consigo a nostalgia pelo que foi deixado para trás, inclusive, suas utopias. As realizadoras, em suas autoetnografias compartilhadas, ensaiam uma escuta do que se fragmentou, criando paisagens afetivas que emergem das lacunas e deslocamentos de suas trajetórias.

Em *A Media Voz*, a construção da narrativa se organiza em torno de uma ausência: a ausência do lugar de origem, de um pertencimento estável, de uma linearidade que reconcilie passado e presente. A ‘falta’ que move a narrativa do filme pode ser compreendida como um vazio simbólico. Trata-se de um movimento constante de busca, que jamais conduz à plenitude. Nesse sentido, podemos aproximar essa *falta* do conceito de *das Ding* (a Coisa), tal como formulado por Jacques Lacan (1959–60). Para Lacan, *das Ding* designa o objeto radicalmente perdido, uma alteridade absoluta que habita o centro do desejo humano. Diferente do objeto que pode ser reencontrado ou simbolizado, a Coisa é, por definição, irrepresentável – ela está situada fora do campo da linguagem

e do saber, mas, paradoxalmente, é aquilo em torno do qual o sujeito se organiza e se move.

A Coisa, portanto, é uma ausência estruturante: é o que impulsiona o sujeito em sua busca incessante. No contexto do filme-ensaio diaspórico, essa lógica se traduz na tentativa de reconstituir fragmentos de um passado irrecuperável, de dar forma a um luto que não se resolve, de nomear aquilo que escapou às narrativas oficiais. Assim, a construção ensaística torna-se o espaço privilegiado para experimentar, de forma tateante, o entre-lugar da memória e da perda, do desejo e da ausência.

Essa falta estrutural se manifesta em *A Media Voz*, em especial na maneira como as diretoras articulam o ensaio fílmico como espaço de elaboração do sentimento de pertencimento. As diretoras ensaístas tecem relações com comentários incertos, provisórios, que fogem de totalizações, o que configura outro traço do filme-ensaio. Este caráter tateante e incompleto do filme-ensaio serve aos cineastas diaspóricos em suas tentativas de entender e se reconciliar com a própria história fragmentada. Na impossibilidade de contar uma história completa ou linear de suas experiências, eles incorporam as lacunas na própria estrutura do filme, explorando os vazios e o silêncio.

Nesse sentido, é possível aproximar esse gesto cinematográfico do conceito de origem (*Ursprung*) em Walter Benjamin. Longe de ser uma gênese ou uma essência, a origem é pensada por Benjamin como aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer — uma constelação de forças, que irrompe no fluxo do tempo histórico, carregando suas tensões internas:

A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de gênese. O que é próprio da origem nunca se dá a ver no plano do factual, cru e manifesto. O seu ritmo só se revela a um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo de incompleto e inacabado. (Benjamin 2004, 32)

A origem, para Benjamin, é, portanto, um evento dialético que rompe a continuidade do tempo histórico. Essa concepção de origem ressoa nas paisagens do deslocamento de *A Media Voz*, que faz da ausência, da descontinuidade e da errância os motores de sua poética. Ela torna visível a falta, e a converte em espaço sensível, reflexivo, político. A

origem torna-se um campo de escavação e invenção, onde a memória atua como ruína e potência.

No filme, essa origem aparece como evocação afetiva, nas vozes que narram ausências, nos gestos de montagem que costuram imagens do presente e fragmentos de arquivos. Como afirma John Akomfrah, para o sujeito diaspórico o arquivo torna-se o verdadeiro monumento (2017). Essa ideia se materializa nas *paisagens do deslocamento* — geografias estrangeiras, que o filme percorre com uma câmera que busca, deriva. Esses cenários traduzem visualmente a ausência de origem e, ao mesmo tempo, a tentativa de reinvenção dela. É nesse sentido que podemos dizer que a obra cria uma dobra no tempo. A falta gera uma temporalidade complexa: o passado não é reconstituído, mas reaparece no presente sob a forma de afeto, paisagem.

O cinema-ensaio, ao trabalhar com ecos e rastros, se configura como um gesto de escavação e reinvenção do presente como espaço de inscrição sensível da experiência vivida. A estrutura fragmentada e não linear de *A Media Voz* é atravessada por ecos de lembranças que retornam em ciclos. Tudo compõe uma espiral de sentidos que não resolve a falta, mas a reinscreve em movimento. A origem torna-se um devir repetido com variação, como no tempo espiralar: o passado retorna para ser reinscrito no presente, contaminando-o de afetos e gestos remanescentes.

Conclusão

Ao longo deste trabalho, buscamos compreender como os deslocamentos — geográficos, identitários e afetivos — atravessam e configuram o cinema contemporâneo realizado por cineastas migrantes e diaspóricos. Observamos que a desterritorialização das artistas tende a um regime performativo da imagem, que não suprime, mas abraça as distâncias entre o eu e o outro, entre o singular e o coletivo. Essas narrativas abraçam a alteridade como motor poético e político, criando espaços de enunciação permeáveis aos processos de reinvenção subjetiva.

O filme *A Media Voz*, de Heidi Hassan e Patricia Pérez, exemplifica essa dinâmica ao abordar o deslocamento cultural e a experiência do exílio, temas centrais no cinema diaspórico. Por meio da autoetnografia experimental, as diretoras criam uma sensação de proximidade distante, ao embarcarem em um processo de criação compartilhada e afetiva.

Os gestos que destacamos no ensaio diaspórico convergem para a concepção de Giuliana Bruno do cinema como sendo um atlas de emoções – um meio capaz de fazer o espectador viajar tanto pela imaginação quanto pela topografia dos afetos. Os filmes não apenas transitam no tempo e no espaço narrativo, mas também nos movem internamente. Como destaca Bruno:

O filme comove-nos, e fundamentalmente 'move-nos', com sua capacidade de transmitir afetos e, por sua vez, de afetar. Ele também se move para incorporar e interagir com outros espaços que podem nos tocar e nos transformar, como a energia dinâmica da cidade. (Bruno 2010, 34, tradução nossa).

Dessa forma, o cinema diaspórico não apenas representa deslocamentos, mas os encarna, funcionando como um território móvel onde a memória, a identidade e a política se entrelaçam em novas formas de pertencimento. O gesto ensaístico, aliado à experiência do deslocamento, permite uma escrita de si marcada pela porosidade — entre o íntimo e o coletivo, entre o aqui e o lá, entre o vivido e o imaginado.

Atravessadas pela experiência do exílio e da migração, Heidi Hassan e Patricia Pérez ativam o cinema como espaço de escuta e de invenção, em que a falta se transforma em desejo de imagem, em impulso criador. É essa falta que gera uma dobra no tempo — e é no ensaio cinematográfico que essa dobra encontra forma: o passado não retorna como reconstrução linear, mas se inscreve no presente como afeto, voz, imagem ou paisagem. O ensaio opera, assim, como um gesto de escavação e reinvenção, no qual a montagem fragmentária e poética articula o sensível como campo político e subjetivo. Nessa tessitura, o cinema se move como *linha de fuga* — abrindo passagens, habitando interstícios.

Referências

- Akomfrah, John. 2017. “A memória e as morfologias da diferença.” Tradução de Jonatas Rodrigues. In: *O cinema de John Akomfrah: Espectros da diáspora*, organizado por Lucas Murari e Rodrigo Sombra. Rio de Janeiro: LDC.

- Alter, Nora M. 2017. *The Essay Film After Fact and Fiction*. New York: Columbia University Press.
- Augé, Marc. 2012. *Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus.
- Benjamin, Walter. 2004. *A Origem do Drama Barroco Alemão*. Traduzido por João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Bhabha, Homi K. 1998. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Bruno, Giuliana. 2010. *Motion and Emotion: Film and haptic space*. In: *Revista Eco-Pós*, 2010, v. 13, n. 2, pp 16-36.
- Feldman, Ilana. 2008. *Na contramão do confessional: O ensaísmo em "Santiago" e "Jogo de cena"*. In: *Revista Devires - cinema e humanidades*, vl.5, n.02.
- Guarderas Merlo, I. 2023. "Cartas fílmicas: Un modelo de práctica de etnografía audiovisual". *Antropología Experimental*, 23, 285-298.
- Hall, Stuart. 2006. "Identidade cultural e diáspora." *Comunicação & Cultura*, n.º 1: 21–35.
- Lacan, Jacques. 1959-60. *O seminário, livro 7: A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- Lopes, Silvina Rodrigues. 2012. "Do ensaio como pensamento experimental" In: *Literatura, Defesa do Atrito*. Chão da Feira.
- Lord, S. e Zarza, Z. 2014. "Intimate Spaces and Migrant Imaginaries: Sandra Gómez, Susana Barriga, and Heidi Hassan". In: Navarro, V., Rodríguez, J.C. (eds) *New Documentaries in Latin America. Global Cinema*. Palgrave Macmillan, New York. https://doi.org/10.1057/9781137291349_12.
- Marks, Laura U. 1994. "A Deleuzian politics of hybrid cinema", *Screen*, Volume 35, Issue 3, 1 October 1994, Pages 244–264, <https://doi.org/10.1093/screen/35.3.244>.
- _____. 2000. *The Skin of the Film: Intercultural cinema, embodiment and the senses*. Durham, NC and London: Duke University Press.
- Monterrubio Ibáñez, Lourdes. 2022. "Women's Epistolary Cinema: Exploring Female Alterities—Epistolary Films and Epistolary Essay Films." *Feminist Media Studies* 21 (5): 1–20. <https://doi.org/10.1080/14680777.2021.1900313>.

- Naficy, Hamid. 2001. *An Accented Cinema: Exilic and diasporic filmmaking*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Russell, Catherine. 1999. *Experimental Ethnography: The work of film in the age of video*. Durham, N.C.: Duke University Press.

Poetics of Displacement in the Essay Film

ABSTRACT This article investigates the movements of deterritorialization in cinema, analyzing how experiences of exile, migration, and diaspora reverberate within the diegetic space of narratives. Through the film *A Media Voz* (2019) by Cuban filmmakers Heidi Hassan and Patricia Pérez, we reflect on the subjective, historical, and political dimensions of these displacements and their inscription in cinematic form. By putting autoethnographic practice into perspective (Russell 1999), we examine how the directors stage their subjectivities and construct a sense of otherness in the interstices of the fragmented self. The article proposes a rapprochement between contemporary “accented cinemas” (Naficy 2001) and the essay film, highlighting how the essayistic form operates in a “third space”, open to the fractures and transformative processes of migrant and diasporic identities. “In this context, we propose the concept of displacement landscapes to reflect on affective geographies that emerge from the subjective inscription of bodies, voices, and gestures of those who inhabit in-between spaces — whether symbolic, linguistic, or social.

KEYWORDS Essay Film; accented cinema; postcolonial studies; autoethnography.

Recebido a 13-02-2025. Aceite para publicação a 8-03-2025.