

Memórias do império: o filme amador e seus deslocamentos na instalação *Looming Fire* de Péter Forgács Beatriz Rodovalho¹

Introdução

Nas últimas três décadas, observa-se o crescimento da prática de retomada de imagens de arquivo no cinema e nas artes visuais. Ao lado de um movimento que agrega também arquivistas e pesquisadores, esse cinema de reapropriação busca descobrir e colocar ao trabalho imagens oriundas de arquivos institucionais ou privados, ou mesmo imagens encontradas nos mais obscuros armários ou resgatadas das mais esquecidas prateleiras, que sobreviveram ao tempo por um gesto de memória e/ou por puro acaso. Os chamados filmes de remontagem ou filmes de *found footage* anarquivam todo tipo de imagens do passado. Marcado por um “mal de arquivo” contemporâneo, do qual ele é o sintoma e o remédio, esse cinema de retomada realiza um ato de re-visão do passado, como escrevem François Niney (2009, 150) e Sylvie Lindeperg (2011, 51). Esse gesto de apropriação constitui um “ato de ver e de rever, de rever sabendo, de rever buscando compreender, interrogando o olhar” daqueles que são filmados e o olhar da câmara (2011, 51, minha tradução). Trata-se de remontar as imagens no presente, a partir da distância entre o então e o agora, entre o visível e o invisível, evocando a historicidade dessas imagens e suas falhas, suas lacunas, suas contradições, seus espectros e seus sintomas. Trata-se de “re-suscitar” essas imagens e de reclamar suas possíveis significações através do tempo.

Alguns filmes que utilizam o *found footage* como recurso discursivo buscam questionar o passado imperialista e sua herança por meio e no interior de imagens de arquivos de antigas colônias. Trabalhos de artistas e cineastas como Filipa César, Ângela Ferreira e Susana de Sousa Dias, no contexto português, ou ainda Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, trazem à luz imagens que restaram da empresa colonial para interrogar a visão que elas constroem do mundo e do outro, para subverter seus discursos, para evocar seus avessos, para desconstruir seus imaginários, ou reescrever a história e a memória da exploração de territórios e povos.

A partir da instalação *Looming Fire — Stories From the Netherlands East Indies* (Péter Forgács, 2013), este trabalho investiga os

¹ Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, École Doctorale Arts et Médias, IRCAV, 75005, Paris, França.

novos significados mobilizados pela retomada de filmes amadores feitos no auge do período colonial das Índias Orientais Holandesas, território que hoje constitui a Indonésia. À medida que esses registros privados assumem novos territórios de história e de memória, propõe-se analisar seus diversos deslocamentos. Ao lado de filmes que se reapropriam de imagens oficiais de arquivos das colônias holandesas como *Mother Dao, the Turtle-like* (Vicent Monnikendam, 1995) e *Facing Forward* (Fiona Tan, 1999), pretende-se igualmente explorar como os procedimentos éticos e estéticos operados pelos artistas questionam a lógica e o olhar colonialistas e estruturam novos territórios de história e de memória.

O filme amador do Império

Abrigada pelo Eye Filmmuseum de Amsterdã entre Outubro e Dezembro de 2013, *Looming Fire* remonta imagens de filmes realizados por cineastas amadores europeus nas colônias holandesas. As imagens, capturadas entre 1900 e 1940, registam cenas do cotidiano colonial, como festas, reuniões entre amigos, passeios e viagens, o trabalho nas plantações e nas minas, vistas das cidades, a intimidade familiar e o contato com os nativos. Elas são retomadas em 12 filmes², compostos em uma estrutura poética ao som de fragmentos de cartas íntimas enviadas à Europa por colonos emigrados³. Cada filme utiliza múltiplas telas, dispostas ao longo do espaço escuro do museu, e é projetado repetidamente.

Nas imagens, o olhar lançado às Índias holandesas é essencialmente eurocêntrico. Tratam-se, em geral, de filmes domésticos realizados por uma minoria europeia ou indo-europeia, a elite colonial que controlava a administração estatal e as empresas privadas. As Índias Orientais atraíam também imigrantes asiáticos, principalmente chineses⁴. Em *Looming Fire*, o segmento *Raise the Dais* é feito a partir de filmes da família chinesa Kwee, de ricos industriais do açúcar. Parte da elite colonizadora, os hábitos e lazeres revelados em seus filmes são, no entanto, fortemente influenciados pela cultura capitalista e por signos da modernidade europeia.

As poucas bobinas que sobreviveram ao tempo e que oferecem uma imagem desse mundo colonial representam então, em sua maioria, a posição de homens pertencentes a uma elite privilegiada e

² *Eye of Discoveries, Rien's Letters, Philistines and Idealists, I Have Bared My Soul Completely/Echo, We Europeans are charming to one another, Auspicious Spring, Intimate and Strange, Orient-Occident, The Rules of the Game, Javanese Wedding, Raise the Dais e Family Tunes.*

³ As cartas pertencem, em sua maioria, ao Royal Netherlands Institute for Southeast Asian and Caribbean Studies (KITLV).

⁴ Como mostra um dos textos de abertura da exposição e um recenseamento de 1930, os europeus e indo-europeus constituíam menos de 0,5% da população (em um total de quase 61 milhões de habitantes). Em 1930, havia cerca de 1 milhão de chineses no território.

imperialista. A afirmação de Annamaria Motrescu-Mayes sobre a condição dos cineastas amadores do império britânico pode ser aplicada ao universo holandês: para aqueles amadores que

viviam e trabalhavam em contextos coloniais, o cinema amador, mais do que um simples passatempo, era um elemento importante de seu status social. Ele era um investimento necessário em sua autorrepresentação que confirmava sua capacidade de estar financeira e culturalmente em contato com os tempos imperiais modernos, e assim em uma posição de poder. Além disso, tratava-se de um engajamento que assegurava sua credibilidade e sua posição no interior de uma hierarquia colonial e social específica (2013, 39, minha tradução).

Como compreender, assim, as relações de poder de classe, de gênero, de nação e de etnia que são inscritas nesses filmes domésticos? Como interpretar essas “imagens coloniais”? Nico de Klerk defende que empregar tacitamente noções contemporâneas acerca do colonialismo a filmes amadores realizados nas colônias holandesas pode ser um ato anacrônico e redutor, e que o cinema doméstico pode escapar a “esquemas coloniais” (2008, 154). No entanto, como lembra Heather Norris Nicholson, o olhar cinematográfico do amador enquadra os sujeitos na frente e atrás da câmara no interior de um espaço sociopolítico (2002, 48). Este gesto fílmico é um ato político que “codifica relações sociais, espaciais e interraciais moldadas sob o colonialismo” (2002, 60). A lógica de poder dos colonos ou viajantes europeus é transferida por meio da câmara ao poder do olhar e ao controlo do registo. A análise desse cinema não pode desconsiderar a posição do cineasta e a conjuntura histórica que impregna suas imagens.

O cinema doméstico, contudo, ainda que localizado na esfera privada burguesa e codificado por noções ocidentais e familialistas, como afirma Patricia Zimmermann, é capaz de transpor esquemas fixos e exige que essas relações sejam complexificadas e entendidas não como “oposições binárias, mas como negociações fluidas” (1996, 86) que se manifestam no interior das imagens.

O cinema nas Índias Orientais desenvolve-se em um período de profunda transformação da sociedade. Na virada do século XX, inúmeros emigrados holandeses se estabelecem no território, alterando a dinâmica social existente entre os colonos. Aos poucos, por exemplo, o espaço social íntimo reservado à concubina indonésia (*njai*) é substituído pelo da esposa e dos filhos. Dá-se a organização da vida doméstica colonial. O cinema amador constitui um instrumento da estruturação da vida privada dessa sociedade reconfigurada. Nesse contexto, o estatuto dessas imagens particulares é necessariamente híbrido. Esses registros são marcados pelo deslo-

cimento⁵. Realizados sob o signo da passagem, seja ela a migração, a viagem ou o cruzamento de fronteiras geográficas e culturais, esses filmes agregam diversos discursos e mobilizam diferentes práticas no universo privado e no espaço público.

Enquanto filmes de família, capturando cenas do cotidiano ou eventos e rituais do círculo íntimo, essas imagens participam da construção dos laços familiares e, como escreve James Moran, “do lar como uma fundação cognitiva e afetiva” (2002, 61). Em um contexto sociocultural mais amplo, elas afirmam e perpetuam a instituição familiar burguesa. Repositórios de cenas de felicidade, filmes de família portam essencialmente um discurso eufórico acerca das experiências (Odin 2008, 262). Eles criam uma crônica fragmentária e lacunar da vida privada, que os familiares completam com reminiscências íntimas ou compartilhadas.

Entre cenas domésticas, os filmes reapropriados em *Looming Fire* revelam, por exemplo, diversas imagens de bebês e de crianças. Os filhos de Rien Kuyck brincam no jardim de sua casa. Os filhos do dentista húngaro Géza Stern são também filmados sob o sol e nos braços da mãe. O cientista chinês Tan Sin Hok e sua esposa holandesa Eida Scheepers filmam seus filhos desde o nascimento. As cenas da vida íntima contidas nesses filmes de família repetem os códigos dos filmes domésticos que se faziam na metrópole. No entanto, os filhos de Rien são acompanhados por sua *babu*. Os filhos de Stern tomam chá com o filho do sultão e, num passeio, observam um encantador de serpentes. Axel, o primogênito de Tan e Eida que se chama Primavera Auspiciosa em chinês, cresce entre três culturas.

Para colonos que deixaram para trás seu país natal, a câmara é também um aparelho de criação de vínculos com a nova terra e com a comunidade local — de (re)construção de um lar por meio do filme doméstico. Seus filmes amadores constituem memórias protéticas ou exo-memórias através das quais a família escreve sua história e se inscreve na história.

Documentos particulares da vida na colônia, essas imagens também eram destinadas à família que havia ficado na Europa, podendo conter diversos aspectos das experiências neste “novo mundo”. “É assim que eu me arrumo para sair à noite”⁶, descreve, por exemplo, uma cartela de um dos filmes de Rien, enquanto ela posa para a câmara na varanda de sua casa, exibindo seu vestido e seu xale. A cartela, objeto raro nos filmes domésticos, coloca seu filme amador entre o diário e a carta. Adquirindo essa dimensão epistolar, é possível empregar a ideia de Jean-Pierre Meunier de *film-souvenir* para caracterizar as lembranças móveis da vida dos colonos em imagens em movimento. Seus filmes de família são simultaneamente

⁵ Muitos colonos, em efeito, não planejavam se estabelecer definitivamente nas Índias.

⁶ “En zoo zie ik eruit als wij 's avonds uitgaan”.

depositários de recordações que se fundem com a memória propriamente dita, assim como souvenirs viajantes, carregando memórias de casa entre dois países.

Às imagens íntimas de família misturam-se vistas das cidades indonésias urbanizadas de modo europeu e do cotidiano local, ou imagens das paisagens do arquipélago e de rituais do povo autóctone, feitas geralmente na ocasião dos passeios, expedições e viagens dos colonos e emigrados. Seus filmes amadores, nesse sentido, servem como diário de bordo e assimilam o olhar turístico. Nessa época, unida à ideologia imperialista, a iconografia do turismo que alimentava o imaginário europeu era repleta de imagens de terras “distantes e exóticas”, habitadas por povos “primitivos”. Muitos dos filmes domésticos de *Looming Fire* reproduzem códigos formais e retóricos do filme de viagem ou *travelogue*, que, nas primeiras décadas do século XX, formava um gênero consolidado que inspirava amadores com suas convenções próprias de filmar o estrangeiro (Peterson 1997). Eles se inserem, como afirma Tom Gunning (2006, 30), em uma cultura de palestras de viagem feitas a partir de fotografias, da indústria do cartão-postal e de exposições universais. Numa dimensão mais ampla, essas imagens de alhures fazem parte da construção de uma visão de mundo pautada por transformações da modernidade que alteraram as fronteiras culturais e sociais do homem e que incluem, por exemplo, a massificação do turismo, o desenvolvimento dos modos de transporte e, justamente, a expansão do colonialismo.

Parte dessas imagens, assim, sobretudo em sua lógica epistolar, constituem cartões-postais animados. Como escreve Nelson Schapochnick, “como uma impossível tentativa de enraizamento, o postal parece revelar o minucioso trabalho que incide na conquista da paisagem pelo olhar do visitante” (2006, 424).

Nas Índias Orientais, a apropriação do território do outro por meio do filme amador revela a tentativa de enraizamento e de (re)constituição simbólica do lar do emigrado. No entanto, essa conquista da paisagem pelo olhar reflete necessariamente a dominação colonialista. A câmara amadora apropria-se do espaço e da imagem do outro para criar sua narrativa particular, capturando tensões imperialistas latentes. Ela assegura a superioridade e a curiosidade exploratória do amador e pode encobrir relações de posse e de poder (Nicholson 2002, 53). Assim como filmes turísticos realizados em contextos oficiais, filmes amadores reforçam diferenças, designando fronteiras entre identidades, e expressam o desejo de marcar o que é o Outro e de contê-lo, controlá-lo por meio da imagem (Peterson 1997). Essa postura assemelha-se à do documentário etnográfico, que, junto dos filmes institucionais produzidos nas colônias, torna-se igualmente uma fonte de inspiração temática e estética para amadores.

A câmara amadora que medeia o encontro com o não familiar, ao invés de afirmar distâncias, pode também registar a aproximação entre dois diferentes. No entanto, esse gesto não é evidente na maior parte dos filmes remontados em *Looming Fire*. O operador da câmara não estabelece uma relação de igualdade com a população autóctone⁷. Frequentemente, aliás, eles ocupam espaços inferiores, enquanto domésticos ou trabalhadores, ou primitivos ou exóticos. Essencialmente, eles não controlam o registo e a representação. Como veremos, é com o olhar e com o corpo, todavia, que eles podem subverter e resistir a essa dinâmica no interior da imagem.

Os filmes de família das Índias Orientais, assim, combinando esse sentidos plurais, movem-se para além da esfera íntima e deslocam os limites entre o espaço público e o espaço privado. Como afirmam Julia Noordegraaf e Elvira Pouw (2009), esses filmes ampliam o círculo familiar e o espaço doméstico, podendo ser definidos como “filmes de família estendidos”⁸. À família nuclear, eles agregam o grupo de amigos e colegas, uma vez que os colonos, expatriados ou viajantes, constituíam uma comunidade bastante fechada. Como citamos, eles também integram ao registo familiar os empregados domésticos que, presentes no cotidiano colonial, servem e cercam a família. O espaço da casa é também estendido ao espaço público, seja ele urbano ou rural, natural ou industrial. Na realidade, uma vez que europeus representavam a elite administrativa da colônia, era possível que filmes realizados por cineastas amadores fossem apropriados por filmes oficiais, tornando o limiar entre o universo íntimo e o universo público de produção e de circulação dessas imagens ainda mais móvel. Embora essa extensão do lar fosse bastante comum entre as imagens da intimidade familiar em qualquer parte do mundo, para o amador em deslocamento, ela constituía, desse modo, a própria essência de suas bobinas. Desconstruindo as fronteiras entre o espaço público e o espaço privado, esses filmes amadores capturam, assim, memórias visuais que podem escapar ao controlo do discurso propagandístico do Estado e apresentam outras perspectivas sobre a complexa sociedade colonial.

Contudo, apesar de exigirem uma abordagem menos automática e reducente acerca da experiência colonialista, elas não produzem necessariamente contra-narrativas. Inclusive, muitas das imagens remontadas em *Looming Fire*, em seu caráter silencioso, fragmentário e transitório, contribuíam para a manutenção do projeto colonial e para certas visões da vida na colônia. Nesse sentido, ao invés de desconstruir ideias e discursos imperialistas, elas afirmam no âmbito privado a ideologia que orienta o espaço público.

⁷ Com exceção, por exemplo, dos filmes de Géza Stern, dentista húngaro que conquistou a amizade do sultão de Yogyakarta. O sultão, porém, é claro, pertence à elite que detém o poder local.

⁸ “Extended home movies”.

Looming Fire não apaga essa dimensão, que emerge na montagem entre as diversas camadas de significado e de tempo. Na instalação, porém, esses filmes sofrem deslocamentos para criar outros olhares possíveis para e com as imagens do passado. Do universo privado para o espaço público, das latas que encerram as bobinas às telas do museu, do passado para o presente, da colônia à metrópole, essas imagens são desterritorializadas⁹, desmontadas e remontadas para questionar noções rasas e fixas a respeito do passado colonial. Elas são, assim, reterritorializadas no presente. Que territórios imaginários são evocados por essas imagens amadoras? Que histórias possíveis elas reclamam?

Looming Fire

Nas telas múltiplas do museu, essas imagens são alteradas esteticamente: procedimentos de colorização, inversão, reenquadramento, repetição e alteração na cadência dos fotogramas transformam a percepção dos filmes e seu estatuto. Temporalidades impuras são introduzidas, e a montagem evoca o intervalo entre o passado dessas imagens e o momento de seu retorno, de sua “re-visão”. Elas ganham um caráter espectral, e o espaço da tela é ocupado pelos fantasmas reanimados pela reapropriação. A montagem, que cria novas associações e significados entre as imagens, ocorre também no espaço. Os olhos do espectador podem percorrer diferentes telas e diferentes filmes ao mesmo tempo, multiplicando esse trabalho não linear e criando outras constelações. Em cada filme, a câmara lenta, a repetição descompassada de imagens entre as telas e o encadeamento dos planos convoca um passado que retorna e que perdura nessas imagens fragmentárias. Estrutura-se, assim, um território imaginário e imaginado, que retoma o imaginário colonial das Índias Orientais e a própria matéria da memória privada, que, originalmente perdida, se reterritorializa na memória coletiva.

As cartas de colonos ampliam esse território de memória e de história, adicionando outros estratos de sentido ao registro visual. Para além das imagens, e sobretudo das cenas de felicidade que os filmes de família carregam, as cartas falam muito mais sobre o deslocamento, a distância da pátria e as relações com os nativos. Junto dos filmes, elas narram fundamentalmente a diferença, e a instalação interroga, desse modo, o encontro do Outro — tanto na imagem quanto na palavra.

⁹ Este texto refere-se aos conceitos de desterritorialização e reterritorialização conforme trabalhados por Gilles Deleuze e Félix Guattari, permitindo uma problematização por meio de territórios — territórios de pensamento, mas também territórios geográficos, estéticos e políticos. Em nossa reflexão sobre imagens amadoras em deslocamento, esses conceitos podem descrever processos móveis de descontextualização e de subsequente atualização operados pelo cinema. Nesses processos, imagens amadoras são liberadas de seus usos convencionais para ganhar outras vidas, práticas e espaços.

Depois do filme de abertura *Eye of Discoveries*, o primeiro segmento da instalação, *Rien's Letters*, é dedicado aos filmes e às cartas de Rien e Gerhard Kuyck. Como explica a apresentação,

além de se reportarem à vida familiar, [os] relatos [de Rien] revelam o abismo que existia entre a população nativa do país e os holandeses. Ela descreve as maneiras pelas quais o estrito sistema colonial cooperava com empresários e prejudicava a força de trabalho.

Rien, no entanto, assume sua posição pautada pela estrutura de poder na colônia. Provavelmente influenciada pela construção imaginária romântica do país colonial, ela reconhece “a exuberância e a grandeza com as quais tudo sempre acontece por aqui”, mas afirma a ideologia do Império ao escrever: “é notável como os nativos se comportam, nem sempre hostis, mas muitos se sentem completamente iguais aos europeus.” Essas frases são sobrepostas às imagens da família, introduzindo outro estrato de significado ao registro. Outra carta retomada no último filme da instalação, *Family Tunes*, completa a percepção de Rien: essa terra “permanece a terra do povo moreno, ela nunca se tornará nossa pátria”. A frase, escrita em uma carta da família Lootsma, aparece na tela entre imagens da vida familiar das famílias Boks e Ledebor¹⁰, que evocam, ao contrário, traços dessa pátria reconstruída no espaço colonial, seja na intimidade do lar, seja entre colonos e nativos ou nos passeios a praias ou ao interior do arquipélago, em que a captura da paisagem se confunde com os momentos de afeto diante da câmara. O relato de uma mulher indo-europeia sobre sua vida na colônia, que é retomado no segmento *I Have Bared My Soul Completely/Echo*, confessa: “você é capaz de entender quando eu digo: o Oriente é o Oriente e o Ocidente é o Ocidente?” (Veur 1969, 79)¹¹. Ela introduz, no entanto, sua perspectiva de mestiça (de “Indo”, como se chamavam os indo-europeus). Na carta, ela continua: “Essa sinfonia — os tons claros, agudos e leves que ressoam e ascendem ao Céu — esse é o Ocidente. E o tom escuro — pesado e pobre — em discordância nessa sinfonia — esse é o mestiço. Preste atenção, eu não disse o Oriente”. Essa mestiça, de um jeito ou de outro, situa-se entre os dois, sem pertencer completamente a nenhuma cultura.

Em *Looming Fire*, o filme que reutiliza as imagens do dentista húngaro Géza Stern chama-se *Orient-Occident*. Assim como o hífen do título que tenta aproximar territórios opostos por fronteiras imaginárias, as imagens desse amator revelam encontros práticos e simbólicos desses dois mundos e encontros entre estrangeiros no país colonial. O próprio cineasta e sua esposa Renee não são holandeses nesse território colonizado. Os espaços filmados desses encontros são as ruas por excelência. Stern captura uma imagem de Renee, por

¹⁰ Nico de Klerk (2008) analisa em seu capítulo, entre outras imagens coloniais, os filmes destas duas famílias.

¹¹ O relato da mulher anônima foi traduzido e editado pelo pesquisador Paul W. van der Veur (1969).

exemplo, com sua 16mm durante o Garebeg Besar, uma cerimônia real da tradição javanesa. Suas imagens parecem manifestar um entusiasmo da descoberta, um fascínio pelo outro e pela aventura que a vida em Java representava. Porém, ainda que os filhos de Géza e Renee compartilhem sua brincadeira com o pequeno príncipe de Yogyakarta (que por sua vez também possui serviçais), a hierarquia social e o espaço privilegiado dos Stern é mantido e afirmado por suas imagens que testemunham relações desiguais no interior do quadro.

O encontro entre o oriente e o ocidente nos filmes amadores da colônia é retomado também nos segmentos *Auspicious Spring* e *Raise the Dais*. O primeiro, como citamos, reapropria-se das imagens do geólogo e paleontólogo chinês Tan Sin Hok e de sua esposa holandesa Eida Scheepers. Os dois trocaram a Europa pelas Índias Orientais em 1929, um mês após seu casamento. Suas imagens de família se aproximam dos outros filmes íntimos, capturando cenas dos bebês, dos passeios, dos momentos felizes. Hok filma também o trabalho nas minas, e é filmado trabalhando, entre sua máquina de escrever, seus livros e papéis empilhados. É assim que Hok escolhe se autorrepresentar e se inscrever nos filmes da família (ou é assim que sua esposa o faz). Mais do que em suas imagens de família, é em seu registo da paisagem e dos encontros em seus deslocamentos pelo espaço colonial que emerge a diversidade do país. Os conflitos e tensões, porém, permanecem fora de campo. O texto sobreposto às imagens da alegria familiar revela que em 1945 um grupo de nacionalistas radicais atacou a casa da família. Hok acreditava que, por ser chinês, eles seriam poupados, mas Eida foi ferida, e ele, assassinado. Em *Raise the Dais*, por sua vez, a família Kwee apropria-se, por meio da imagem, do modo de vida europeu, logo, da elite local à qual eles pertencem. Seus filmes ostentam símbolos de prestígio da modernidade ocidental como o registo de um passeio de avião ou de sua paixão por carros, em um tempo em que na colônia havia mais veículos do que na metrópole.

Nesse sentido, *Looming Fire* recaptura a maneira pela qual esses filmes amadores, entre distanciamento e adesão, entre poder e fascínio, entre afeto e hostilidade, insistem na diferença, seja ela de classe, gênero ou etnia. O prolongamento da cadência dos fotogramas, e mesmo a fixação de certos olhares nas imagens, embaladas pelo ritmo lento e circular da música, que remete a um tempo fora do próprio tempo, e a um território onírico, fazem emergir os sintomas e os fantasmas que regem essas diferenças entre o eu e o outro no interior dos filmes.

As imagens da vida doméstica filmadas pelos colonos — esses filmes de família estendidos — estão, como citamos, repletas da presença dos empregados. Elemento essencial da sociedade colonial, os serviçais nativos possuem um espaço ambíguo na família e em seus registros de si mesma. Ao mesmo tempo em que eles ocupam o espaço

íntimo do lar e do cotidiano familiar, eles não pertencem a esse universo, a eles cabendo uma posição inferior e, na imagem, um segundo plano. Porém, não é raro que os cineastas amadores, ao contrário, consagrem alguns metros de película a seus empregados, seja para documentar o estilo de vida colonial, seja para retratar com afeto aqueles que faziam parte da vida da família na colônia, ainda que, em geral, a relação entre nativos e colonos seja essencialmente de “camaradagem paternalista” (Gantheret 2012, 52). Esse tipo de imagem é encontrado também em filmes domésticos de outras colônias ou de antigas sociedades coloniais, que herdaram a hierarquia rígida e/ou escravocrata do passado. Refiro-me especificamente à presença dos empregados domésticos, sobretudo das babás, nas fotografias e filmes de família do Brasil do mesmo período, nas primeiras décadas do século XX.

O marido de Rien, por exemplo, faz tomadas da *babu* das crianças e de dois outros empregados da casa. Os três são filmados em plano próximo, ocupando todo o espaço do quadro. O primeiro *djongo* (criado), que segura bandejas, não olha para a câmara e guarda uma postura rígida. A *babu*, por sua vez, sorri, revelando ao mesmo tempo certa intimidade com a câmara do patrão e certa timidez com seu gesto. O outro empregado, o motorista da família, é retratado mostrando uma flor do jardim da propriedade. Qual seria a intenção de Gerhard ao construir essa imagem? Seria uma tentativa de inscrever o homem nativo à paisagem da terra? Ou seria essa leitura um exemplo do emprego anacrônico de ideias pós-coloniais sobre essas imagens realizadas na colônia? No final da sequência, Forgács repete em cada uma das telas as imagens da *babu* e do chofer, retomando seu olhar para câmara, reclamando seu espaço na representação cinematográfica e invertendo, retrospectivamente, no interior da imagem, a distribuição hierárquica da sociedade.

Em outro segmento, vê-se outra *babu*. Por acidente, fora de foco e mal enquadrada, ela ocupa o primeiro plano. Ela observa a câmara, mas não compartilha do olhar do operador. Sua imagem é repetida descompassadamente em duas telas, como se para prolongar o instante em que essa mulher cruza fronteiras simbólicas e ocupa um espaço reservado ao patrão, ao europeu.

Jovens *babus* estão presentes ao lado das crianças nos filmes dos Kuyck, dos Stern, dos Boks e dos Ledebouer, entre outras imagens de outras famílias. É a *babu* que mais transita entre o mundo dos colonos e seu próprio mundo, participando da criação dos filhos dos europeus ou indo-europeus e criando fortes vínculos afetivos com os pequenos.

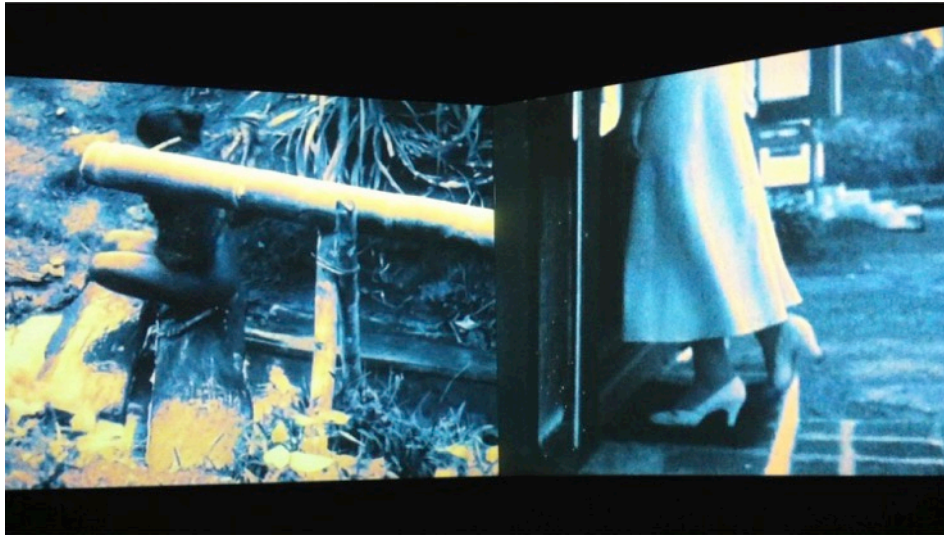
A imagem da babá está fortemente veiculada à vida doméstica e à condição da mulher na sociedade colonial, tanto a nativa quanto a mestiça e a europeia. O corpo feminino é também um território a ser colonizado. Civilizar é também dominar o corpo, e o patriarcalismo

colonial regulava tanto os corpos das indonésias, que escapavam às normas da metrópole, quanto os corpos das europeias, presos a convenções da sociedade holandesa. Esses signos estão presentes nos filmes amadores reapropriados em *Looming Fire*. Como explica Motrescu-Mayes, eles repetem padrões visuais que documentam “os meios pelos quais o papel doméstico, o papel sexual e o papel político das mulheres foram representados em filmes amadores como vetores de credos coloniais e/ou como subalternos comodificados do paternalismo imperial” (2013, 38). Segundo a autora, no caso das europeias, convenções sociais como o casamento, a maternidade, a educação e outros rituais da sociedade “formam o quadro em que a migração de identidades femininas imperiais pode ser localizada e interpretada no interior da domesticidade colonial (...) e de etnografias visuais ligadas ao gênero” (38, minha tradução).

O segmento *I Have Bared My Soul Completely/Echo* tematiza mais precisamente a questão feminina nos filmes amadores. Ao som do relato anônimo da mulher mestiça, uma das telas da instalação exhibe os filmes de viagens e passeios de Anita Cecile Mossou. Os outros dois ecrãs mostram sobretudo imagens de mulheres indonésias. Lado a lado, por vezes misturando-se na mesma tela, as imagens da mulher europeia ressoam nas imagens das nativas, estabelecendo um eco distorcido. Seus contrastes emergem em seus trajés, em seus gestos, em seus corpos. Eles se manifestam também no olhar lançado ao corpo feminino. A mulher nativa aparece por vezes com os seios nus, filmada por uma câmara que segue seus movimentos. Normalmente, seu olhar lançado à objetiva do cineasta amador é adverso, sugerindo que a captura de sua imagem é realizada apesar dela, contra seu desejo. Enquadrada pela ideologia patriarcal e imperialista, ela é exotizada e/ou sexualizada pelo olhar masculino do colonizador. O olhar dirigido às esposas, por sua vez, é marcado pela intimidade e pelo afeto e é principalmente recíproco. Dirigindo-se ao amador/amante atrás da lente, elas sorriem, acenam, conversam, posam.

Em outro filme, por exemplo, uma indonésia despe-se diante da objetiva e lava-se. Desconfortável, ela espreita e evita a câmara. A imagem ao lado mostra em detalhe as pernas de uma europeia, cobertas pela saia comprida e os sapatos. Dessa forma, a montagem revela, ainda, tensões colonialistas entre o ideal civilizatório europeu e o estado “primitivo” da população indígena.





Imagens 1 e 2: *Looming Fire*: ecos distorcidos na representação da mulher |
© Eye Filmmuseum, Lumen Film, Péter Forgács

O título do segmento, “eu expus minha alma completamente”, em oposição à nudez do corpo, faz referência à nudez do espírito. A frase introduz o relato da indo-europeia que narra suas lembranças da vida na colônia e confessa seus sentimentos em relação à ordem social. Ela permanece anônima tanto quanto as mulheres indonésias que as imagens capturam. Sua carta apresenta, no entanto, a voz de uma mulher não europeia, construindo, para além das lacunas da imagem e da nudez do filme amador, uma outra dimensão do papel da mulher e da hierarquia colonial. Sua narração fala principalmente de sexualidade e de sexualização, de mestiçagem e de sentimentos de inferioridade racial. Em um trecho retomado pela instalação, ela, cujo objetivo sempre fora se casar com um europeu, reconta o que sempre ouvira:

Tenha cuidado para não se bronzear. Utilize óleo em seu cabelo, para que ele se torne volumoso e longo; homens gostam de cabelos longos e espessos. Seus belos olhos ajudar-te-ão a encontrar um marido. Felizmente, você é esbelta — senão seria terrível — meninas grandes, roliças não agradam aos homens (minha tradução).

Seu relato revela discursos e práticas que estabelecem que o corpo feminino deve ser oferecido ao olhar e à posse dos homens. A câmara amadora medeia esse gesto de poder, de conquista e de exploração do corpo feminino indonésio por meio do olhar, além de marcar as diferenças entre os contextos sociais que ocupavam mulheres indígenas e mulheres europeias. Em *I Have Bared My Soul Completely/Echo*, a narração da carta da mulher mestiça é sobreposta a imagens de mulheres indonésias. Poderiam essas mulheres anônimas se apropriar de suas palavras? E Anita; o que diria ela sobre a maneira pela qual seu marido a enquadra? Poderia a mulher indonésia enquadrada em plano próximo, observando a câmara, ser, de certa forma, aquela que narra? A montagem reivindica, assim, que esses corpos anônimos e passageiros sejam construídos como sujeitos —

apesar de que tudo que restou dessas mulheres silenciadas pela História sejam alguns fotogramas silenciosos.

Mother Dao

O projeto de civilização imposto aos povos indonésios, exaltado tanto por imagens amadoras quanto por imagens oficiais, é desconstruído em *Mother Dao, the Turtle-like*, que se reapropria de imagens de filmes de propaganda das colônias holandesas, realizadas para legitimar e exaltar a empresa colonial sobretudo para os holandeses da metrópole.

A mesma imagem da mulher que se despe e se banha em *Looming Fire* é retomada por *Mother Dao* em outro contexto¹². Ela é montada com imagens do trabalho agrícola e da mão-de-obra local. Retirando a imagem de seu discurso propagandístico, *Mother Dao* revela a obscenidade perversa e a opressão do colonialismo e a lenta aniquilação da população indígena.

O filme reescreve o mito e a história dos povos indonésios. No início, a criação do mundo narrada pelo mito da Mãe Dao é representada por imagens que simbolizam o nascimento de uma terra intocada (Noordegraaf 2009). O filme mostra em seguida imagens de diferentes povos indonésios — os verdadeiros ocupantes dessa terra. As cenas subsequentes revelam a presença europeia, que transforma as paisagens originais e subjuga o povo nativo. Essas imagens são montadas também ao som de cantos e poemas indonésios que falam de “tristeza e desespero resultantes do engano e da exploração” (Noordegraaf 2009). A celebração do projeto colonial é subvertida e ressignificada como destruição. O mito de fundação é então transformado em um mito de fim, num processo em que, inversamente, o passado histórico dá origem à construção mítica e memorial. Nesse mito às avessas, a imagem de arquivo propagandística torna-se, assim, monumento do desaparecimento de um povo e de seu território.

A reapropriação da imagem de propaganda subverte igualmente o aspecto homogeneizante da representação do indígena. Como escreve Laetitia Kugler: “no discurso do colonialismo, a representação do Outro é fixada no estereótipo e logo relegada a uma dimensão atemporal — a do mito de origem —, à margem da evolução histórica” (2011, 32, minha tradução). Por meio da reescritura do mito, *Mother Dao* re-insere o passado indonésio na História transformando a própria perspectiva eurocêntrica que a determina.

O final do filme volta a mostrar imagens do povo indonésio. A narração retoma o mito de criação. Quando a alma da Mãe Dao se

¹² Ainda que a instalação de Forgács empregue algumas imagens de origem profissional, como cenas de filmes de ficção em um dos segmentos, não era raro que imagens realizadas por cineastas amadores fossem utilizadas em filmes oficiais, tornando a origem de certas imagens mais obscura.

desfez como o vento e se tornou terra e pó, seus filhos tornaram-se tão numerosos quanto grãos de areia, mas não se deram conta de que eram uma família, que eram irmãos e irmãs.

Facing Forward

E se esse encontro entre estranhos que são, de fato, semelhantes, tivesse sido diferente? *Facing Forward*, recapturando imagens de filmes etnográficos e imagens amadoras de filmes de viagem, interroga a perspectiva do europeu em seus deslocamentos diante do outro. Repetidas sucessivamente, as imagens da instalação, feitas, como lembra Laetitia Kugler (2011), em um mundo que promovia zoológicos humanos e exposições coloniais, compõem um catálogo de culturas “selvagens” em que os objetos são forçados a olhar para frente, para a câmara. Ao som de trechos de *Cidades Invisíveis* de Ítalo Calvino, no entanto, o selvagem, o colonizado, o primitivo, aquele que se encontra fora da História e da civilização retorna esse olhar através do tempo, invertendo a perspectiva da estranheza, da alteridade (Kugler, 2011). O texto de Calvino introduz novas significações a essas imagens. Narrando o encontro de Marco Polo com Kublai Khan, ele escreve: “(...) Marco Polo disse que quanto mais ele se perdia em cidades distantes e desconhecidas, mais ele compreendia as outras cidades que havia atravessado para chegar ali.” Em *Facing Forward*, a descoberta do outro, então, evoca a capacidade de um outro olhar e de uma outra posição.

O filme constrói essa descoberta como um território de possibilidades e reverte as intenções do olhar que determinou o registro, assim como em *Looming Fire*, em que a montagem em múltiplas telas estabelece ecos distorcidos. Segundo Calvino, o algures, a terra estrangeira, “é um espelho negativo.” Em *Facing Forward*, é por meio do negativo e do duplo, como analisa Kugler (2011), que as imagens da opressão, da submissão e da desumanização são retomadas.

Esse deslocamento de sentidos ocorre também no tempo. “Você avança somente com sua cabeça virada para trás? (...) Sua viagem só acontece no passado?”, pergunta Kublai Khan a Marco Polo. Esse questionamento transpõe-se sobre o olhar que se lança às imagens. O filme permite que essas imagens do passado sejam reativadas no presente, visando a história por vir — fazendo-as olhar para frente. Calvino escreve: “chegando a cada nova cidade, o viajante reencontra um passado que ele já não sabia que tinha: a estranheza do que já não somos ou já não possuímos espera-nos ao caminho nos lugares estranhos e não possuídos.” Marco Polo “*não pode parar; deve prosseguir até uma outra cidade em que outro passado espera por ele, ou algo que talvez fosse um possível futuro e que agora é o presente de outra pessoa.*” Ele viaja para “reviver seu passado” e “recuperar seu futuro”. Aqueles que olham para frente, no filme, olham, em efeito, para o espectador, interrogando sua posição e reclamando, anacronicamen-

te, outros passados e futuros possíveis, outras histórias e outras memórias.

Revelar

Looming Fire, *Mother Dao* e *Facing Forward*, por meio de procedimentos estéticos que transformam o significado original das imagens, problematizam o olhar — o olhar daquele que controla o dispositivo fílmico e a imagem do outro e o olhar deste outro que é capturado pela câmara. Através do tempo, no interior da montagem, é possível deslocar esse olhar do outro, que afronta e interpela o espectador do presente. *Mother Dao* começa, em efeito, com um olhar de um menino que observa seriamente a câmara, até olhar para baixo sorrindo timidamente, reagindo às palavras inaudíveis daqueles que estão fora de quadro. O olhar da criança, ao mesmo tempo promessa de futuro, signo da possibilidade de um porvir, hesita entre a lente e o operador por trás dela. É a mesma imagem que conclui o filme. Ele instaura, então, o retorno do olhar como monumento e como via para reler essas imagens do passado. Em *Looming Fire*, por sua vez, sobretudo, o olhar daquele que é filmado é marcado pela câmara lenta ou o congelamento da imagem. É por meio do olhar que ele devolve à lente que ele resiste ao controle de sua imagem e de seu corpo, especialmente quando não se trata de um olhar cúmplice ou íntimo, mas de um estranhamento que se recusa a compartilhar o espaço fílmico.



Imagem 3: *Mother Dao*: o olhar que retorna, convoca, interroga e reconstrói o mito de criação no presente | © Vincent Monnikendam, Nederlandse Programma Stichting.

Em *Looming Fire* e *Facing Forward*, tão importante quanto a imagem daquele que é filmado, é a imagem daquele que filma — operadores profissionais ou amadores com suas câmaras. Na instalação de Forgács, esse tipo de cena aparece diversas vezes entre os filmes de família. Essas imagens, retrospectivamente, reinscrevem no pre-

sente a perspectiva do sujeito por trás da câmara. Esse gesto contraria a imagem de propaganda, que produz uma “visão sem olhar” (Niney 2009) que substitui o real e suprime qualquer possibilidade de subjetivação e de emergência de contradiscursos. Ele questiona também a perspectiva única e total de certos documentários que reutilizam imagens de arquivo descartando sua historicidade e sua dimensão palimpséstica no curso do tempo. A retomada de imagens de operadores, aqui, confere ao registo uma posição e invoca o espaço sociopolítico na qual ela se insere.



Imagem 4: *Facing Forward*: invertendo o olhar colonialista | © Fiona Tan

Conclusão

Nesse sentido, *Looming Fire*, *Facing Forward* e *Mother Dao* estabelecem por meio da reapropriação de imagens do passado, em toda “sua fragilidade, suas imperfeições, suas hiências”, uma “via a uma história dos olhares e do sensível inscrita na proximidade dos corpos daqueles que fizeram o acontecimento, foram seus atores, suas testemunhas ou suas vítimas”, como propõe Sylvie Lindeperg (2013, 11, minha tradução). Assim como propõe *Facing Forward*, o espaço de *Looming Fire* torna-se um território novo a ser descoberto, em que o espectador encontra um passado que ele ignorava possuir. Seu trajeto é uma viagem na memória que visa o futuro. Nos três filmes, assim, por meio das imagens, o passado retorna e persiste.

O título da instalação de Forgács evoca o fogo que avulta e que se aproxima, como o fogo que alimentava os navios que chegavam na colônia. Mas esse fogo é também, como escreve Walter Benjamin, o clarão do momento em que na imagem o outrora encontra o agora (2000). Como desenvolve Georges Didi-Huberman, a imagem possui um “poder de lampejo, como se a fulguração produzida pelo choque

fosse a única luz capaz de tornar visível a autêntica historicidade das coisas” (2006, 38). Essa imagem intempestiva, que queima como brasa, é a matéria da reescritura da história e da memória coloniais de Forgács, Tan e Monnikendam. Desterritorializadas e reterritorializadas no presente, elas retornam para questionar o legado do passado imperialista e a relação com a alteridade.

BIBLIOGRAFIA

- Benjamin, Walter. 2000. *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, Paris: Cerf.
- Didi-Huberman, Georges. 2006. “L’Image Brûle.” In *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, ed. Laurent Zimmermann, 11-52. Nantes: Cécile Defaut.
- Gantheret, Lise. 2012. “The Amateur Image Conquering the World: The Case of Travel Lecturer Albert Mahuzier.” In *Tourists and Nomads: Amateur Images of Migration*, ed. Sonja Kmec e Viviane Thill, 45-52. Marburg: Jonas Verlag.
- Gunning, Tom. 2006. “‘The Whole World Within Reach’: Travel Images Without Borders.” In *Virtual Voyages: Cinema and Travel*, ed. Jeffrey Ruoff, 25-41. Durham e Londres: Duke University Press.
- Klerck, Nico de. 2008. “Home Away From Home – Private Films from the Dutch East Indies.” In *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*, ed. Karen Ishizuka e Patricia Zimmermann, 148-162. Berkeley: University of California Press.
- Kugler, Laetitia. 2011. “Facing Forward: retourner le regard colonial?”. In *Théorème 14. Théâtres de la Mémoire. Mouvement des images*, ed. Sylvie Rollet, Michèle Lagny, Christa Blümlinger e François Niney, 29-34. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.
- Lindeperg, Sylvie. “Prise et reprise : ce qui dans l’image gît et résiste.” In *Lorsque Clio s’empare du documentaire. Volume II: Archives, témoignages, mémoires*, ed. Jean-Pierre Bertin Maghit, 45-51. Paris: L’Harmattan.
- . 2013. *La Voie des images: Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*. Paris: Verdier.
- Moran, James. 2002. *There’s no Place Like Home Video*. Minneapolis, Londres: University of Minnesota Press.

- Motrescu-Mayes, Annamaria. 2013. "Women, Personal Films and Colonial Intimacies." *Close Up: Film and Media Studies* 1 (2): 37-49.
- Nicholson, Heather Norris. 2002. "Telling Travelers' Tales: The World Through Home Movies." In: *Engaging Film: Geographies of Mobility and Identity*, ed. T. Cresswell e L. Dixon, 47-66. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
- Niney, François. 2009. *Le Documentaire et ses faux-semblants*. Paris: Klincksieck.
- Noordegraaf, Julia. 2009. "Facing Forward with Found Footage: Displacing Colonial Footage in *Mother Dao* and the Work of Fiona Tan." In: *Technologies of Memory in the Arts*, ed. Liedeke Plate e Anneke Smelik, 172-187. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Noordegraaf, Julia e Pouw, Elvira. 2009. "Extended Family Films: Home Movies in the State-Sponsored Archive." *The Moving Image* 9 (1): 83-103.
- Odin, Roger. "Reflections on the Family Home Movie as Document: a Semio-Pragmatic Approach." In *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*, ed. Karen Ishizuka e Patricia Zimmermann, 255-271. Berkeley: University of California Press.
- Peterson, Jennifer. 1997. "'Truth is stranger than fiction': travelogues from the 1910s in the Netherlands Filmmuseum." In *Uncharted Territory: Essays on early fiction film*, ed. Nico de Klerk e Daan Hertogs, 75-90. Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum.
- Schapochnik, Nelson. 2006. "Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade." In *História da Vida Privada no Brasil*, ed. Fernando Novais, 423-512. São Paulo: Companhia das Letras.
- Veur, Paul W. van der. 1969. "Race and Color in Colonial Society: Biographical Sketches by an Eurasian Woman Concerning Pre-World War II Indonesia." *Indonesia* 8: 68-80.
- Zimmermann, Patricia. 1996. "Geographies of Desire: Cartographies of Gender, Race, Nation and Empire in Amateur Film." *Film History* 8 (1), *Cinema and Nation* (Spring): 85-98.

Recebido em 13-3-2015. Aceite para publicação em 13-7-2015.