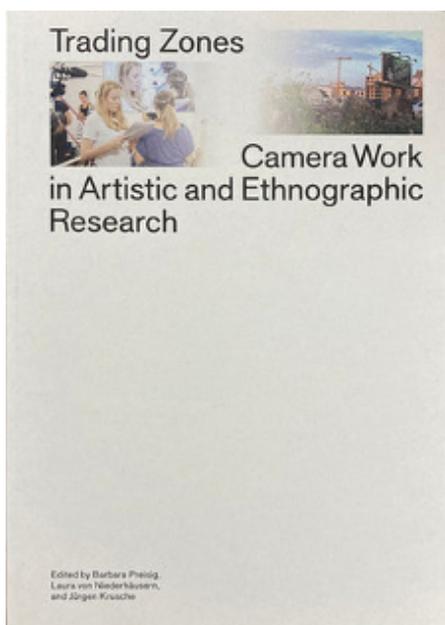


Trading Zones: Pensar as zonas de troca como um terceiro espaço para a criação e investigação artísticas

Cátia Diogo Gonçalves

Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras, Portugal
catia.goncalves@student.uc.pt
<http://orcid.org/0000-0002-9129-5021>



Preisig, Barbara, von Niederhäusern, Laura, e Krusche, Jürgen (eds). 2022. *Trading Zones: Camera Work in Artistic and Ethnographic Research*. Archive Books, 164 pp. Print ISBN 978-3-948212-82-7/ Digital ISBN 978-3-948212-83-4. Acesso aberto em: https://www.archivebooks.org/trading_zones/.

Refletindo sobre o título do livro, em português poderia ser traduzido como *Zonas de Troca*, remetendo a relações comerciais, de negócio livre e de trocas entre dois ou mais lados num espaço sem fronteiras. *Trading Zones: Camera Work in Artistic and Ethnographic Research* tece uma conversa sobre a prática e investigação artística cinematográfica próxima de metodologias antropológicas, refletindo sobre a relação de quem filma com quem é filmado. Os quatro capítulos do livro

Aniki vol. 11, n. 2 (2024): 234-238 | ISSN 2183-1750 | doi: 10.14591/aniki.v11n2.1073

Publicado pela AIM com o apoio do IHC, NOVA-FCSH. Financiado por fundos nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e Tecnologia, I.P., no âmbito dos projectos UIDB/04209/2020, UIDP/04209/2020 e LA/P/0132/2020. © Autor(es).

desenvolvem-se mediante análises, entrevistas e diálogos acerca de projetos de investigação onde o cinema é agência para pensar, refletir e testar ideias. No livro, encontramos um contínuo questionamento em torno de como filmar e operar a câmara como extensão do corpo, não para validar uma ideia ou fazer uma cópia exata do mundo, mas para olhá-lo e experienciá-lo, de um modo corporificado, na investigação.

O primeiro capítulo é organizado pelos textos de Laura Coppens, Bina Elisabeth Mohn, e uma entrevista a Anette Rose por Christoph Schenke. As intervenções teóricas decorrem em torno de práticas antropológicas e propõem um debate ético: como filmar os sujeitos, como selecionar as imagens e dialogar com o espectador? Ao propor a imagem e o som como método de estudo sobre a investigação antropológica, Laura Coppens sugere que o processo de criação não deve servir para ilustrar uma tese. A realizadora considera que a câmara não explica, mas ouve os sujeitos e propõe um processo de descontextualização. Ao invés de se construir imediatamente uma imagem espacial concreta de onde vai decorrer a ação, Coppens opta por que o espectador apreenda e construa um mapa pessoal do espaço ao longo do filme. Já Bina Elisabeth Mohn reflete em torno da sua investigação, fundada na ideia nítida de que a câmara começa por observar até criar um interesse em algo que é seguidamente descoberto por ela:

Observar com a câmara não é (inicialmente) uma questão de ‘ver’ ou ‘mostrar’, mas de permitir o desenvolvimento do interesse em ‘algo’ para assumir uma forma fílmica, inicialmente vaga, com potencial de se tornar mais refinada, definida, e de ser descoberta como uma coisa epistémica à medida que o processo avança. (p. 37, minha tradução)

Nem tudo o que está visível ao olhar é visto imediatamente, logo existe uma distinção entre o visível e o visto. Em outros termos, “o que ainda não foi descoberto não é imediatamente visível: coisas epistémicas apenas ganham forma assim que a investigação progride” (p. 35, minha tradução). Logo, filmar é sempre fazer uma escolha. É posicionar-se, ou seja, trazer a câmara para uma situação social e observá-la *a partir de uma posição específica*. Já o conhecimento gera-se na montagem, onde é possível cortar, isolar, criar hipóteses, experimentar e testar o material fílmico através do seu relacionamento e da sua justaposição. Consequentemente, nota-se que as propostas de Coppens e Mohn procuram “colocar em imagens fílmicas o que outras metodologias

colocam em palavras” (p. 43, minha tradução). Já, Anette Rose caracteriza o seu trabalho como um processamento do visível mediante uma abordagem conceptual e minimalista, dado que o seu objeto se foca na coordenação síncrona do olhar com o trabalho manual e procura construir uma história visual do sujeito filmado sem recorrer à expressão verbal. Para Rose, existe uma distinção entre comentário e documentário. E ao não procurar apresentar comentários, ela propõe a prevalência do gesto da explicação por meio da imagem visual, sem palavras ou narração. Assim, a terceira dimensão emerge como o cerne da questão, onde o uso do cinema como investigação artística quer ir além da explicação, no sentido de se aproximar da experiência física, da perpetuação do gesto e da sua dimensionalidade na instalação¹.

O segundo capítulo introduz a poética como método de organização do discurso fílmico. Daniel Kötter e Jürgen Krusche conversam sobre o projeto “Stage-Theatre” (2010-2014), uma série composta por seis filmes criados em colaboração com o designer e artista videográfico Constanze Fischbeck. O projeto parte de um interesse partilhado dos artistas pelas condições espaciais e institucionais do teatro ocidental. Kötter explica que o termo teatro é um parente da *agora* dos gregos, da *piazza* dos italianos e do *maydan/maida* dos árabes/persas, entendendo-o como um espaço central e público onde diferentes pessoas de diferentes grupos sociais se podem juntar e corporificar diferentes perspectivas. O teatro torna-se um espaço alegórico porque “ao contrário do parlamento, não é um espaço onde decisões necessitam de ser tomadas” (p. 74, minha tradução). Neste projeto, a câmara atua como um *performer*, ocupando o espaço e deambulando por ele, permitindo aos criadores acionar duas dimensões: o tipo de olhar que se aproxima do turista que visita um novo lugar e a voz informada que orienta como um guia turístico: “Como resultado, a câmara não documenta propriamente um evento, mas posiciona-se a si própria como um *performer* num espaço vazio” (p.73, minha tradução). E o vazio é o palco para o questionamento contínuo do que poderia ser um espaço partilhado, possivelmente temporário e multifuncional, e que não dispõe de elementos que se aproximam ao sistema político.

¹ As instalações de Anette Rose são definidas pela artista como uma clareza visual, uma vez que não utilizam a fala ou a narração. As instalações centram-se na dimensão visual do movimento manual do trabalho e das expressões faciais, que podem ser relacionados e resincronizados durante a projeção, no espaço expositivo.

O segundo texto do segundo capítulo, intitulado “Na saudade, pertencimento e poesia da resistência” (minha tradução), apresenta um diálogo poético que entrelaça entrevistas de algumas das realizadoras do documentário *Profession: Documentarist* (2014), de Sepideh Abtahi, Shirin Barghnavard, Mina Keshavarz, Firouzeh Khosrovani, Nahid Rezaei, Sahar Salahshoori e Farahnaz Sharifi. O filme dispõe em imagens e sons, reminiscências, histórias orais e familiares, e arquivos íntimos e pessoais das realizadoras. As próprias consideram que, no filme, a poesia surge como a corporização da rebelião e da resistência por meio de imagens, música e texto. Sahar Salahshoori considera que a poesia é resultado da “magia da linguagem”, de pensamentos e sentimentos que confrontam simultaneamente o passado e o presente, a realidade e o imaginário, criando, desse modo, um discurso de resistência, liberdade e independência:

A poesia orientou-nos para — finalmente — criarmos o presente com uma nova forma, o presente que encara a luz e nos permite continuar a viver. A poesia é o último refúgio para uma pessoa livre e, como Kiarostami diz, ‘Na total escuridão, a poesia continua lá, e está lá para ti.’ Ela está sempre lá para nós. (pp. 88-89, minha tradução)

O terceiro capítulo centra-se em duas abordagens distintas que operam o cinema para a criação de objetos interativos e expositivos. Lena Maria Thüring questiona a identidade por intermédio do vídeo. Os seus projetos residem numa fronteira desfocada entre o documentário e as cenas de palco, onde os atores são convidados a interagir entre si, a questionar a sua identidade e os seus modelos referenciais. Com o intuito de transcender a biografia individual e aproximar-se da uma identidade coletiva, Thüring defende que a combinação da realidade com a ficção durante o processo coletivo de investigação pode distanciar a história de origem do ator daquela que é recontada na performance. Royce Ng e Daisy Bisenieks propõem a criação de um terceiro espaço, um espaço virtual criado através da sobreposição de elementos reais para construir um novo espaço que quebra a regra dos 180° (inspirados, como eles salientam, pela ideia de *antropologia partilhada* avançada por Jean Rouch). Esta proposta híbrida de filmes etnográficos com a realidade virtual permite explorar a imersão e interação sensitiva do espectador com as imagens ao conceder-lhes um certo grau de agenciamento.

O último capítulo é composto por dois textos que refletem sobre as relações sociais entre sujeitos de origens culturais e linguísticas distintas, sugerindo a fronteira da tradução e da incompreensão como abertura para o diálogo. O primeiro texto centra-se no filme *The Visitor* (2007), de Uriel Orlow, onde o realizador é filmado pelo operador de câmara que lhe foi atribuído, inesperadamente, numa visita à Nigéria. Perante este episódio o realizador admite: “Existem partes do seu material que eu nunca filmaria, e aí levanta-se uma questão sobre se ele filmou o que considerou que um europeu gostaria de ver, ou se foi o seu ponto de vista” (p. 133, minha tradução). A clara noção da posição que cada corpo ocupa – quem filma/investiga e quem é o sujeito da filmagem/investigação – é a abertura para Orlow querer refletir sobre a performatividade do equívoco da comunicação, uma vez que, ambos os lados – realizador europeu e Oba Erediauwa (o antigo rei de Benin) – nunca se compreenderão totalmente.

O último texto de Louis Henderson reflete acerca da forma como o processo criativo autoral e individual transita para um projeto coletivo, interligando o teatro, a poesia e o cinema como agenciamento político. O coletivo *Assemble* nasce deste processo e apresenta uma proposta experimental na tentativa de promover a transdisciplinaridade e o diálogo entre diferentes vozes com o intuito de criar um espaço onde se possa “estar junto com”.

Ao longo do livro, torna-se evidente que a prática cinematográfica triangula a noção do cinema como processo criativo, método de investigação e agência para um terceiro espaço sensitivo, experimental e reflexivo dos lugares habitados e das suas fronteiras. *Trading Zones* pensa o cinema não apenas como um processo artístico, mas também como ferramenta para criar conhecimento. Experimentar, filmar, criar e refletir evidenciam-se, portanto, como etapas fundamentais para o cinema antropológico.

Filmografia

- The Visitor* [documentário, digital] Dir. Uriel Orlow. UK, 2007. 16mins.
- Profession: Documentarist* [documentário, digital] Dir. Sepideh Abtahi, Shirin Barghnavard, Mina Keshavarz, Firouzeh Khosrovani, Nahid Rezaei, Sahar Salahshoori e Farahnaz Sharifi. Irão, 2014. 80mins.