

## O Domínio do Ensaio no Cinema: A cinescrita de Agnès Varda e a *fala ao lado* de Trinh T. Minh-ha

Júlia Vilhena Rodrigues

Universidade de Coimbra, Portugal  
vilhena.julia@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-4684-4095>

**RESUMO** Este artigo procura fomentar uma reflexão acerca do formato do filme-ensaio, enfocando alguns de seus gestos, tais como o imbricamento de forma e conteúdo, imagem e pensamento, domínios pessoal e político, assim como a marca da autorreflexividade na tessitura dos filmes. Partindo da análise de *L'Opéra-Mouffe* (1958) e de *Daguerréotypes* (1975), da cineasta francesa Agnès Varda, discutiremos o gesto de uma escrita para além de si, presente em sua cinescrita. A partir do pensamento da cineasta vietnamita Trinh T. Minh-ha e de sua obra *Reassemblage* (1982), veremos como sua enunciação propõe um engajamento com a imagem através de um olhar descolonizado e um modo de representação relacional que ela define como uma fala “ao lado” (*speak nearby*). Através desses dois gestos propostos pelas cineastas, faremos uma aproximação do filme-ensaio ao campo do cinema etnográfico, enfocando as potencialidades estéticas e narrativas dessas duas escritas audiovisuais.

**PALAVRAS-CHAVE** Filme-ensaio; cinema etnográfico; cinescrita; falar ao lado; não-ficção.

### Breve genealogia do filme-ensaio no cinema de não-ficção

A expressão *filme-ensaio* aparece com frequência em críticas de filmes e estudos acadêmicos relacionada ao gênero do documentário, referindo-se a obras marcadas por traços característicos como a voz autorreflexiva ou autobiográfica, a montagem crítica, a forma livre da estrutura fílmica, a linguagem experimental, entre outros. Não há um consenso entre os autores acerca das origens do domínio do ensaio no cinema e, por vezes, o termo também é utilizado para designar filmes de difícil classificação, fazendo do filme-ensaio uma categoria abrangente, capaz de abarcar diferentes tipos de obras.

Autores como Timothy Corrigan (2015), Laura Rascaroli (2009), Josep Català (2005) e Arlindo Machado (2003) buscaram definir e traçar uma arqueologia do filme-ensaio desde uma perspectiva histórica-conceitual; outros abordaram-no como uma derivação do gênero documentário, como é o caso de Michael Renov (2004) e Bill Nichols (2005). Este último não se refere diretamente ao *filme-ensaio*, mas analisa algumas obras de caráter ensaístico em sua tipologia dos modos de representação no documentário, aproximando-os dos documentários poéticos e/ou reflexivos. Dois teóricos do cinema, o brasileiro Francisco Elinaldo Texeira e o espanhol Antonio Weinrichter, enxergam, nas confluências entre o documentário e o experimental, a origem da forma ensaística no cinema.

A produção e a reflexão sobre o filme-ensaio ou o ensaio fílmico ganharam, contudo, impulso nas últimas três décadas na esteira do movimento que se pode caracterizar como a virada subjetiva do documentário. É nesse contexto que passam a ser mais amplamente classificadas como ensaísticas obras com um teor autobiográfico e/ou reflexivo. Corrigan (2015) enxerga em obras dos anos 20 e 30 a aparição de estruturas que antecipam o filme-ensaio, como em *Rien que les heures* (1926), de Alberto Cavalcanti; *Um homem com uma câmera* (1929), de Dziga Vertov; e *A propósito de Nice* (1930), de Jean Vigo, filmes que ele localiza na interseção do documentário com as tradições vanguardistas europeias.

Corrigan também destaca a importância do legado francês, que leva de Montaigne a Chris Marker ou de André Bazin a Jean-Luc Godard, e aponta algumas pedras angulares do período do pós-guerra na França, que teriam tido grande influência na expansão do cinema-ensaio. Dentre elas, destaca o legado literário da *Nouvelle Vague* francesa, o *Cinéma Vérité* introduzido pelo documentarista Jean Rouch, o pensamento de Edgar Morin, as críticas do *Cahiers du Cinéma*, a emergência do formato do filme curto, entre outros. Esse último, Corrigan aponta que ganhou força com o Grupo dos Trinta, um grupo de cineastas que surgiu na década de cinquenta e encorajou práticas ensaísticas, do qual faziam parte Alain Resnais, Marker, Agnès Varda e Alexandre Astruc.

Antonio Weinrichter também vislumbra, nas confluências do cinema documentário e das vanguardas históricas dos anos 1920, a origem de algumas obras do cinema moderno que adotam a forma ensaística. Para o autor a ideia de “ponto de vista documentado”, lançada por Vigo em 1930 para apresentar sua ‘sinfonia urbana’ sobre Nice, poderia ter

servido de lema para a vocação ensaística do cinema, ao colocar a perspectiva pessoal em primeiro plano. Weinrichter também (2007) considera o documentário de viés pessoal como um movimento que a ficção teve que fazer para abrir espaço a uma veia ensaística.

Segundo Michael Renov, o filme-ensaio pode abarcar todas as funções que o documentário ativou desde sua origem: registrar, revelar e preservar, persuadir ou promover, expressar e analisar ou interrogar. Ele destaca o filme-diário *Lost, Lost, Lost* (1969/1976), de Jonas Mekas, como um exemplo inicial e central na trajetória do filme-ensaio caracterizado por um ato perpétuo de autocriação. Renov também ressalta o caráter reflexivo como característico do domínio do ensaio no cinema:

Enquanto todo documentário mantém interesse em alguma parte do mundo lá fora – gravando e, menos frequentemente, interrogando, às vezes com a intenção de persuadir e com diferentes graus de atenção a questões formais – o olhar do ensaísta é atraído para dentro com igual intensidade. (Renov 2004, 85, tradução nossa)

Como aspecto central para uma definição do filme-ensaio, Rascaroli destaca a ideia de um “ensaio constante”, através do qual o espectador é convocado a se envolver em uma relação dialógica com o enunciador e a se tornar ativo, intelectual e emocionalmente, interagindo com o texto (Rascaroli 2009). A autora defende a existência de certo domínio particular no cinema e busca traçar sua reflexão a partir da análise de obras que compartilham de atributos metalinguísticos, autobiográficos, reflexivos, entre outros (Rascaroli 2009, 3). A estrutura de comunicação baseada na interpelação do espectador constitui uma das inflexões do filme-ensaio mais caras à autora. Sua tese é a de que os filmes-ensaios de não-ficção exigem que o espectador sempre mantenha os autores em vista (Rascaroli 2009, 12).

Todas essas reflexões apontam para uma condição fluida e ramificada do ensaio fílmico. No cinema, o ensaio pode utilizar diversas linguagens: a do filme-experimental, a autobiográfica, a do documentário, a do filme-carta, entre outras; sem, no entanto, se constituir como gênero autônomo e delimitado. Feita essa introdução, nos interessa agora analisar algumas obras de não-ficção, cujas escritas cinematográficas apresentam este traço ensaístico e nas quais a subjetividade das autoras se desfaz e recria por meio dos encontros e da experiência com o mundo.

Partindo da obra de duas realizadoras destacadas no campo do cinema-ensaio, uma do Hemisfério Norte, a francesa Agnès Varda, e outra do Hemisfério Sul, a vietnamita Trinh T. Minh-ha, queremos propor uma aproximação do filme-ensaio, enquanto espaço de criação formal e discursiva, e do filme etnográfico, por meio de dois gestos presentes no cinema dessas autoras: a escrita *para além de si* e o *speak nearby* (falar ao lado).

### ***Cinécriture: uma escrita para além de si***

A fim de refletir sobre uma escrita que se faz para além de si, adotando uma das possibilidades do filme-ensaio de construir uma narrativa na forma de caderno de notas, ao mesmo tempo pessoal e permeável ao público, optamos por investigar a prática da *cinescrita*, termo que a realizadora Agnès Varda cunhou para se referir ao seu modo de fazer cinema. Neste, ela traça suas impressões na película, adotando o cinema como forma de escrita. Sem dúvida, a prática está muito relacionada à sua experiência enquanto participante da *Nouvelle Vague* e às experimentações de linguagem que floresceram no contexto do movimento.

Agnès Varda é uma ensaísta do cinema que colhe fragmentos e personagens pelo mundo, se filma, acolhe o acaso e realiza um cinema do encontro. Sua prática tem uma ligação forte com o filme-ensaio, por sua liberdade formal e pela subjetividade com que aborda seus temas e seus encontros filmados. Outra particularidade da forma pela qual se inscreve nos filmes que realiza é o despojamento e a afetividade, por vezes também o humor, que dão o tom para seu cinema do encontro.

Foi com sua produtora, Ciné-Tamaris, que Varda pôde realizar seu cinema livre e autoral, mantendo-se presente em todas as fases de produção, desde a ideia original até à obra final. Um dos traços marcantes do cinema de Varda é o uso que faz da palavra através das narrações na sua própria voz e dos depoimentos das personagens que colhe pelo caminho.

Agnès, na maioria de seus filmes, conduz o/a espectador/a dentro de uma realidade que expõe como sendo representada, assumindo as interferências dos dispositivos do cinema dentro do real. Outro traço característico do cinema de Varda é sua montagem por associações de ideias, por sua vez ligadas às suas experiências, percepções e visões de mundo. Sendo assim, ela confere novos sentidos aos fragmentos quando

os conecta; por vezes, fá-lo com uma argumentação direta, outras, através de uma analogia simbólica e sugestiva. Em geral, essa costura é operada pela narradora-personagem.

Vamos buscar aprofundar a reflexão acerca de sua cinescrita ensaística a partir de dois de seus documentários, começando por *L'Opéra-Mouffe*, de 1958, considerado o primeiro filme de curta-metragem de teor mais autoral de Agnès Varda (uma vez que os anteriores foram realizados por encomenda). Este é um documentário ensaístico sobre a rua Mouffetard, em Paris. Na cartela de abertura, lemos: “caderno de anotações de uma mulher grávida em 1958”. A condição materna e o presente vivido pela cineasta permeiam toda a obra. Varda define sua cinescrita da seguinte forma:

Quando a imaginação atravessa os clichês e os estereótipos, e os reinventa. Quando a mente se solta, quando as associações se libertam. Quando as idéias da escrita cinematográfica me passam pela cabeça (cit. Levin 2009, 17).

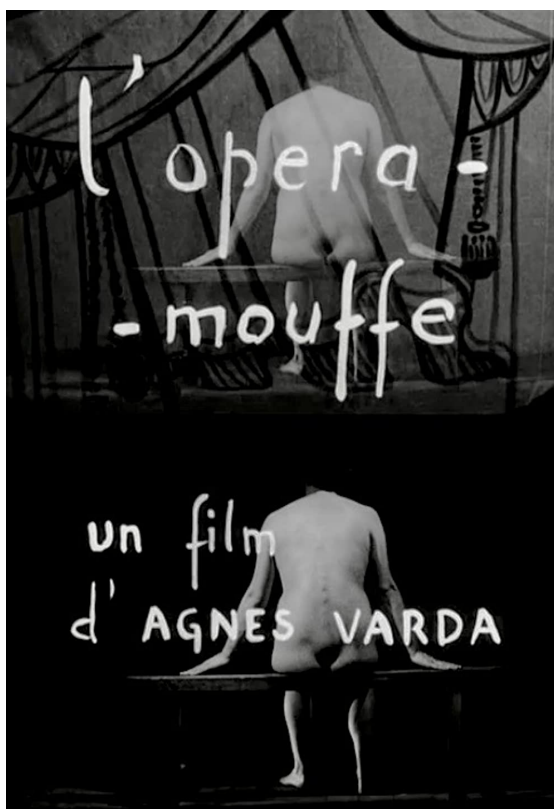


Imagem 1: *L'Opéra-Mouffe* (1958). Fonte: Imdb.



Imagem 2: L'Opéra-Mouffe (1958). Fotograma do filme. © <https://www.blu-ray.com/>.

Percebe-se nessa declaração da cineasta uma forte sintonia de seu cinema com o conceito de *câmera-caneta* (*caméra-stylo*) de Alexandre Astruc. O autor, conhecido como precursor da política de autores da *Nouvelle Vague*, defendia que o cinema nos anos 40 mostrava um novo rosto que se diferenciava do cinema clássico de ficção e do cinema de vanguarda surrealista. Astruc anuncia que o cinema estava a caminho de se tornar um meio de expressão tão sutil quanto a linguagem escrita e nomeia esta nova era do cinema de *câmera-caneta*, apresentando-a como meio de expressão de uma visão pessoal, como a literatura faz: “Uma linguagem, ou seja, uma forma na qual e pela qual um artista pode exprimir seu pensamento, por mais que este seja abstrato, ou traduzir suas obsessões do mesmo modo que hoje se faz com o ensaio ou o romance” (Astruc 2012, 1). Nota-se nessa descrição um paralelismo com a inflexão ensaística que vinha sendo elaborada por pensadores do cinema. Por trás do conceito de *câmera-caneta* há uma valorização da figura do autor, que acumula diversas funções, e a câmera é tida como o instrumento capaz de escrever diretamente sobre a película suas impressões do mundo. Os filmes de Varda são como processos em ato que apresentam dispositivos de produção de realidades.

Como se faz notar em *L'Opéra-Mouffe*, a cinescrita de Varda dá origem a um caderno de notas de uma mulher grávida. Ao mesmo tempo que essas anotações se fazem no âmbito da rua, trata-se de uma escrita imbuída de uma subjetividade marcante, expressa através de seus enquadramentos, da duração dos gestos e do ritmo de montagem. O filme não tem falas nem narração, mas a camada sonora estabelece o ritmo da obra que se apresenta como uma ópera. A trilha sonora cria uma marcação que dá cadência e dinamismo à narrativa. *Mouffe* é o diminutivo de *Mouffetard*, o nome da rua onde o filme é realizado. *Mouffe* também lembra o som de *bouffe*, referência a burlesco no francês, o que reforça a ligação com a ópera bufa, burlesca.

Assim como na maioria de seus filmes, Varda faz uma produção de baixo orçamento, quase caseira, fazendo uso de poucos equipamentos. Como é de praxe no seu cinema também, o universo do filme está inscrito em um espaço relacionado com o universo da cineasta. No caso de *L'Opéra-Mouffe*, Varda conta que frequentou ao longo de algumas semanas a rua com uma cadeira dobrável, que usava para fazer seus registros.

Eu ia todo dia ao mercado da rua Mouffetard, munida de uma cadeira de ferro dobrável, para poder subir nela e filmar do alto – numa rua que, como se sabe, fica em declive, após dois dias, da mesma forma que a vendedora de limões ou de pães, eu já fazia parte do cenário. (Varda 2006, 79)

Nesse tempo, a cineasta realiza um ensaio com retratos aproximados dos personagens – passantes, feirantes, frequentadores – seus gestos, suas expressões, formando um mosaico ritmado daquele espaço. Parece estar atenta aos detalhes, ligando um gesto a outro, e imprimindo no ensaio seu modo de estar e de se relacionar com os personagens, que olham diretamente para a câmera. Há também pequenos escapes para sequências ficcionais com imagens pictóricas, encenação e associações sensoriais. Nesse filme, a autora torna-se, ao mesmo tempo, narradora e personagem e a narrativa é criada por um encadeamento de estados emocionais.

O longa-metragem *Daguerréotypes* é um filme posterior, de 1975, que Varda filmou na rua onde morava — a *rue Daguerre* em Paris. A distância até onde ela filmaria foi definida pelo comprimento de um cabo elétrico, que se estendia até 80 metros de sua casa, e a mantinha ligada ao seu filho recém-nascido Mathieu Demy. Essa estratégia aponta para a centralidade da questão da maternidade nessa fase do cinema de Varda. A escolha

também denota a conexão estreita e inseparável que seu cinema estabelece entre vida e obra. A colocação de Ilana Feldman sobre o filme-ensaio se aplica perfeitamente à prática de Varda:

O ensaio audiovisual atua na ativação da experiência sensível, estética e, evidentemente, mediada, mobilizando as passagens e as indiscernibilidades entre o singular e o coletivo, o privado e o político, a pessoa e o personagem, a memória e a atualidade. (Feldman 2012, 22)

Seu dispositivo cinematográfico é explicitado no início do filme por meio da *voz-over* da cineasta, que fala do que a motivou a dedicar um filme aos comerciantes de sua rua. A narradora assume o ponto de vista da cineasta que se expressa através da narração na primeira pessoa em algumas passagens do filme. A *voz-eu* torna-se, a um só tempo, narradora e personagem quando faz referência à sua filha, que é cliente de uma das lojas, ou às próprias impressões sobre aquelas vitrines e seus comerciantes.

Ou seja, *Daguerreotypes* é um filme-ensaio sobre a vizinhança da cineasta. Algumas lojas e personagens receberão um destaque afetivo da diretora, como fica claro quando a loja de perfumes *Un chardon bleu* é apresentada. A esposa do perfumista recebe o nome de Sra. Chardon Bleu e seu olhar diáfano e misterioso também merecerá um olhar atento e afetivo de Varda ao longo do filme:

*Daguerreotypes* não é um filme sobre a rua Daguerre, pitoresca rua do 14º distrito de Paris, mas sobre um pedacinho desta rua, entre os números 70 e 90: um documento modesto e local sobre alguns pequenos comerciantes, um olhar atento sobre a maioria silenciosa, um álbum de bairro: são os retratos stereodaguerreotipados, arquivos para os arqueo-sociólogos do ano de 2975. Enfim, é a minha Ópera-Daguerre. (Varda 2006, 94)

O documentário, assim como *L'Opéra-Mouffe*, toma a forma de um caderno de notas, ou de um ensaio cinematográfico, que fala do tempo e desse espaço limiar das vitrines do comércio que separa a vida privada dos comerciantes – em sua maioria, casais idosos que compartilham uma vida há muito tempo – da vivência pública da rua. O tempo do comércio conduz o tempo do filme com seus momentos de espera, de abrir, fechar e reabrir as portas, na sua repetição cotidiana.



A *mise-en-scène* se dá predominantemente no espaço interno das lojas, que configura o espaço da intimidade, onde a câmera subjetiva se localiza a maior parte do tempo, atenta aos gestos mínimos dos comerciantes e à chegada e partida dos clientes. No entanto, o espaço fílmico também é marcado por esse limite entre o dentro e o fora, o abrir e fechar das portas e o limite da vitrine, o que remete ao próprio título do filme:

A composição do clima buscado pela cineasta está ainda na importância do comércio estendendo-se também numa estética particular definida na ambiência espacial, no limite físico do vidro que separa a loja da rua e no que pode ser analogamente pensado como a luz que entra pelo vidro e revela a imagem a ser fixada, como no processo técnico de fazer um daguerreótipo, esse primeiro método fotográfico inventado em 1839. Varda escolhe filmar muitas vezes com o vidro entre a imagem captada e a lente. (Levin 2009, 51)



Imagem 3: *Daguerreotypes* (1975), de Agnès Varda. Fotograma do filme. | © Filmow.

Varda começa filmando os estabelecimentos por dentro para depois mostrar suas vizinhanças, onde os mesmos personagens tocam a dimensão coletiva do bairro. As cenas de truque de mágica com vizinhos e comerciantes representam uma quebra na narrativa do filme e sugerem outra ideia de *entre-lugar*, ou *entreatberto*, entre realidade e ilusão. Assim como a cena do devaneio da Mme. Chardon Bleu, quando ela fica no limiar entre ficar e sair da loja ao anoitecer e seu marido fala de seu impulso de ir embora que nunca se concretiza. Ao final do filme, Varda se pergunta:

Estes daguerreótipos coloridos, estas imagens envelhecidas, aqueles retratos coletivos e quase daguerreotipados de alguns homens e mulheres da rua Daguerre, estas imagens e sons ansiando por permanecer modestos e discretos encarando o silêncio cinza da senhora Chardon Bleu. Tudo isto forma um relato? Uma homenagem? Um ensaio? Um arrependimento, uma reclamação? Uma aproximação? De qualquer maneira, é um filme que eu assino como vizinha Agnès-Daguerreotipada. (01:14:23-01:14:30)

Esse desfecho exemplifica a relação que a cineasta estabelece com aquilo que filma. Na maioria de seus filmes, fica evidente uma ligação estreita que ela constrói entre vida e obra. Na escolha de seus temas e personagens e na forma de abordá-los há sempre um impulso que vem de sua trajetória, do seu cotidiano, da sua forma de ver o mundo. Essa subjetividade que transparece no enquadramento, na costura das imagens e na voz que interpela, cria uma atmosfera de espontaneidade e afeto que envolve o público. O pensamento de Varda, assim como sua sensibilidade artística (advinda de um rico repertório pictórico e literário – mais do que cinematográfico, como ela afirma), reveste a imagem da paixão de uma catadora de encontros.

Timothy Corrigan define o filme-ensaio pelo encontro entre o *eu* e o domínio público:

Presente em muitas e diferentes formas artísticas e materiais além do filme-ensaio, o ensaístico executa uma apresentação performativa do eu como uma espécie de autonegação em que estruturas narrativas ou experimentais são subsumidas no processo do pensamento por meio de uma experiência pública. Nesse sentido maior, o filme-ensaio torna-se mais importante na identificação de uma prática que renegocia pressupostos a respeito da objetividade documentária, da epistemologia narrativa e da expressividade autoral dentro do

contexto determinante da heterogeneidade instável de tempo e lugar. (Corrigan 2015, 6)

O personagem de Jean Laplanche, psicanalista e enólogo, um dos personagens de *Os Catadores e Eu* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000), obra posterior de Varda, sugere em uma passagem do filme que a ligação entre o catar e a subjetividade é uma tentativa de “integrar o Outro acima do ego” (cit. Corrigan 2011, 71). Essa atividade, que Varda aborda em toda as suas nuances no filme, é uma bela metáfora para representar o cinema da realizadora francesa. Sua cinescrita é uma escrita que surge de uma subjetividade ensaística, aberta aos encontros experienciais com o mundo. Em seus filmes, Varda está sempre refletindo e questionando seu próprio fazer artístico. Na prática de sua cinescrita ensaística, essa autoinscrição está presente e gera uma escrita para além de si, que interpela e cria relações de identificação com o/a espectador/a.

### ***Speak nearby: a fala próxima de Trinh T. Minh-ha***

Passaremos agora à prática ensaística de outra realizadora que tem logrado explorar novas possibilidades de produção e de criação alinhando experimentações formais a um discurso crítico e situado acerca das representações. Dialogaremos com o pensamento e a obra da artista e pesquisadora Trinh T. Minh-ha, oriunda de um contexto não-europeu e engajada com um cinema crítico e decolonial. Apesar do seu trabalho já ter sido amplamente convocado nos estudos que relacionam cinema e antropologia, e cinema e teorias pós-coloniais, consideramo-lo interessante para este ensaio pela preocupação formal com que seu conteúdo é transmitido, explorando gestos ensaísticos e experimentais que se assemelham a um caderno de notas filmado, tal como nos filmes de Varda. Nas palavras da realizadora:

Para mim, o cinemático, o poético e a política florescem dentro dos limites do cinema, da poesia e da política. No entanto, poucas obras de arte preferem lidar com as fronteiras da arte em vez de serem meros instrumentos de autoexpressão ou informação. Meus filmes são todos, de um jeito ou de outro, experiências dos limites. Cada uma foi realizada na fronteira de várias culturas, gêneros, disciplinas, reinos (visual, musical, verbal, por exemplo); cada um constitui, do seu modo particular, uma investigação dessas fronteiras. (cit. Catala 2005, 130, tradução nossa)

Nascida no Vietnã, Trinh T. Minh-ha é uma artista multifacetada: realizadora, escritora e professora de Estudos de Gênero na Universidade da Califórnia, em Berkeley. Ao longo de sua carreira, Minh-ha realizou cerca de oito longas-metragens, exibidas e premiadas pelo mundo, instalações colaborativas de larga escala e algumas publicações, incluindo *Cinema Interval* (1999) e *Woman, Native, Other* (1989). Além de seu pensamento crítico em defesa de um cinema feminista e descolonizado, a cineasta é referenciada por muitos autores pelo modo como emprega o som em suas obras. Sem dúvida, esse é um dos elementos criativos que definem a sua expressividade artística.

Em entrevista a Nancy N. Chen (1992), Minh-ha diz que nada em seu trabalho reflete diretamente a educação que teve, a não ser por uma relação de ruptura e deslocamento. O jeito que escreve e faz filmes é um posicionamento político e social, pois forma e conteúdo não podem ser separados:

Caso contrário, no Vietnã, ou em outras culturas asiáticas e africanas, por exemplo, aprende-se com frequência a “conhecer o mundo interiormente”, apenas que quanto mais profundamente entramos em nós mesmos, mais amplos entramos na sociedade. Para mim, é aí que o desafio está em se materializar para a realidade, porque o pessoal não é político, e toda história pessoal não é necessariamente política. (...) Então, cada trabalho que faço é mais uma tentativa de inscrever essa constante, fluir de dentro para fora e de fora para dentro. (cit. Chen 1992, 82, tradução nossa)

Na entrevista destacada acima, ela concorda com a relação que muitos críticos fazem de seus filmes com a arte performática. Minh-ha considera que a prática cinematográfica tem muito a ganhar quando é vista como *performance* que engaja e questiona sua própria linguagem. Para ela, o processo de fazer um filme é muito próximo daquele de compor uma música ou de escrever poesia (Chen 1992, 85). Quando fala de linguagem poética, Minh-ha deixa claro que não se refere ao poético como lugar de consolidação de uma subjetividade ou como prática estetizada da linguagem. Para ela, a linguagem é fundamentalmente reflexiva e defende que somente em uma linguagem poética se pode trabalhar com o sentido de um modo revolucionário.

Assim, toda vez que você coloca uma imagem, uma palavra, um som ou um silêncio, estes nunca são instrumentos simplesmente chamados para servir uma história ou uma mensagem. Eles têm um conjunto de significados, uma função

e um ritmo próprio dentro do mundo que cada filme constrói de novo. Isto pode ser visto como sendo característico da maneira como os poetas usam palavras e compositores usam sons. (cit. Chen 1992, 86, tradução nossa)

Segundo Trinh T. Minh-ha, deve-se engajar a linguagem poética sem torná-la um produto estetizado, subjetivista. Desse modo, destaca que o importante não é somente o que é dito pela mulher, mas que lugar da linguagem ela ocupa em sua luta. Se ao invés de se ler o filme de forma convencional, atentos ao conteúdo e ao assunto, o lermos em termos da pluralidade de linguagem, comparando os diversos discursos, a dimensão da leitura é outra. O jogo entre linguagem literal e não-literal pode ser infinito e as duas não deveriam ser mutuamente excludentes.

A expressão que cunhou, *speak nearby*, refere-se a uma linguagem indireta no sentido de que não objetifica, não aponta para um objeto como se fosse distante do sujeito que fala ou ausente do lugar de fala. É uma fala próxima, ao lado, que busca multiplicar os pontos de contato, reivindicando as relações de vizinhança. Trata-se, para ela, de uma atitude na vida, uma forma de se posicionar em relação ao mundo. Sendo assim, seu desafio torna-se materializar a premissa em todos os aspectos do filme – verbal, musical e visualmente (Chen 1992, 87).

Minh-ha acredita que só podemos nos aproximar da verdade de forma indireta, se não quisermos perdê-la. Sendo assim, em seus filmes, ela busca trabalhar com camadas de discurso político e linguagem poética. Em *Reassemblage – From the Firelight to the Screen* (1982), seu primeiro filme, *speak nearby* serve de ponto de partida para uma reflexão sobre a prática cinematográfica e as reflexões culturais, ao lado de mulheres em uma região rural do Senegal. O filme tem traços semelhantes aos do filme etnográfico, do filme-diário, do *travelogue*, mas não se limita a nenhuma dessas formas. Preferimos enxergá-lo como um filme-ensaio que, assim como os outros filmes mencionados aqui, expande as fronteiras do cinema de não-ficção. Em *Reassemblage*, Minh-ha, realiza um filme experimental inserindo diversas camadas sonoras, uma voz reflexiva, momentos de silêncios e cortes abruptos. O filme é uma crítica às reivindicações de objetividade no tratamento dos filmes etnográficos. Ele vai na contramão do discurso autoritário ao inserir comentários fragmentados e sequências não-lineares, além de uma trilha sonora experimental. Como dito por Gustavo Soranz, o filme foi produzido em um período marcado por uma revisão epistemológica nas ciências humanas e se apresenta como uma “reação filosófica às

convenções de realismo que imperavam na Antropologia” (Soranz 2014, 2). Sendo assim, contribui para uma reflexão sobre os discursos que inscrevem e reforçam lugares de poder. A recepção de *Reassemblage*, no entanto, não foi unânime. O filme gerou repercussões polêmicas, sendo alvo de duras críticas de antropólogos como Jay Ruby e Alexander Moore.

Dando ao filme o tom íntimo e pessoal de um caderno de notas, como nos filmes de Varda, Minh-ha convida o espectador a participar ativamente da construção da obra. Filmado em película 16mm e com gravador Nagra, a cineasta optou por não fazer um registro sincrônico de som e imagem. Ao longo do filme, predomina uma disjunção das camadas sonora e visual, o que desnaturaliza a representação dos corpos e a relação passiva e distanciada do espectador com o *outro* representado. Com essa escolha narrativa, Trinh propõe um contraponto radical às convenções dos documentários expositivos clássicos e dos filmes etnográficos: “o que persiste entre o significado de algo e sua verdade é o intervalo, um intervalo sem o qual o significado seria fixado e a verdade congelada. Talvez por isso seja difícil falar sobre isso, o intervalo. Sobre o cinema” (Minh-ha 1993, 92, tradução nossa).

É interessante notar a ausência de som em algumas passagens de *Reassemblage*, assim como em outra obra da autora, *Naked Spaces* (1985). Há cenas de um silêncio absoluto, que ajudam a tornar o trabalho com o som mais visível (Soranz 2016, 40). Minh-ha constrói as paisagens sonoras do filme como marcações da estrutura rítmica da narrativa com sons registrados dos ambientes, dos trabalhos manuais, dos cantos e dos rituais. Segundo a diretora:

O que me interessa é o modo como certos ritmos retornavam a mim enquanto eu estava viajando e filmando pelo Senegal, e como a entoação e inflexão de cada uma das diversas línguas locais me informavam de onde eu estava. Por exemplo, o filme trouxe a qualidade musical da linguagem dos Sereer por meio de trechos não-traduzidos de conversação entre os aldeões e variando a repetição de certas frases. Cada língua tem sua própria musicalidade e sua prática não tem que ser reduzida a uma mera função de transmitir significado. A repetição de que fiz uso tem, conseqüentemente, nuances e diferenças inseridas em si, então essa repetição aqui não é apenas uma reprodução automática do mesmo, mas sim a sua produção com as diferenças e nas diferenças. (Minh-ha 1993, 114, tradução nossa)

A locução em voz-over traz a expressão subjetiva, poética e reflexiva da própria cineasta, o que também tensiona o uso convencional da narração no cinema etnográfico. Essa voz pessoal de Minh-ha é um dos traços mais marcantes do gesto ensaístico de seu cinema. Normalmente associada aos modelos de documentário expositivo (Nichols 2005), a voz-over no cinema de Trinh é inserida de forma criativa e subjetiva, com pronúncia de sotaque e tom delicado (ao contrário da firmeza de uma voz onisciente). O texto narrado pela diretora se assemelha às anotações de um caderno de campo, um recurso tradicionalmente atribuído ao trabalho do antropólogo. Sua *cinécriture* é uma escrita de si e do “outro”. Enxergamos em sua proposta, assim como na de Varda, um potencial metodológico e discursivo para escritas mais íntimas e poéticas no campo do cinema etnográfico.

Em sua reflexão sobre a constituição dos cadernos de campo, Clifford distingue três etapas distintas: a inscrição, quando o antropólogo faz anotações para fixar uma observação; a transcrição, quando ele escreve as respostas das perguntas que elaborou; e a descrição ou “descrição densa”, quando o pesquisador passa para o papel suas reflexões e interpretações de um fenômeno ou de uma realidade observada (Clifford 1990, 53). A fim de analisar a locução em voz-over de *Reassemblage*, Gustavo Soranz se apoia no texto *Notes on (Field)notes*, de James Clifford, e propõe uma categorização para os tipos de texto utilizados por Trinh, dividindo-os em cinco tipos: proposições assertivas, aforismos, descrição de cenas, indagações/reflexões e repetições/reformulações (Soranz 2014, 7). O autor conclui que as “anotações” de Minh-ha carregam a autorreflexão e a intersubjetividade dos encontros que trava, priorizando as fabulações em detrimento de descrições densas e objetivas. Pelas afirmações que a diretora faz no filme, podemos inferir um posicionamento, em relação ao que está sendo filmado, do ponto de vista do pós-colonialismo (Soranz 2014, 6). Suas afirmações também deixam claro seu posicionamento ético na construção do filme. Em outros trechos, Minh-ha descreve igualmente cenas que nem sempre são vistas e que podem ser reais ou hipotéticas. Em geral, são vozes femininas que ecoam no cinema da realizadora vietnamita:

Pela voz há a afirmação da diferença de seu cinema, protagonizado por mulheres, não raro em situações de deslocamento, de diáspora, que refletem a experiência intercultural a partir dos intervalos e dos cruzamentos entre culturas, lugares e instâncias de poder. (Soranz 2016, 44)





Imagem 4: *Reassemblage* (1982). Fotograma do filme. | © <https://11eggs.wordpress.com/>.

Obras como a de Trinh T. Minh-ha nos instigam a aprofundar as potencialidades da escrita etnográfica no imbricamento com outras práticas artísticas e do saber. O trabalho da cineasta chama particular atenção pelas contribuições e desafios que traz para o trabalho de campo a partir da interface que constrói entre cinema e caderno de campo. A fala *nearby* (próxima) e compartilhada da autora, e sua forte reflexividade, apontam para um encontro potencial do filme-ensaio com modos de escrita da etnografia.

### **Ecos de uma etnografia experimental**

Em geral, a reflexão sobre a forma do filme-ensaio não se encontra inserida em discussões sobre o cinema etnográfico. No entanto, identificamos traços no cinema de Agnès Varda e Trinh T. Minh-ha que possibilitam uma análise transversal dos dois modos de escrita audiovisual: a inscrição da reflexão crítica e a consciência da mediação e da representação no filme — sua autoreferencialidade, uma abertura para a experimentação, entre outros.



Segundo Catherine Russell, o termo *etnografia experimental* começou a circular na teoria antropológica pós-colonial como uma forma de se referir a discursos que contornam o empirismo e a objetividade convencionalmente relacionados com a etnografia. Na obra que dedicou ao tema, a autora busca mapear esta prática fílmica que ela vê como sendo simultaneamente estética e etnográfica, pois nela a experimentação formal é envolvida nas representações sociais (Russell 1999, 3). Russell aponta que a discussão do filme etnográfico é muitas vezes limitada ao conteúdo, sendo um dos contributos que o filme experimental traz para a etnografia o que Nichols descreve como a capacidade de ver o filme como representação cultural – em vez de ver *através* do filme (1999, 22).

Catherine Russell destaca Trinh Minh-ha como uma das realizadoras mais proeminentes em propor um fazer cinematográfico radical dentro de um campo especificamente etnográfico. Segundo ela, o pensamento crítico de Minh-ha sobre as convenções da objetividade etnográfica tem sido um catalisador na reelaboração e renovação do documentário. Seu cinema, segundo Russell, questiona a forma cartesiana pela qual o filme etnográfico divide o mundo entre os “de fora”, que são objeto da etnografia, e os “de dentro”, que os olham e percebem (Russell 1999).

Minh-ha propõe *falar perto*, em vez de falar no lugar do outro, em busca de uma verdade totalizante legitimada pelos valores da ciência. Essa busca caracterizou por muito tempo a representação do *outro* e de outras culturas na produção de filmes etnográficos. Deve ser dito, no entanto, que a Antropologia Visual das últimas décadas já avançou para além desta proposta, o que a crítica de Trinh parece nem sempre levar em consideração.

Faz alguns anos que a antropologia vem passando por um processo de reavaliação, questionando os pressupostos metodológicos que definem as fronteiras da disciplina, principalmente a partir das contribuições da crítica feminista e da Antropologia Visual. Nesse ensejo, antropólogos e etnólogos têm buscado dialogar com outros campos do saber na tentativa de ampliar o alcance da disciplina. A tradição que introduziu desafios para o filme etnográfico começou com o trabalho de antropólogos como Jean Rouch e David e Judith MacDougall nos anos 1960 e 1970. O *Cinéma Vérité* de Rouch propôs uma *antropologia compartilhada* e uma *etnografia participativa* em que os sujeitos participavam ativamente de toda concepção e produção dos filmes. Nos anos 80, autores da antropologia pós-moderna, como James Clifford e George Marcus, desenvolveram

críticas às convenções do texto etnográfico clássico, trazendo contribuições da crítica literária. Na famosa coletânea que resultou de seminários avançados da School of American Research, em Santa Fé, Novo México (EUA), os dois autores denunciaram a voz autoritária do etnógrafo e as dimensões de poder imbricadas nas representações de outras culturas (Clifford e Marcus 1986). Nessa mesma época, consolidou-se, nos estudos do documentário, uma vertente de viés pós-estruturalista, que defendia a não-especificidade do gênero, diluindo as fronteiras entre a ficção e a não-ficção. Essa vertente valorizou as marcas da subjetividade e da autorreflexão nas representações do documentário.

Precursoras desse movimento, Trinh T. Minh-ha e Agnès Varda abrem com suas práticas ensaísticas um novo campo de experimentação para a escrita etnográfica. Suas experiências audiovisuais propõem projetos alternativos de produção do conhecimento através do corpo e das sensações. Seus filmes fazem um apelo ao conhecimento incorporado e às experiências dos sentidos como tato, olfato e paladar. Essas “imagens hápticas”, um dos elementos a partir dos quais Laura Marks define um dito cinema intercultural, convidam o espectador a responder à imagem de forma íntima e corporificada, facilitando a experiência de outras impressões sensoriais (2000, 2).

Outra característica do cinema das duas realizadoras é que ele, ao inserir fabulações e ficções de suas próprias histórias dentro da realidade representada, está continuamente tensionando as fronteiras entre documentário e ficção. Como dito por Minh-ha:

Um documentário consciente de seu próprio artifício é aquele que permanece sensível ao fluxo entre fato e ficção. Não trabalha para ocultar ou excluir o que é normalizado como “não factual”, pois compreende a dependência mútua do realismo e da “artificialidade” no processo de filmagem. Reconhece a necessidade de compor (em) vida ao vivê-la ou fazê-la. (Minh-ha 1993, 99, tradução nossa)

A respeito disso, Rascaroli depreende do conceito de etnografia experimental de Russell uma ideia de autorepresentação que ela relaciona às novas autobiografias no cinema. E defende que o documentário na primeira pessoa na contemporaneidade é frequentemente associado a práticas etnográficas e ao *counter-cinema* (2009, 107). Como pudemos ver, a prática fílmica de Varda e de Minh-ha são marcadas por uma autoinscrição subjetiva, fruto de uma fusão do

documentário com a autobiografia, da história com o discurso pessoal. Nas obras analisadas, identificamos o cruzamento das três dimensões que Corrigan destaca em sua conceptualização do filme-ensaio: a expressão pessoal, a experiência pública e o processo do pensamento (2015, 14). Segundo o autor, são esses os elementos responsáveis por criar uma forma representacional definidora do filme-ensaio.

## Conclusão

Marc Henri Piault defende que certos modos de produção ficcional podem evidenciar camadas específicas de realidades sociais que expandem o terreno clássico da antropologia. Essa ideia o autor desenvolve sob o conceito de antropologia “dialógica” ou “transnacional”. Ele chama a atenção para a condição suspeita da imagem dentro da disciplina, onde é vista como um suplemento ao discurso verbal ou ao texto. Sendo assim, as narrativas que contêm uma *mise-en-scène* ou uma construção ficcional são desacreditadas, tidas como uma antropologia imagética (Piault 2007, 16).

No entanto, Piault observa que uma aproximação da prática cinematográfica como atualidade reconstruída abre espaço para uma nova antropologia preocupada com as pessoas em suas relações cotidianas e em relação à sociedade como um todo. Segundo o autor, a estratégia adotada pela antropologia contemporânea é a de implicar o/a espectador/a em tudo o que ele/ela vê, transformando a situação em um encontro dialógico que é continuamente redefinido. E é por esse encontro que vemos um ponto de confluência forte com o ensaio fílmico e, especificamente, com a prática fílmica de Agnès Varda e Trinh T. Minh-ha. Piault acredita que é mais fácil identificar a reconstrução de um filme pelo espectador quando o processo de ficcionalização é explícito e deliberado. O filme se apresenta como um intermediário participante do fluxo da vida, no lugar de se impor como um intérprete e fonte privilegiada de saber:

A necessidade de confronto e de transformação do significado de um filme pelo espectador parece corresponder perfeitamente a uma necessidade antropológica: para um filme manter sua capacidade de descoberta depende de ele ser capaz de sustentar uma reinterpretação permanente. (Piault 2007, 18, tradução nossa)

O filme pode passar de uma simples observação a uma proximidade sensível e a um diálogo proposto. A ideia de “antropologia compartilhada”, que ele aplica ao cinema de Jean Rouch, não se reduz a um método de participação afetiva. Ela busca mostrar e capturar a diferença sem reduzi-la, enriquecer a percepção, chamando a atenção para o debate entre o etnólogo com o outro e com o espectador. Isso exige uma identificação de si e do outro, um movimento de transformação recíproca – uma *escrita para além de si, uma fala ao lado*. Segundo Piault, essa antropologia compartilhada de Rouch sintoniza com a noção de olhar armado de Vertov, ou seja, do cineasta-etnólogo que investe, além das noções *a priori*, uma atenção perceptiva. Um olhar que se autoexamina antes de questionar a legitimidade do outro. Desse modo, o autor acredita que a prática de representar a realidade não pode ignorar os recursos da ficção (Piault 2007, 23).

Jacques Rancière, em seu ensaio *A Ficção Documental*, da mesma maneira defende que o filme documentário não é antagônico ao filme de ficção. Segundo ele, é preciso dissociar do trabalho da ficção aquilo que geralmente se associa a ele – a criação de efeitos do real – e propõe que pensemos o trabalho artístico em sua essência: uma maneira de decupar uma história em sequências ou de editar histórias, de ligar e separar as vozes e os corpos, os sons e as imagens, de esticar ou comprimir tempos (2010). Para Rancière, o cinema é uma arte que permite construir uma memória como entrelaçamento de temporalidades deslocadas e de regimes heterogêneos de imagens. Segundo o filósofo:

E o cinema “documentário”, desembaraçado por sua própria vocação para o “real” das normas clássicas de conveniência e de verossimilhança, pode, mais do que o cinema dito de ficção, jogar com as concordâncias e discordâncias entre vozes narrativas e as séries de imagens de época, de proveniência e significados variáveis. Ele pode unir o poder da impressão, o poder de enunciação que nasce do encontro do mutismo da máquina e do silêncio das coisas, com o poder da montagem – em um sentido amplo, não técnico, do termo – que constrói uma história e um sentido pelo direito que se atribui de combinar livremente os significados, de ‘re-ver’ as imagens, de encadeá-las de outro modo, de restringir ou de alargar sua capacidade de sentido e de expressão. (Rancière 2010, 182)

## Referências

- Astruc, Alexandre. 2012 [1948]. “Nascimento de uma nova vanguarda: a *caméra-stylo*”. Traduzido por Matheus Cartaxo. *Foco Revista de Cinema*. Disponível em: <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm>  
Acesso em: 13 jan. 2022.
- Català, Josep M. 2005. “Film-ensayo y vanguardia”. Em *Documental y vanguardia*, organizado por Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán, pp. 109-158. Madrid: Cátedra.
- Chen, Nancy N.; Minh-Ha, Trinh, T. 1992. “Speaking nearby: a conversation with Trinh T. Minh-Ha”. *Visual Anthropology Review* 8 (1): 82-91. <https://doi.org/10.1525/var.1992.8.1.82>
- Clifford, James e Marcus, George. 1986. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press.
- Corrigan, Timothy. 2015. *O Filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. Campinas: Papyrus.
- Levin, Tatiana. 2009. *A ‘cinescrita’ de Agnès Varda: a subjetividade incorporada ao campo do documentário*. Dissertação de Mestrado. Salvador: Universidade Federal da Bahia.
- Feldman Marzochi, Ilana. 2012. *Jogos de cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Tese de Doutorado em Estudo dos Meios e da Produção Mediática – Escola de Comunicações e Artes. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Machado, Arlindo. 2003. “O Filme-Ensaio”. *Concinnitas – Revista do Instituto de Artes da UERJ* 2(5), pp. 63-75. Rio de Janeiro: UERJ. <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/42804>
- Marks, Laura U. 2000. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham and London: Duke University Press.
- Minh-ha, Trinh T. 1993. “The Totalizing Quest of Meaning”. Em *Theorizing Documentary*, organizado por Michael Renov. New York: Routledge.
- Nichols, Bill. 2005. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus Editora.

- Piault, Marc Henri. 2007. "Real with Fiction". *Visual Anthropology Review*, 23(1): 16-25. <https://doi.org/10.1525/var.2007.23.1.16>
- Rancière, Jacques. 2010. "A ficção documental: Marker e a ficção da memória". *Ensaio* (21). Revista do PPGAV/EBA. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Rascaroli, Laura. 2009. *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*. London; New York: Wallflower Press.
- Renov, Michael. 2004. *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Russell, Catherine. 1999. *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Durham, N.C.: Duke University Press.
- Soranz, Gustavo. 2014. "Um filme sobre o que? *Reassemblage*: o filme e o caderno de campo". *XXIII Encontro Anual da Compós*. Belém: Universidade Federal do Pará.
- \_\_\_\_\_. 2016. *O cinema de Trinh T. Minh-ha: intervalos entre antropologia, cinema e artes visuais*. Tese de Doutorado em Multimeios, Instituto de Artes. São Paulo: Universidade Estadual de Campinas.
- Varda, Agnès. 2006. Entrevista concedida a Jean-André Fieschi e Claude Ollier, publicada na revista *Cahiers du Cinéma* (165). Em: *Retrospectiva Agnès Varda – o movimento perpétuo do olhar*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil.
- Weinrichter, Antonio. 2007. *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Gobierno de Navarra.

### **Filmografia**

- L'Opéra-Mouffe* [longa-metragem] Dir. Agnès Varda. Ciné-Tamaris, France, 1958. 16min.
- Daquerréotypes* [longa-metragem] Dir. Agnès Varda. Ciné-Tamaris, France, 1975. 124min.
- Reassemblage* [longa-metragem] Dir. Trinh T. Minh-ha. Coproduzido por Jean-Paul Bourdier e Trinh T. Minh-ha. Senegal, 1982. 40min.

## Gestures of the Essay Film: Agnès Varda's *cinécriture* and Trinh T. Minh-ha's *speak nearby*

**ABSTRACT** This article seeks to promote a reflection on the format of the essay-film, focusing on some of its gestures, such as the intertwining of form and content, image and thought, personal and political domains, as well as the traces of self-reflexivity in the fabric of the films. Starting from the analysis of *L'Opéra-Mouffe* (1958) and *Daguerréotypes* (1975) by French filmmaker Agnès Varda, we will discuss the gesture of a 'writing beyond oneself', present in her *cinécriture*. Based on the thinking of the Vietnamese filmmaker Trinh T. Minh-ha and her work *Reassemblage* (1982), we will see how her enunciation proposes an engagement with the image through a decolonized look and a way of relational representation, which she defines as 'speak nearby'. Through these two gestures proposed by the filmmakers, we will bring the essay film closer to the ethnographic film, focusing on the aesthetic and narrative potential of these two audiovisual writings.

**KEYWORDS** Film-essay; ethnographic cinema; *cinécriture*; *speak nearby*, non-fiction.

Recebido a 14-01-2022. Aceite para publicação a 29-04-2022.