

Um olhar feminino sobre os filmes amadores de viagem

Notas sobre o ensaio audiovisual *Tabu, propriedade privada* (2018)

A female perspective on amateur travel films

Notes on the film essay *Tabu, private property* (2018)

Maria Ganem Müller

Pesquisadora, roteirista e professora. Doutora em Audiovisuais pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FbaurL), pós-doutorada pelo Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (FGV CPDOC)

Resumo

O presente artigo estrutura-se em torno do processo de criação e montagem do ensaio audiovisual *Tabu, propriedade privada*, que realizei em 2018 a partir de registros amadores de viagem datados dos anos 1960 e rodados na Polinésia Francesa. Além de um estudo sobre as imagens amadoras e as operações de montagem possibilitadas pelos arquivos, este texto centra-se nas especificidades de um certo cinema amador de cariz privado: o filme de viagem.

Palavras-chave: Filme de Viagem, Cinema Amador, Filme de Montagem, Ensaio Audiovisual, Contra-Arquivo

Abstract

This article explores the creative process behind the 2018 essay film *Tabu, private property*, which draws from amateur travel films shot in the 1960s in French Polynesia. In addition to examining the nature of these amateur images and the possibilities of editing archival footage, the text focuses on the distinctive

characteristics of a specific type of amateur cinema: the personal travel film.

Keywords: Travel Film, Amateur Cinema, Montage Film, Audiovisual Essay, Contra-Arquivo

Resumen

Este artículo se estructura en torno al proceso de creación y edición del ensayo audiovisual *Tabu, propiedad privada*, que realicé en 2018 a partir de registros de viaje amateur que datan de la década de 1960 y se rodaron en la Polinesia Francesa. Además de un estudio de las imágenes amateur y de las operaciones de montaje que posibilitan los archivos, este texto se centra en las especificidades de un cierto tipo de cine amateur privado: la película de viajes.

Palabras clave: Película de viajes, cine amateur, montaje cinematográfico, ensayo audiovisual

Introdução

O presente artigo estrutura-se em torno do processo de criação e montagem do ensaio audiovisual *Tabu, propriedade privada*, que realizei em 2018 a partir de registros amadores de viagem dos anos 1960, rodados na Polinésia Francesa. Além de um estudo sobre as imagens amadoras e as operações de montagem possibilitadas pelos arquivos, este texto foca-se nas especificidades de um certo cinema amador de cariz privado: o filme de viagem. Desde o início do processo criativo procurei não me limitar a realizar um levantamento exploratório das imagens amadoras de viagem, mas, a partir de um questionamento de seus contextos político-sociais e de produção, quis produzir um contradiscurso com e através das próprias imagens. Para tanto, tomei por base fundamentos teórico-científicos que reconhecem a existência de um discurso dominante nas práticas de registro audiovisual em mobilidade desenvolvidas ao longo do século XX, de modo a propor um rompimento de tal discurso por intermédio de uma proposta formal inventiva com os arquivos. Em outras palavras, quis oferecer através da montagem um novo ponto de vista sobre as imagens, suscitado pela sua problematização.

Para tanto, procurei compreender os códigos que regem os filmes amadores de viagem do nosso passado recente. Em que medida tais objetos representam sistemas políticos, econômicos e sociais de poder? Por que as questões de gênero e raça estão no

cerne do discurso sobre as imagens rodadas em países colonizados? De que maneiras podemos extrair conhecimento de tais objetos do passado? O que os gestos de filmagem reproduzidos nestes filmes representam hoje? Uma relação estreita entre o campo teórico-científico e a práxis cinematográfica me permitiu tocar em alguns pontos destas questões. Assim, na primeira parte do artigo, apresento um estudo aprofundado sobre os arquivos amadores de viagem do século 20, elaborado pela ensaísta e professora americana Patricia Zimmermann, no artigo *Geographies of desire: cartographies of gender, race, nation and empire in amateur film*. Em seu artigo, Zimmermann analisa centenas de filmes amadores de viagem rodados por norte-americanos entre os anos 1930 e 1960 em Iraque, China, África, Ilhas do Pacífico e América Latina, observando e determinando padrões que se repetem nas imagens. A autora revela um sistema de posse e poder reproduzido nos gestos de filmagem amadores, com códigos bem definidos de rotação, potencialmente representativos das estruturas econômica, social, cultural e política dominantes no período em questão. Utilizo as teses desta autora pois, além de ser efetivamente uma referência no campo do estudo das imagens amadoras, considero sua análise extremamente enriquecedora por portar um ponto de vista feminino e abertamente feminista sobre os arquivos, logo, antagônico em relação à perspectiva encontrada na maior parte dos registros em causa.

A osmose entre processo criativo e investigação científica, abrindo possibilidades de aprofundamento em ambas as esferas, ocorre efetivamente quando inicio a seleção e a montagem das imagens amadoras de viagem que dão corpo ao filme *Tabu*, das quais trato na segunda parte deste texto. Ciente das teses de Zimmermann, procuro e encontro planos expressivos desse antigo e reconhecido sistema de opressão econômica, social, de gênero e de raça. Quando me pergunto por que certos planos me incomodam mais do que outros, obtenho respostas nas teorias desenvolvidas por Georges Didi-Huberman que, com base nos escritos de Walter Benjamin, propõe uma metodologia de análise dos arquivos baseada no sujeito e nas suas faculdades da imaginação e da memória. Para o autor, a imagem de arquivo é tida como um sintoma: um objeto composto de sinais que dizem respeito ao passado em que foram produzidas e ao presente de quem as interpela, capaz de gerar conhecimento sobre estes dois tempos. Tais teorias derivadas do conceito de imagem-malícia, explanado no livro *Devant le temps*, me permitiram iniciar o trabalho criativo com os arquivos, fundamentado nas minhas próprias percepções sobre as imagens.

No texto, Didi-Huberman refere a imagem-malícia como sendo uma imagem característica do mal-estar da representação e, ao citar Sigmund Freud, me instiga a examinar mais categoricamente as motivações psíquicas dos cinegrafistas europeus por trás do repetido gesto de filmagem sobre o corpo e o rosto das mulheres taitianas. Em *Totem e Tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914)*, o psicanalista trata das obsessões e ambivalências dos sentimentos humanos e possibilita novas interpretações sobre os planos selecionados.

A última parte do artigo se refere ao processo de montagem propriamente dito, quando outras perguntas se impuseram ao trabalho prático: de que forma a montagem pode contribuir para a desestigmatização dos corpos femininos retratados? Como dar a ver a violência contida no gesto de filmagem? Que dispositivos da montagem me permitem “revirar” tais arquivos, extraindo novos sentidos?

No livro *O que é lugar de fala?* a filósofa Djamila Ribeiro elabora longamente sobre a imprescindibilidade de se gerar conhecimento com base no ponto de vista feminino, em especial aquele das mulheres negras, pardas, indígenas, não brancas ou oriundas de ex-colônias. Em seu discurso, assumidamente feminista, a autora defende o deslocamento do olhar do sujeito em lugar de fala via perspectivas construtivistas de contradiscursos capazes de reparar desequilíbrios e desestabilizar a norma imposta pelo regime discursivo dominante: “Existe um olhar colonizador sobre os nossos corpos, saberes, produções e, para além de refutar esse olhar, é preciso que partamos de outros pontos de vista” (RIBEIRO, 2017 p. 35), afirma. Num exercício de transposição da lógica adotada pela autora para o campo da produção de imagens amadoras de viagem, constatamos que o discurso dominante é aquele do cinegrafista homem, branco, em situação social e econômica privilegiadas. Por conseguinte, a construção de um contradiscurso no âmbito do cinema amador depende de uma inversão de pontos de vista entre o do sujeito que filma e aquele do sujeito filmado. Em outras palavras, depende do exercício de revirar as imagens produzidas por turistas europeus e de se assumir a perspectiva das mulheres taitianas retratadas. A partir deste entendimento, tornou-se mais clara a forma de proceder com a montagem de *Tabu, propriedade privada*.

As micropolíticas do imperialismo expressas nos gestos de filmagem nos filmes amadores de viagem, segundo Patricia Zimmermann

Os filmes amadores de viagem formam uma importante subcategoria das imagens amadoras privadas e são portadores de uma série de códigos, signos e padrões que refletem formas específicas dos cineastas não profissionais registarem pessoas e paisagens em terra estrangeira. Numa análise de centenas de filmes deste gênero realizados por norte-americanos entre os anos 1930 e 1960, Patricia Zimmermann identificou uma relação direta entre o modo de ser imperialista e os gestos de filmagem exercidos pelos cinegrafistas amadores. Seu artigo *Geographies of desire: Cartographies of gender, race, nation and empire in amateur film* revela que por trás deste comportamento presunçoso existem reportagens de revistas especializadas orientando o viajante a capturar o exótico a partir, por exemplo, de técnicas de filmagem dos nativos às escondidas, hoje consideradas no mínimo antiéticas.

Os cinegrafistas amadores em questão são em sua maioria homens brancos, instruídos e com frequência membros das elites intelectual, econômica e/ou cultural dos Estados Unidos da América. Até pelo menos os anos do pós-Segunda Guerra Mundial, os equipamentos de filmagem eram custosos e sua posse era um privilégio de classe. Fazer turismo naquela época, principalmente para os destinos considerados exóticos como os países ditos de terceiro mundo, coloniais e ex-colônias europeias ou em terras selvagens, era igualmente uma atividade reservada às elites. Por conseguinte, a pesquisadora acredita que tais registros fílmicos são capazes de mapear poderes de classe e questões raciais. Para Zimmermann, os filmes amadores de viagem operam por uma lógica pertinente a uma classe e cultura branca dominante, refletem os valores da sociedade patriarcal, capitalista, familiarista e nacionalista. Ao analisar películas amadoras rodadas no Iraque, na China, em países da África, nas Ilhas do Pacífico e na América Latina, Zimmermann identificou formas de reafirmação das fronteiras da nação branca e privilegiada. Não se trata tanto de fatos históricos, mas de registros inconscientes dos desejos nacionais imperialistas. Os filmes amadores foram estudados como diários de viagem, isto é, como relatos pessoais carregados de rastros de micopráticas que, em vez de grandes acontecimentos históricos, seriam narrativas paralelas que em conjunto formam a Grande História. A autora afirma que tais registros não são controlados, unificados ou representações fidedignas de

acontecimentos, eventos ou fatos, mas fragmentos com traços que definem a nação norte-americana pela separação do que estaria fora dos seus limites e fronteiras. Em outras palavras, por uma prática de filmagem que reforça os estereótipos do exótico e do diferente: “Não podemos isolar os filmes das relações históricas do mundo. Eles são veículos por onde operam sistemas históricos específicos em que práticas políticas são cooptadas, dispersadas, rompidas e repercutidas” (ZIMMERMANN, 1996, p. 85).

Segundo Zimmermann, os registros amadores turísticos são representativos de práticas marginais estabelecidas por uma dinâmica de representação e de poder capaz de constantemente estabilizar e controlar a diferença, reforçando as identidades nacionais. Ela define os filmes amadores de viagem como sendo “espaços imaginários psíquicos de identidades nacionais que especificam micropolíticas do imperialismo, da colonização e das diferenciações de gênero e raça” (ZIMMERMANN, 1996, p. 86). Neste sentido, é comum observarmos nas imagens amadoras demonstrações de superioridade racial, física, cultural e moral, em registros que enfatizam, por exemplo, o poder econômico do turista sobre trabalhadores locais. Viajantes privilegiados aparecem também com frequência no controle das tecnologias, tais como veículos, motocicletas, lanchas, câmaras fotográficas e de filmagem. Outros planos exaltam atos de apropriação dos territórios, dos animais, dos corpos e dos rostos dos nativos, ainda que esta apropriação ocorra tão somente pela captura das imagens (esta, muitas vezes, não autorizada). Assim, a lógica que conduz o ato cinematográfico amador no exterior visa reduzir pessoas e terrenos a artefatos, lembranças de viagem, transformando o corpo e a geografia do outro em espetáculo visual. Zimmermann nota ainda que ao haver diferença de gênero entre cinegrafista (masculino) e personagem filmado (feminino), torna-se mais evidente um “conhecido sistema de repressão, dominação e subserviência” na tomada das imagens (ZIMMERMANN, 1996, p. 92).

Para a autora, os filmes amadores de viagem operam numa contraesfera dos filmes de família. Isto porque os códigos presentes na captação das imagens mudam totalmente quando os cinegrafistas estão em terras distantes. No lugar de preservar a imagem dos personagens filmados, realizando planos que enfatizam a felicidade, a harmonia e a riqueza familiar (desde a abundância das refeições até os bens materiais enquadrados propositadamente), os planos de viagem frisam o exótico, orientalizado, radicalizando a fantasia destes estereótipos, sem se importar com a consequência destes atos. Não há

respeito aos espaços privados e aos limites do corpo do outro. A pesquisadora revela que as revistas especializadas em cinema amador eram bastante diretas em seus discursos de tendências imperialistas, como podemos constatar pelo título desta reportagem numa edição datada de 1936 da *Amateur Cine World: Devoted to the interests of all amateur cinematographers throughout the empire* (ZIMMERMANN, 1996, p. 88). Em outro artigo, o cinegrafista amador é comparado a um caçador, seu entusiasmo para capturar imagens de paisagens, pessoas e criaturas selvagens seria equivalente ao empenho e à perseverança necessária para caçar animais na selva. Assim como acontece no ato de caçar, o ato de filmar culmina na conquista de um troféu, de um prêmio, posteriormente a ser exibido aos familiares e amigos no regresso à terra natal.

Em seu estudo sobre as imagens amadoras de viagem, a pesquisadora identificou quatro gestos de filmagem ensinados pelas revistas especializadas e diretamente relacionados a formas de “dominação” da terra estrangeira, a partir da lente da câmera. São eles: (1) as panorâmicas inquisidoras, (2) as filmagens às escondidas dos nativos, (3) a captura homogeneizada e fetichista de paisagens e pessoas e (4) os registros que enfatizam a diferença cultural e racial em relação à terra de origem do cinegrafista amador. Nota-se que tais táticas e técnicas de filmagem seriam universais, a serem aplicadas da mesma forma pelo *cameraman* esteja ele no Iraque ou no Taiti, no Camboja ou na Amazônia, servindo como parâmetro para este sistema unificado e homogeneizado que rege o olhar dos turistas em terras distantes. Em suma, as revistas especializadas ensinam aos viajantes equipados de câmeras amadoras que tanto as paisagens quanto as pessoas, as crianças, os mercados, os artesãos, os pescadores, os animais, as casas e demais construções em terra estrangeira estão ali para serem filmados e fotografados. Tais reportagens não incentivam a interação com as formas de vida local, mas a captura dos instantes, apagando os conflitos e extinguindo as complexidades, ambiguidades e deslocamentos linguísticos existentes em uma viagem. É possível que a palavra “diferença” seja a mais utilizada por Zimmermann em seu artigo ao descrever as antigas regras do bom uso da câmera numa incursão em terras distantes. De fato, as revistas enfatizam que o cinegrafista deve centrar-se na captura daquilo que difere de sua cultura.

Consciente da reprodução de tais posturas imperialistas nos gestos de filmagem dos registros de viagem do século XX, dediquei-me a encontrá-los num baú de imagens

analogicas, pertencentes a uma coleção privada portuguesa, composta por filmes amadores de turistas franceses no Taiti dos anos 1960. A partir da identificação de alguns gestos de filmagem ou de situações que repercutem posturas imperialistas na esfera da representação, encontrei o mote principal do meu filme: questionar o olhar do cinegrafista amador e turista europeu sobre as mulheres nativas em terra estrangeira.

A imagem-malícia e o mal-estar da representação, segundo Georges Didi-Huberman

As teses de Patricia Zimmermann serviram à elaboração de um panorama mais vasto sobre as questões que permeiam o filme de viagem, configurando um enquadramento teórico amplo que sistematiza e categoriza gestos de filmagem do cinegrafista amador no exterior, permitindo uma primeira leitura e seleção das imagens de arquivo que deram corpo ao filme. Entretanto, havia nuances importantes entre os planos selecionados, capazes de agravar ou minimizar este sistema de forças que domina as tomadas internacionais. Por que determinadas imagens pareciam mais coladas à representação de sistemas de poderes de classe e questões raciais do que outras? Encontrei nas teses de Georges Didi-Huberman uma metodologia de análise das imagens de arquivo que leva em conta a sensibilidade do olhar do sujeito sobre as imagens, o que me abriu para novas possibilidades de engajamento pessoal e criativo com o material de arquivo.

Neste sentido, um dos conceitos fundamentais à montagem do filme ensaio *Tabu, propriedade privada* é o de imagem-malícia, retomado das teorias de Walter Benjamin por Georges Didi-Huberman no livro *Devant le temps*. O termo surge dentro de um contexto de revisionismo, reinterpretação ou reformulação do entendimento científico da disciplina História da Arte, pondo em questão sua linearidade histórica, até então inconteste e categórica. O historiador de arte não apenas retoma e examina tais teorias benjaminianas, mas as atualiza num momento crucial em que a memória, a subjetividade, a intuição e a imaginação constituem a espinha dorsal da produção de arte contemporânea. Didi-Huberman toma como central em sua formulação teórica a própria imagem, sendo este o seu objeto histórico. Didi-Huberman defende que o trabalho do historiador de arte está em desmontar e remontar imagens, construindo montagens capazes de gerar um conhecimento inteligível próprio. Um ofício equiparável ao do realizador de cinema, pois este precisamente monta em sequências registros audiovisuais, extraindo destes novos sentidos, anteriormente

inacessíveis não fosse pelo trabalho da montagem.

Benjamin propõe em seus estudos uma inversão de perspectiva, um novo ponto de vista capaz de revolucionar o entendimento sobre a arte: assim como Aby Warburg, o filósofo alemão coloca a imagem no centro nevrálgico de sua investigação, sugerindo que um historiador de arte não deve partir da data de criação ou do perfil do criador da obra ao analisar uma determinada pintura ou fotografia antiga, pois a História da Arte não se deve limitar a afirmar se uma imagem pertence a um tempo X ou Y, tampouco a um determinado estilo artístico. Esta seria mais útil ao apontar o que determinada imagem representa para o historiador de arte hoje? “É preciso compreender de que maneira o passado vem ao encontro do historiador em seu presente remanescente” (DIDI-HUMBERMAN, 2000, p. 100), afirma o autor. A análise e interpretação da obra se daria, portanto, a partir de uma relação entre presente e passado, o que exige uma elaboração de novos modelos de tempo: “(...) A imagem não está fixada na História como um ponto sobre uma linha. Ela não é nem um simples acontecimento no devir da História, nem tampouco um bloco imutável e insensível às condições desse devir histórico” (DIDI-HUMBERMAN, 2000, p. 91). Não devemos, portanto, analisar uma imagem como um simples documento, nem a idealizar como um monumento absoluto, complementa o teórico.

Segundo Didi-Huberman, o salto na evolução da História da Arte realizado a partir do pensamento de Walter Benjamin consiste em passar de um ponto de vista do passado como um fato objetivo a um passado como fato de memória, isto é, como fato mutável, psíquico para além de material. Desta forma, o inconsciente torna-se um objeto histórico que diz respeito às noções de memória e de sujeito. Benjamin defende que tudo aquilo que pensamos no momento da análise sobre a imagem deve ser incorporado a este trabalho. As associações de ideias atuais surgidas de forma subjetiva irão formar as camadas temporais e culturais da imagem. Portanto, o trabalho de análise da imagem, desmontagem, remontagem e montagem depende largamente do poder da imaginação: faculdade capaz de perceber as relações íntimas e secretas das coisas, suas correspondências e analogias. Numa tentativa de melhor descrever essa imagem que nos faz ver além do que vemos nos registros iconográficos, remetendo a novas sensações e saberes, Benjamin a caracteriza como sendo maliciosa, ou uma “imagem-malícia”. “É a imagem que me desmonta, que me interpela, que me questiona e me produz confusão, que me priva dos meus meios e que me

tira momentaneamente o chão” (DIDI-HUMBERMAN, 2000, p. 120). Tal imagem desperta o historiador de arte/cineasta para relações entre passado e presente, sendo uma fonte de conhecimento tanto sobre o agora quanto sobre o outrora, capaz de reescrever a História da Arte ao revelar suas rupturas e intercessões. A imagem-malícia é aquela que provoca ao mesmo tempo tontura e desestrutura, sintoma e saber, frisa Didi-Huberman. A malícia está relacionada a uma disposição de fazer o mal por “vias insidiosas”, prossegue o pesquisador, que a caracteriza ainda como um elemento da esperteza, traiçoeiro, ou a uma inteligência mal-intencionada.

Um exemplo de uma imagem-malícia citado por Huberman foi extraído de textos de Sigmund Freud, quando este descreve o caso de uma de suas pacientes, vítima de abuso sexual. Diz o psicanalista que ao mesmo tempo em que a sua paciente segurava com uma das mãos seu vestido contra o seu corpo (agindo como mulher), ela se esforçava com a outra mão para arrancar seu próprio vestido (agindo como homem). Esta simultaneidade contraditória mostra o “fantasma do inconsciente” agindo sobre esta personalidade, observa Didi-Huberman. Trata-se, para ele, de um conflito de duas partes do mesmo corpo desmontado. A motricidade desordenada faz desta imagem incompreensível e até mesmo diabólica para quem a observa sem atentar dialeticamente para os sintomas que estão ali em jogo. Por isso, “falar em imagem-malícia é antes de tudo falar de mal-estar na representação” (DIDI-HUMBERMAN, 2000, p. 125-126).

O conceito benjaminiano de imagem-malícia tornou-se muito mais claro para mim quando efetivamente entrei em contato com as imagens de arquivo e mais particularmente com o plano que deu origem ao filme *Tabu, propriedade privada*. Segui em *Tabu* a mesma metodologia adotada na realização do meu primeiro ensaio audiovisual, *Jacarepaguá* (2017): tomei as imagens de arquivo como ponto de partida para o filme, e não uma ideia pré-concebida para o desenvolvimento de um tema em específico a ser posteriormente ilustrado pelas imagens. Dessa forma, ao me deparar com tal plano, que descrevo detalhadamente abaixo, a ideia por trás do filme revelou-se, e pude percorrer de maneira mais clara o caminho criativo na realização.

A sequência que me desorientou, desestruturou, me remeteu ao passado e me fez questionar o presente, tirando os meus sentidos, como descreve Didi-Huberman, inicia-se com uma mulher trabalhadora do Taiti agachada no chão a lavar a louça, em bacias de

plástico, aos fundos de um casarão. A mulher visivelmente repara na aproximação da câmera, quando interrompe o que está fazendo e, de repente, levanta-se com um sorriso acanhado para caminhar em direção a um chuveiro, emparelhado junto à casa, ao lado esquerdo do plano. Trata-se de uma sequência sem som original. Presumi, utilizando-me da minha imaginação e subjetividade, que houve algum tipo de interação verbal entre o sujeito que filma e o sujeito filmado, fazendo com que esta suposta trabalhadora doméstica se desprendesse dos seus serviços e passasse a “performar” para a câmera. Surpreendeu-me a escolha da performance em si, pois não se trata de uma dança descontraída ou de uma brincadeira improvisada voltada para o equipamento de filmagem: mas da representação de um banho, uma atividade de caráter extremamente pessoal e íntimo que executamos, via de regra, despidos.

Ao mesmo tempo em que atende ao presumido pedido do sujeito por trás da câmera, que supus sem certeza ser do gênero masculino, esta mulher recusa-se a despir-se ao executar a suposta demanda: a mulher entra debaixo d’água ainda enrolada em sua saída de praia, completamente vestida. Ao tomar seu falso banho, a ilhoa sorri de forma mal-ajeitada e visivelmente desconfortável para a câmera/homem (seria este homem o seu patrão?). Gesto este que interpretei como um indício de uma resistência, ainda que inibida, ao ato de ser filmada, uma relutância em exhibir seu corpo diante do aparelho de filmagem/homem por detrás dele. Esta imagem me remeteu ao conceito previamente citado de mal-estar da representação. O sentimento de inadequação/desconforto advindo da visualização desta sequência amadora se tornou muito claro naquele instante. Porém, considero que esta imagem-malícia só estaria plenamente descoberta e revelada a partir de sua desmontagem e remontagem, isto é, quando propriamente montada dentro do filme, associada a outros planos e em relação com a trilha sonora criada para o filme.

As imagens de *Tabu*, propriedade privada dentro da coleção Ideias no Escuro

As imagens de arquivo que compõem o meu filme-ensaio-pesquisa foram adquiridas, catalogadas e preservadas por um colecionador português que há 20 anos se dedica a encontrar, recuperar e armazenar arquivos espalhados pela Europa. Conheci Rui Luís, colecionador e diretor da produtora Ideias no Escuro, em 2016, na ocasião da Feira Morta (evento literário de editoras independentes em Lisboa), quando este apresentava um

trabalho gráfico concebido a partir de sua coleção de fotografias. Conversamos sobre o meu projeto de produzir um filme a partir de arquivos audiovisuais amadores e ele me convidou a conhecer seu acervo de imagens.

Por muitos anos, a Cinemateca Portuguesa encaminhou doadores de acervos particulares ao Ideias no Escuro, uma vez que a instituição pública não tinha interesse, nem tampouco disponibilidade, em salvaguardar este tipo de arquivo. De tanto coletar imagens de terceiros, conhecidos e anônimos, Rui Luís reuniu cerca de 20 mil fotografias, 500 rolos de filmes e 4.500 cassetes de vídeo, representando cerca de 6.100 horas de imagens históricas, entre filmes e fotografias familiares, profissionais e amadores, sendo que as imagens familiares representam cerca de 90% desta coleção. Além das imagens antigas, a produtora é equipada com projetores, câmeras e outros aparelhos de época que facilitam a visualização dos mais variados formatos: U-matic, Betacam, Betamax, 16mm, 9.5mm, DVCPRO etc. As imagens do Ideias no Escuro existem para serem vistas, e por seguir esta lógica Rui Luís costuma aceitar propostas que visam fazer circular publicamente o material arquivado, conferindo novos sentidos àquelas imagens e proporcionando o acesso a estes objetos históricos.

Realizei uma pesquisa inicial com as imagens da coleção Ideias no Escuro disponíveis online em 2016, e imediatamente me chamou a atenção um conjunto de 14 álbuns, com cerca de 240 fotografias. Ao explorar as páginas digitais, o visitante obtém algumas poucas informações sobre estas imagens, tais como “*Family Archive, Tahiti, French Colonies, 60’s*” (Arquivos Familiares, Tahiti, Colônias Francesas, Anos 60, em tradução livre). Não há nomes, sobrenomes, datas ou locais precisos em qualquer uma das fotografias que ali figuram, somente estas designações genéricas de espaço e de tempo, e acerca da natureza das imagens: arquivos familiares. São, portanto, imagens órfãs (termo utilizado quando desconhecemos os autores), adquiridas por Rui Luís em 28 de setembro de 2014, no mercado de Vanves, em Paris, conforme indicado de forma abreviada no código de entrada das imagens no sistema do Ideias no Escuro. Desde esse momento, estas imagens amadoras e de viagem me intrigaram (não me parecem ser propriamente imagens de família, como categoriza Rui Luís em seu site). São fotos tiradas ao longo de 10 anos, cujos personagens centrais são um casal de franceses e a sua casa de férias no Taiti. Lá, ambos receberam amigos, estiveram quase sempre rodeados de empregados nativos da ilha, os

quais figuram sempre desempenhando uma série de funções: de serventes a pescadores, de barqueiros a vendedores. As fotos revelam que o casal viveu aventuras não muito convencionais aos registros de viagem em família mais tradicionais. Constatei que estes filmes amadores de viagem operam de fato numa contraesfera dos filmes familiares, pois os códigos de rodagem mudam radicalmente. Vemos exaltadas nas imagens intimidades do casal, fragilidades locais (pobreza, situações de vulnerabilidade dos sujeitos e animais filmados), exotismos variados. Não há nos registros crianças, pais, avós e outras figuras típicas aos filmes familiares, mas jovens reunidos e indícios de muitas festas, com referências a consumo de álcool, drogas e sexo. Além desses temas, encontrei na coleção inúmeros registros referentes à beleza natural do Taiti e suas praias paradisíacas, montanhas e floresta tropical exuberantes, e as águas translúcidas do mar na Polinésia Francesa. Uma sequência de fotografias em preto e branco traz cenas da principal figura masculina a fincar uma placa diante de uma mansão à beira-mar, com as seguintes inscrições: “*Tabu, propriété privée, defense d’entrer*” (Tabu, propriedade privada, proibida a entrada, em tradução livre). Esta foto deu origem ao título do meu ensaio audiovisual.

Meses depois de ter imaginado um filme realizado apenas a partir destas fotografias, tive a imensa surpresa, ao visitar pessoalmente a produtora Ideias no Escuro, de saber que nas mesmas três caixas pertencentes ao lote em que constavam as tais 237 fotografias do Taiti, e seus originais em negativo 35 milímetros, havia mais 57 rolos de filmes em 8 milímetros, estes nunca antes exibidos, revelados ou vistos pelo colecionador. Retornei à produtora posteriormente, com a intenção de assistir a todas as bobinas acompanhada do colecionador, que preparou uma sala, com um projetor adequado, onde os filmes foram exibidos pela primeira vez na parede, sem som. Acordamos que eu realizaria a decupagem do material e, em paralelo, escolheria as sequências de fotografias e filmes que integrariam o meu filme ensaio, de forma que Rui Luís pudesse digitalizá-las em alta qualidade, a partir de um *scanner* da produtora, e entregá-las posteriormente a mim, já em suporte digital. Neste dia, assisti pela primeira vez à sequência da imagem-malícia que deu origem ao ensaio audiovisual, e defini uma série de parâmetros sobre as imagens que escolheria para o filme. Estas privilegiariam a interação entre os turistas e os nativos do Taiti, e fugiriam ao máximo dos cartões-postais tradicionais, isto é, das imagens paradisíacas da Polinésia Francesa, que representavam a maior parte dos planos do material. Um certo incômodo em relação às imagens se tornou o guia do meu olhar sobre a coleção. Sequências que

retratavam a natureza selvagem do Taiti, com vendavais, tornados, chuvas, bem como os animais (cobras, cavalos, burros, peixes, gatos), carregados de simbologias nas culturas ancestrais, entraram igualmente na minha seleção de planos para o filme.

Processos de montagem do filme ‘Tabu, propriedade privada’

O agenciamento das imagens de arquivo selecionadas para o filme foi elaborado com base na pesquisa e na observação detalhada dos planos. Neste sentido, uma breve contextualização sobre a história do território colonizado da Polinésia Francesa se mostrou útil para situar meu olhar sobre as relações humanas ali retratadas. Já o repetido gesto de filmagem sobre o rosto e o corpo das mulheres insulares pelo cinegrafista amador europeu rendeu uma investigação de caráter psicanalítico, que me ajudou a melhor analisar as emoções que motivam a produção das imagens e são despertadas na sua observação.

Dados históricos sobre a Polinésia Francesa reunidos pelo Ministério do Além-Mar do Governo da França¹ nos informam que os portugueses foram os primeiros europeus a aportar nestas ilhas, em 1595. Era um território considerado então geoestratégico, intensamente disputado por comerciantes e missionários de várias partes da Europa até finais do século 18. Em 1843, a França impõe à força o status de protetorado ao Taiti, numa guerra violenta contra a resistência taitiana que se estende até 1847 e que, face ao desequilíbrio de forças bélicas, deixa um lastro de morte na população local ainda a se contabilizar, tendo as últimas ossadas humanas reminiscentes deste período sido encontradas em 2010. O domínio francês alastra-se por todo o arquipélago, e em 1880 o Taiti é decretado oficialmente colônia francesa.

Para além das mortes ocasionadas pela guerra de conquista do território, quatro epidemias dantescas levaram à quase extinção dos habitantes destas ilhas: estima-se que três quartos da população local tenha morrido entre 1791 e 1863 em consequência de tuberculose, febre tifoide, gripe e varíola. O regime colonial imposto instituiu a exploração da mão-de-obra forçada e dos recursos naturais, em particular da zona comercial marítima acoplada ao arquipélago que, diga-se, segue até hoje sob domínio francês. O europeu rompeu ainda com as tradições locais, levando a prostituição, as doenças venéreas e o álcool para as ilhas, e estipulou o falso mito do bom selvagem (*bon sauvage*),

¹ www.outre-mer.gouv.fr/polynesie-francaise-histoire

estigmatizando os corpos, as danças, as vestimentas dos locais, e em particular as mulheres, ainda hoje associadas a fantasias eróticas/exóticas fabricadas pelos ocidentais.

Infelizmente, o calvário desta população não terminou com as guerras, as epidemias ou o regime exploratório colonial imposto. Em 1966, a França constrói o *Centre d'Expérimentation du Pacifique*, responsável por realizar 196 testes nucleares na Polinésia Francesa, que duraram até o ano de 1996. As consequências sociais, econômicas e sanitárias para a região, entre as quais a fragilização do subsolo marítimo, a contaminação por metais pesados dos solos e das águas, malformações congênitas e enfermidades de um número não negligenciável de crianças polinésias, foram desastrosas e ainda estão sendo estudadas.

Apesar de haver atualizado suas relações políticas com o arquipélago, a França segue se beneficiando política e economicamente destas terras. Vale ressaltar que em 2013 a ONU aceitou o pedido da Polinésia Francesa para entrar na lista de territórios “a descolonizar”, após uma decisão aprovada por unanimidade pela Assembleia Polinésia, em agosto de 2011. Portanto, podemos dizer que a Polinésia Francesa resta sob a condição de colônia, ainda que seja uma versão moderna e revisada deste conceito. Retomar imagens de arquivo realizadas por europeus em uma colônia francesa sob uma perspectiva anticolonialista enquadra este trabalho em um movimento acadêmico maior que o atravessa e diz respeito à revisão histórica dos descobrimentos, das relações construídas entre império e colônia por séculos, e principalmente das consequências destas relações para os povos dos países colonizados, que repercutem duramente até hoje.

A segunda etapa importante do campo teórico ligado à análise, seleção e montagem das imagens em *Tabu* vincula-se à repetição do gesto de filmagem identificado tanto nas 57 bobinas de filmes quanto nas 237 fotografias observadas ao longo desta pesquisa. Para além da sequência matriz sobre a qual se estrutura toda a montagem do filme, mencionada anteriormente, verificamos a existência de uma série de outros planos e fotografias que enquadram frontalmente, em *close* ou de corpo inteiro em pose, mulheres jovens locais, muitas vezes em biquínis ou trajadas em vestimentas tradicionais. Encontramos nas teses de Sigmund Freud uma possível explicação para tal repetição, que consideramos representar uma obsessão do cinegrafista amador europeu sobre as mulheres taitianas.

Em *Totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos* (1912-1914), Freud trata da ambivalência dos sentimentos presente no significado mais amplo da palavra “tabu”, quando se levam em conta as atribuições psicanalíticas do termo – uma ideia que remete diretamente à imagem-malícia, concebida por Didi-Huberman. A palavra tabu tem origem na Polinésia, com a grafia *taboo*, e estaria relacionada a duas direções opostas e associadas a um mesmo objeto, considerado de um lado “santo, consagrado” e de outro “inquietante, perigoso, proibido, impuro” (FREUD, 2012, p. 42). Tabu é uma palavra que sublinha o que há de comum entre o sagrado e o impuro, ou seja, o temor de seu contato. Também se refere à atitude ambivalente do indivíduo em relação a este objeto, ou mais precisamente em relação à ação sobre o objeto em questão. Freud afirma que ao mesmo tempo em que o sujeito quer realizar uma determinada ação, e nela vê o máximo de deleite, ele a abomina. A proibição da execução do ato acontece, segundo o psicanalista, de forma claramente consciente, enquanto o desejo contínuo de tocar o objeto acontece de forma inconsciente. Esta ambivalência dos sentimentos dá origem, na vida psíquica, às chamadas neuroses obsessivas em relação a estes objetos ditos tabu. “Sendo o contato com o objeto o começo de todo o controle, de toda a tentativa de servir-se de uma coisa ou pessoa” (FREUD, 2012, p. 63). Do ponto de vista histórico, “Os tabus seriam proibições antiquíssimas, impostas uma vez a uma geração de homens primitivos, ou seja, neles inculcadas violentamente pela geração anterior” (FREUD, 2012, p. 60). Entretanto, prossegue Freud, o desejo original de fazer o proibido continua a existir nos povos em que há o tabu. Eles têm em relação a tais proibições uma atitude ambivalente: em seu inconsciente, desejam infringi-las, mas também têm receio disso. Se o tabu é fundado com base em proibições, elucida o psicanalista, é evidente que por outro lado ele carrega em seu fundo uma forte corrente de desejo, afinal não seria necessário proibir o que ninguém deseja fazer. Neste livro, o autor revela ainda que estamos nos referindo a uma proibição moral: o tabu é antes de tudo uma instituição social. E estaria, assim como as neuroses obsessivas, enraizado em questões de cunho sexual:

Em suas manifestações, o tabu apresenta enorme semelhança com o medo de contato dos neuróticos, o *délire de toucher*. Ora, nessa neurose a proibição é normalmente de contato sexual, e a psicanálise mostrou, de modo geral, que forças instituais que são desviadas e deslocadas na neurose têm origem sexual. No tabu, o contato proibido tem, claramente, não apenas sentido sexual, mas sobretudo o significado mais geral de ataque, apoderamento, de afirmação da própria pessoa (FREUD, 2012, p. 119).

Diante desse conhecimento sobre o conceito mais amplo de tabu, e ciente de fatos históricos sobre a Polinésia Francesa, me pergunto se ter um relacionamento com uma mulher polinésia representaria um tabu para o homem europeu, no sentido de que este não podia, por imposições históricas, sociais e morais, casar-se e constituir família com uma mulher do Taiti, mas tão somente desejá-la, usá-la sexualmente, tratando-a como um objeto passível de uso, ataque, apoderamento (via câmera cinematográfica inclusive), e de afirmação de si mesmo, de sua masculinidade e virilidade, exercendo sobre esta uma suposta superioridade de gênero e de raça. Sem dúvida foi esta a sensação que tive ao ver os inúmeros planos aproximados sobre as mulheres do Taiti, feitos pelos cinegrafistas amadores europeus nas 57 bobinas e 237 fotografias analisadas neste trabalho. Mais ainda, me pergunto: tais planos seriam um indício de uma neurose obsessiva dos europeus em relação a estas mulheres? Tenho consciência de que tais suposições partem de uma sensação e de um olhar subjetivos, que serviram à realização deste filme ensaio.

Dado que não se trata de um filme documental, uma vez que os arquivos não são reempregados com função indicial, a montagem em *Tabu* obedeceu a uma lógica inventada, que relaciona pessoas, lugares e eventos sem direta ou necessária conexão entre si. O filme foi montado a partir de uma seleção randômica de imagens, que as organiza em sete pequenos episódios imaginados, representativos de diferentes formas de interação entre os europeus e os nativos da ilha. Em outras palavras, a História maior a que nos referimos neste texto e que atravessa os arquivos não é diretamente mencionada no filme, mas dá-se a ver através de elementos simbólicos dos embates históricos decorridos no local e identificados nos arquivos: a chegada de navios europeus, a recepção dos soldados pelas mulheres nativas, as danças sagradas transformadas em espetáculos para turistas, o domínio dos meios de transporte e das tecnologias pelos europeus, a exploração da força de trabalho dos ilhéus e a sua subalternização forçada aos colonialistas, além de outras formas de dominação dos colonizadores sobre pessoas, animais e terrenos locais. Em suma, esse contexto histórico, social, político e econômico é inalienável ao filme, pois é gênese constituinte das suas imagens.

Construí *Tabu* em torno da “performance do banho”, que ganhou destaque localizado a meio do filme, indicando um ápice narrativo. Os demais blocos criados, episódios com começo, meio e fim, foram dispostos antes e depois da sequência mencionada, e marcados

por batidas diferenciadas de um pandeiro. Além dos sete blocos que compõem o ensaio audiovisual, início o filme com uma espécie de prólogo construído a partir de citações de Patricia Zimmermann, oferecendo ao espectador um norte para o seu olhar sobre as imagens: “Amateur travel films are open and fluid systems, endlessly negotiating multiple discourses. We should analyze these films as a series of active relationships: between the maker and the subject, between the nation and the empire. And between gender and race” (ZIMMERMANN, 1996, p. 85).

O ponto de vista do filme, a partir de questões levantadas pela filósofa brasileira Djamila Ribeiro

Desmontar para remontar as imagens, revirar suas perspectivas e conferir-lhes novo significado são operações que exigem a construção prévia de um determinado ponto de vista sobre os arquivos. O desmonte do olhar europeu escondido por detrás das imagens emerge de uma tomada de posição, de uma decisão de tentar encontrar um ponto de vista perdido e complementar às imagens: um olhar sumariamente apagado, velado, silenciado, mas presente nas imagens, ou o ponto de vista de quem esteve à frente da câmera. Mas em que medida, como realizadora, posso assumir esse olhar que não me pertence? Como a montagem pode contribuir para a desestigmatização desses corpos femininos retratados? Encontrei nas teses da filósofa Djamila Ribeiro fundamentação teórica passível de respaldar as minhas escolhas cinematográficas. No livro *O que é lugar de fala?*, a autora retoma diversas pensadoras do feminismo e do feminismo negro mais especificamente (entre as quais estão Judith Butler, Simone de Beauvoir, Angela Davis, Audre Lorde, bell hooks, Sojourner Truth, Linda Alcoff, Patricia Hill Collins, Luiza Bairros, Gayatri Spivak, Giovana Xavier, Rosane Borges, Lélia Gonzalez e Grada Kilomba) para refletir sobre a autoridade do discurso em obras acadêmicas, artísticas, jornalísticas e em outras produções da sociedade contemporânea. Sua reflexão inicia-se a partir de uma crítica ao feminismo hegemônico, relacionada a uma falta de compreensão sobre o lugar de vulnerabilidade das mulheres negras, indígenas e oriundas das ex-colônias nas pautas da luta feminista atual. Existe uma realidade particular às mulheres de países colonizados que não se pode deixar de lado na hora de realizar reivindicações visando a melhoria da sociedade como um todo, alerta a autora. As estatísticas generalizantes do capitalismo patriarcal não dão conta de “responder

às situações de mulheres negras, indígenas, pois falta incluir um tipo de discriminação tão grave quanto a opressão de caráter racial” (RIBEIRO, 2017, p. 25).

Uma das premissas importantes para o feminismo negro, discutida por Djamila Ribeiro, é falar a partir do olhar das mulheres, sejam elas negras, indígenas, subalternizadas. “Existe um olhar colonizador sobre os nossos corpos, saberes, produções e, para além de refutar esse olhar, é preciso que partamos de outros pontos de vista” (RIBEIRO, 2017, p.35). É um consenso das teorias feministas que a mulher não é pensada a partir de si, mas em comparação ao homem, como se a mulher fosse sempre vista em oposição ao ser masculino. Segundo a filósofa, pensar a mulher a partir do ponto de vista masculino, como por séculos foi tradição nas sociedades mais antigas, é também destituir sua humanidade, atribuindo-lhe o sentido de um objeto, ou seja, algo sem autonomia própria, sem poder de fala. “Esse olhar masculino, segundo a pensadora [Simone de Beauvoir], coloca a mulher nesse lugar, impedindo-a de ser um ‘para si’, sujeito em linguagem ontológica sartriana” (RIBEIRO, 2017, p. 37). Esta condição de “outro” para a mulher se intensifica no caso das mulheres negras, indígenas e das ex-colônias, para as quais o *status* social seria o “outro do outro”, uma vez que estas enfrentam uma dupla invisibilidade, um vácuo que não enxerga estas mulheres numa categoria de análise, conforme também defende Grada Kilomba, uma importante voz do feminismo negro contemporâneo, em seu livro *Memórias da plantação, episódios de racismo cotidiano*. Estas mulheres que não são nem brancas, nem homens ocupariam o mais baixo escalão da pirâmide social estabelecida pelo capitalismo patriarcal familiarista (no topo da pirâmide estão os homens brancos, seguidos das mulheres brancas, dos homens negros, indígenas e não brancos e, por fim, viriam as mulheres negras, indígenas e não-brancas). Djamila Ribeiro prova que há hierarquias de gênero e raça nas sociedades contemporâneas, em particular no caso do Brasil, através de estatísticas que levam em conta essas subcategorias em relação, por exemplo, ao piso salarial médio dos trabalhadores, aos índices de desemprego e de violência doméstica, demonstrando que o recorte das mulheres não brancas (negras, indígenas, pardas) obedece a um padrão, sempre desfavorável a este grupo social.

Voltando ao lugar de fala propriamente dito, este asseguraria a quebra de uma visão universal da mulher, assimilando outras identidades a este grupo social e evidenciando suas fragilidades com a intenção de reparar desequilíbrios e de criar novas políticas de suporte a

estes subgrupos, bem como de trabalhar a autoestima e a desestigmatização das mulheres negras, indígenas, pardas, não brancas (e oriundas de países historicamente colonizados). “Ao promover uma multiplicidade de vozes o que se quer, acima de tudo, é quebrar com o discurso autorizado e único, que se pretende universal. Busca-se, sobretudo, lutar para romper com o regime de autorização discursiva” (RIBEIRO, 2017, p. 69). A palavra discurso deve ser entendida neste contexto em seu sentido foucaultiano, ou seja, não como um amontoado de palavras e concatenação de frases, mas como “um sistema que estrutura determinado imaginário social, pois estamos falando de poder e controle” (p. 55). No caso do regime de autorização discursiva hegemônico, trata-se de pensar a existência de “Um sistema de poder que inviabiliza, impede e invalida saberes produzidos por grupos subalternizados. Foucault afirmava que as massas podiam falar por si, mas entendia que existia uma interdição para que essas vozes pudessem ser ouvidas” (RIBEIRO, 2017, p. 73).

A autora difere, em seu livro, os conceitos de representatividade e de lugar de fala:

Uma travesti negra pode não se sentir representada por um homem branco cis, mas esse homem branco cis pode teorizar sobre a realidade das pessoas travestis, a partir do lugar que ocupa. Acreditamos que não pode haver uma desresponsabilização do sujeito de poder. (...) O fundamental é que indivíduos pertencentes ao grupo social privilegiado, em termos de locus social, consigam enxergar as hierarquias produzidas a partir desse lugar, e como esse lugar impacta diretamente na constituição dos grupos subalternizados (RIBEIRO, 2017, p. 86).

A partir do livro de Djamila Ribeiro pude compreender qual o lugar de fala do filme ensaio *Tabu, propriedade privada*, mesmo sendo este um filme sem nenhum diálogo propriamente. Porém, desde o momento em que encontrei a sequência performática do banho, a minha imagem-malícia, me coloquei no lugar desta mulher filmada, trabalhadora local do Taiti, que executava tranquilamente uma tarefa doméstica até ser interrompida pela câmera de filmagem, ou melhor, pelo sujeito por trás dessa câmera. A perspectiva do filme, ou o que podemos chamar de seu lugar de fala, se estabeleceu ali: seria sob o ponto de vista da mulher insular que se desenrolaria todo o ensaio cinematográfico. Meu objetivo era dar voz a estas mulheres, muitas vezes filmadas sem consentimento, fetichizadas pela sua diferença de raça, fazendo uma oposição ao ponto de vista masculino e eurocêntrico, ainda que de forma indireta, através da música original e da montagem do filme. Tais dispositivos, a montagem e a trilha sonora do filme, operam guiando o olhar do espectador sobre as imagens, criando uma atmosfera tensa que corrobora com a narrativa do filme.

Maria Ganem Müller

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3568-2270>

Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa

Doutora em Audiovisuais

E-mail: mariaganem@gmail.com

Recebido em: 23 de setembro de 2024.

Aprovado em: 13 de novembro de 2024.

Referências:

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant le temps**. Histoire de l'art et anachronisme des images, Paris: Les éditions de Minuit, 2000. 288 p.

FREUD, Sigmund. **Totem e tabu**: contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914), São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 448 p.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Lisboa: Orfeu Negro, 2019. 272 p.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017. 112 p.

ZIMMERMANN, Patricia. Geographies of desire: cartographies of gender, race, nation and empire in amateur film, in **Film History** v.8, n.1, p. 85-98. jan./jun. 1996.

Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Attribution Non-Commercial (CC-BY-NC 4.0), que permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, e embora os novos trabalhos tenham de lhe atribuir o devido crédito e não possam ser usados para fins comerciais, os usuários não têm de licenciar esses trabalhos derivados sob os mesmos termos.