

“Um Curioso Mal-entendido”: reflexões pós-coloniais sobre Hoepla

*“Een merkwaardig misverstand”: Postcolonial
reflections on Hoepla*

Janna Schoenberger (Amsterdam University College)

Tradução de Léa Araujo

Publicado originalmente em: SCHOENBERGER, Janna. “Een Merkwaardig Misverstand”: Postcolonial Reflections on Hoepla.” *Stedelijk Studies Journal* 14 (2024). <https://doi.org/10.54533/>. This contribution is licensed under a CC BY 4.0 license.

Resumo: O presente artigo tem como base um acontecimento televisivo holandês da década de 1960. Em um programa de humor ácido, a primeira mulher nua foi mostrada na televisão holandesa, contudo, sua repercussão obliterou o seguimento posterior, a demonstração de uma realidade invisibilizada em solo holandês, os Molucanos residentes no país. O desconhecimento e despreparo dos envolvidos na entrevista, o caráter surreal das condições de vida de imigrantes indonésios após o violento processo de colonização holandesa na Indonésia. Tal “acontecimento” no programa televisivo Hoepla é desenvolvido no artigo a partir da perspectiva do Conceitualismo Lúdico, terminologia cunhada pela Dra. Schoenberger e aplicada a vertente artística fortemente presente na Holanda entre as décadas de 1960 e 1970.

Palavras-chave: Indonésia; lúdico; mídia; pós-colonialismo.

Abstract: *This article is based on a Dutch television event from the 1960s. In a dark humor program, the first nude woman was shown on Dutch television; however, its impact overshadowed the subsequent event, the demonstration of a reality made invisible on Dutch soil: the Moluccans residing in the country. The ignorance and unpreparedness of those involved in the interview, and the surreal nature of the living conditions of Indonesian immigrants after the violent process of Dutch colonization in Indonesia, are discussed. This “event” on the television program Hoepla is developed in the article from the perspective of Ludic Conceptualism, a terminology coined by Dr. Schoenberger and applied to the artistic trend strongly present in the Netherlands between the 1960s and 1970s.*

Keywords: *Indonesia; ludic; media; post-colonialism.*

DOI: <http://doi.org/10.47456/rf.rf.2133.51416>

O segundo episódio de *Hoepla*, um programa televisivo holandês com vertente cultural e experimental, foi ao ar 9 de outubro de 1967, e provocou uma comoção pública por transmitir, pela primeira vez na televisão nacional holandesa, uma mulher nua – a artista Phil Bloom. O segmento exibido em seguida, intitulado “*Een merkwaardig misverstand*” (um curioso mal-entendido), consistia em uma entrevista com membros do extinto exército colonial holandês, em situação de exílio nos Países Baixos. Apesar da natureza polêmica do tema, a abordagem de um fracasso nacional no período pós colonial, essa parte do programa não recebeu atenção, um notável contraste com o tremendo foco em Bloom.

Os produtores de *Hoepla* se aventuraram pelo interior da Holanda para entrevistar ex membros do KNIL (*Koninklijk Nederlands Indisch Leger* ou Exército Real Holandês das Índias Orientais), parte importante do exército colonial responsável por manter a dominação holandesa na Indonésia. Após o reconhecimento pelos Países Baixos, da independência da Indonésia em 1949, esses soldados Sul Molucanos foram evacuados em 1951, por razões de segurança e dispensados do serviço, na prática, abandonados pelo governo holandês. Eles foram transferidos para enclaves no interior da Holanda, em locais que careciam de água encanada e eletricidade.¹ Enquanto o governo considerava o serviço do KNIL finalizado, na entrevista de 1967 os membros vestiam o uniforme acreditando ainda servir o exército holandês e nutriam expectativas sobre o governo holandês cumprir a promessa de apoiar uma República independente das Molucas do Sul (RMS). Esse artigo explorará a entrevista com o KNIL e buscará compreender por que ela foi amplamente ignorada, sobretudo em comparação à avassaladora repercussão da transmissão da imagem de uma mulher nua. O “curioso mal-entendido” do entrevistador, dos produtores e do público remete a um conjunto de fatores profundamente enraizados, o sexismo, o preconceito, a ignorância, e, por fim, à crítica sutil e indireta que caracterizou a produção artística holandesa, principalmente, durante a década de 1960.

A programação televisiva de vanguarda nos Países Baixos integra os experimentos lúdicos em arte conceitual, populares na década de 1960, que podem ser melhor descritos como *Conceitualismo Lúdico*.² Referentes a produções de arte conceitual que são distintas dos exemplos associados às práticas tautológicas e áridas, como por exemplo, nos trabalhos de Joseph

1 Dois locais notáveis inicialmente abrigando membros do ex-KNIL incluem os campos de trânsito em operação durante a Segunda Guerra Mundial, o Campo Vught e o Campo Westerbork. Iris van Ooijen e Ilse Raaijmakers, “*Competitive or Multidirectional Memory? The Interaction between Postwar and Postcolonial Memory in the Netherlands*.” *Journal of Genocide Research* 14, no. 3–4 (2012): 463–483; Rami Khalil Isaac e Erdinç Çakmak, “*Understanding visitor’s motivation at sites of death and disaster: the case of former transit camp Westerbork, the Netherlands*” *Current Issues in Tourism* 17, no. 2 (2014): 164–179.

2 Terminologia criada na tese de Janna Schoenberger, “*Ludic Conceptualism: Art and Play in the Netherlands, 1959–1975*” (PhD diss., The Graduate Center, CUNY, 2016).

Kosuth, Lawrence Weiner e Art & Language. Nos Países Baixos durante a década de 1960, a arte lúdica floresceu, e sua origem remonta a obra *Homo Ludens*: O jogo como elemento da cultura (1938),³ de Johan Huizinga. A controversa tese central de Huizinga sustenta que a civilização “nasce no jogo, como jogo, e dele jamais se separa.”⁴ Elementos-chave da definição de jogo em Huizinga, evidentes nos trabalhos dos conceitualistas lúdicos, incluem: natureza voluntária do jogo (ausência de coerção ou obrigação), a delimitação de espaço e tempo, a existência do jogo paralela à vida cotidiana, a ausência de finalidade, a simultaneidade de seriedade e diversão, o absurdo. É notável que, a arte lúdica incorporava a crítica social de forma oblíqua: em muitos casos, seu impacto derivava justamente de um questionamento aberto e não dogmático, que evitava a polêmica. Por exemplo, a permanência das bicicletas nas ruas holandesas pode ser atribuída, em parte, às críticas performáticas dirigidas, nos anos 1960, à crescente cultura automobilística.⁵ Por fim, o *Conceitualismo Lúdico* prosperou, em parte, também em razão do amplo apoio governamental às iniciativas artísticas, o que incluía programas televisivos em horário nobre que testavam os limites da arte e levavam a vanguarda diretamente a milhões de lares.⁶ *Hoepla* é um exemplo chave do *Conceitualismo Lúdico*, ao demonstrar uma crítica lúdica à sociedade holandesa. Nos episódios transmitidos, seus realizadores recorreram à paródia e à ironia, buscando ultrapassar fronteiras mediante uma crítica aberta e indireta que desencadeava debates. *Hoepla* também demonstrava como a crítica oblíqua deixa espaço para o mal-entendido.

A série televisiva *Hoepla* (1967–1968) é o experimento mais conhecido da televisão de vanguarda holandesa dos anos 1960. Apenas três episódios foram exibidos em 1967: em 28 de julho, 9 de outubro e 23 de novembro. Um quarto episódio, gravado e programado para 8 de janeiro de 1968, jamais foi transmitido, pois a crítica à cultura holandesa tornara-se excessivamente direta. Em outras palavras, o êxito do programa dependia do equilíbrio entre arte lúdica e mensagens sociais sérias, via crítica indireta. Dessa forma, os episódios efetivamente exibidos se enquadram plenamente nos limites do *Conceitualismo Lúdico*.

Hoepla usou o humor para provocar levemente a cultura tradicional e normativa da Holanda, mas não apenas criticou; cada episódio, com duração de

3 O livro foi publicado pela primeira vez em holandês como *Homo ludens: Proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur*. Johan Huizinga, *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture* (Boston: Beacon Press, 1971), ix.

4 Huizinga, *Homo Ludens*, 173.

5 Para mais detalhes, veja Schoenberger, “*Ludic Conceptualism*” e a discussão sobre a cooperação de Robert Jasper Grootveld com o grupo anarquista Provo.

6 Como argumentei em minha dissertação de doutorado, o apoio à arte vanguardista pode ser rastreado até a Segunda Guerra Mundial, quando a arte se tornou uma preocupação pública. Isso foi, em parte, uma reação à política de arte implementada durante a ocupação alemã. Schoenberger, “*Ludic Conceptualism*,” 200. Veja também Werna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit: Kunstbeleid en verantwoording na 1945* (‘s-Gravenhage: Gary Schwartz/SDU, 1990), 49, 10.

uma hora, também apresentava artistas e músicos contemporâneos. Os temas incluíam música pop, moda, drogas, sexo e arte. O artista Wim T. Schippers, o fotógrafo Wim van der Linden e os cineastas Hans Verhagen e Trino Flothuis foram os produtores do programa. Verhagen, declarou sobre seus objetivos “Não aceitamos padrões, moral, decência, tabus, bom gosto; para nós, esses conceitos não significam nada. São linhas divisórias, artificialmente criadas pelo grande e volumoso grupo intermediário, a classe média, os de meia-idade, os medíocres.”⁷ Essa declaração simultaneamente irônica e sincera é característica do *Conceitualismo Lúdico*.

Como reação às transformações aceleradas nos Países Baixos da década de 1950, que incluíram rápida modernização, secularização e despilarização.⁸ *Hoepla* questionou normas e valores sociais estabelecidos e foi subsequentemente atacado pela imprensa e por políticos conservadores. Deve-se observar que seu público era heterogêneo em termos de origem social, já que, à época, não havia divisão política ou ideológica entre os dois canais de televisão existentes. O primeiro episódio foi, sem dúvida, o menos ofensivo e mais inócuo, focado em cultura pop; incluiu entrevistas com Eric Clapton, Pete Townsend e segmentos sobre moda masculina (entrevistas sobre vestuário com um lojista, um soldado, um político e um funcionário de escritório). Os episódios seguintes tornaram-se progressivamente mais provocativos, em resposta às duras críticas à estreia, mas mantendo espaço para a cultura pop. Por exemplo, no terceiro episódio houve a apresentação do *Jimi Hendrix Experience*; contudo, durante a performance, um homem vestido como a figura holandesa de *Sinterklaas* atravessa o estúdio tentando persuadir Hendrix a se tornar um *Zwarte Piet*, uma caricatura racista de uma pessoa negra, tradicionalmente representada como ajudante de *Sinterklaas*.⁹ Apesar da diversidade dos temas abordados, todo o discurso sobre o *Hoepla* reconhece-o sobretudo por ter exibido uma mulher nua, eclipsando praticamente todos os demais assuntos tratados pelo programa.

Na sequência de abertura do primeiro episódio, Bloom — nua, mas com grinaldas de flores de plástico cobrindo os mamilos e a genitália — vagueia pelo estúdio enquanto o músico de rock Teddy Lee J. canta. No segundo episódio, sete minutos após o início, Bloom reaparece sentada em uma cadeira, nua, lendo em voz alta uma matéria de jornal intitulada “VPRO corta nudez de Phil”, publicada no jornal de esquerda *Het Vrije Volk*.¹⁰ O texto relatava que o novo episódio de *Hoepla* havia sido gravado uma semana antes e que a emissora VPRO havia garantido

7 Wim Beeren, *Actie, werkelijkheid en fictie in de kunst van de jaren 60 in Nederland* (Rotterdam: Museum Boijmans van Beuningen, 1979), 118.

8 Nota da tradutora: despilarização (*ontzuiling*), se refere ao processo de afastamento de uma sociedade que foi historicamente pilarizada (*verzuiling*), que consiste na separação social vertical em grupos baseado em religião, status socioeconômico e posicionamento político.

9 Ibid., 119.

10 “VPRO zet schaar in naakt van Phil,” *Het Vrije Volk*, 29 de setembro de 1967, 1.



Figura 1. *Hoepla* #2, 1967, gravação em fita preto e branco, 56 minutos e 24 segundos. Fotograma do segmento de Phil Bloom. Coleção do Museu Stedelijk de Amsterdam.

que Phil Bloom não apareceria nua em cena, sob pena de o programa ser retirado do ar. Após terminar a leitura, Bloom abaixa o jornal e revela todo o corpo, desta vez sem a cobertura de flores, permanecendo exposta por trinta e oito segundos (fig. 1). O endereço para o envio de reclamações surge nos segundos finais do segmento, sobreposto à imagem de Bloom.¹¹ Esta cena tornou-se notória por ser a primeira vez que uma mulher nua foi vista na televisão.¹² É notável que, em quase todas as referências a *Hoepla*, enfatiza-se o gênero de Bloom, sem qualquer discussão sobre se ou quando um homem nu teria aparecido na televisão. Um website que acompanhou um episódio de 2017 do programa televisivo de história *Andere Tijden* (Outros Tempos) relata que *Hoepla 2* recebeu atenção mundial, com reportagens publicadas no Reino Unido, nos Estados Unidos e na Alemanha;

11 Cerca de dois terços dos feedbacks escritos foram negativos, enquanto um terço foi positivo, embora o artigo não especifique o número total de cartas, o qual não foi revelado. Veja "Blote Phil geen VPRO-boodschap," *Het Vrije Volk*, 17 de outubro de 1967, 13.

12 Ieke van der Huijzen, "Een keuze uit taboedoorbrekende kunst," em *Ludiek sensueel en dynamisch*, ed. André Kocht (Schiedam: Scriptum Art Publishers, 2002), 187.

um exemplo é o tabloide britânico *Daily Mirror*, que trouxe a manchete “*Such a fuss as a blonde goes on TV in the nude*” (“Tanto alvoroço por uma loira aparecer nua na TV”).¹³ Toda a atenção se concentrou no corpo nu de Bloom, enquanto outros segmentos, e até episódios inteiros, foram essencialmente ignorados. Embora a exibição de uma mulher nua na televisão fosse provocativa, o ponto que destaco é que a imprensa da época, assim como as publicações que, por mais de cinquenta anos, tratam sobre o *Hoepla*, negligenciaram um dos aspectos mais chocantes do programa, como a entrevista com o KNIL.

Pode-se argumentar que o corpo de Bloom não constituiu o momento mais controverso do *Hoepla*. No terceiro episódio, soldados holandeses embriagados foram entrevistados sobre o serviço militar obrigatório, respondendo a perguntas que questionavam a moralidade de suas ações. Um soldado, fora de cena, afirmou que o serviço militar era um desperdício de dinheiro (e, posteriormente, outro soldado declarou que os 2,5 milhões de florins gastos em treinamento eram “sem sentido”).¹⁴ Enquanto Bloom questionava indiretamente os valores e costumes holandeses ao permanecer sentada e silenciosa em cena, os soldados criticavam diretamente a política governamental. Este artigo, contudo, abordará o segmento exibido imediatamente após o torso exposto de Bloom. O apresentador estabeleceu uma ligação verbal entre a cena de nudez e o próximo segmento, não relacionado e menos conhecido, com a frase rimada: “*And after Phil the KNIL.*” (“E depois de Phil, o KNIL”).¹⁵ Como já discuti em outro contexto, a inclusão da entrevista com o KNIL — e, de forma semelhante, a entrevista sobre o serviço militar obrigatório — sugere que os criadores de *Hoepla* não estavam apenas zombando, mas indicavam que seu aspecto lúdico era, ao mesmo tempo, leve e sério.¹⁶ Os artistas responsáveis pelo *Hoepla* não buscavam apenas produzir um programa televisivo divertido, mas também explorar problemas sociais e questionar a cultura dominante.

É provável que o cidadão médio não tivesse plena consciência da complexidade por trás da realocação dos membros do KNIL para o interior da Holanda, tampouco dos detalhes da história colonial que explicavam sua migração. Quando os 12.500 molucanos chegaram aos Países Baixos em 1951, acreditando que sua estadia seria temporária. Como Fridus Steijlen¹⁷ escreveu, foi apenas em meados da década de 1970 que começaram a aceitar que não deixariam os Países Baixos,

13 “*Een blote Phil Bloom in Hoepla*,” *Andere Tijden*.

14 Hans Verhagen, Wim T. Schippers, Wim Van der Linden e Trino Flothuis, “*Hoepla 3*,” VPRO, 23 de novembro de 1967.

15 Hans Verhagen, Wim T. Schippers, Wim Van der Linden e Trino Flothuis, “*Hoepla 2*,” VPRO, 9 de outubro de 1967.

16 Janna Schoenberger, “*Hoepla: The Power of Ludic Prime Time Television*,” *Amsterdam, the Magic Center* (Amsterdam: Stedelijk Museum Amsterdam), 3 de julho de 2018, acessado em 16 de junho de 2023; Schoenberger, “*Ludic Conceptualism*.”

17 Nota da Tradutora: Fridus Steijlen é professor universitário e pesquisador especialista em minorias étnicas, especialmente os Molucanos, na Holanda.

o que influenciou sua relação de oposição com os holandeses, culminando, por exemplo, no sequestro de trem de 1977.¹⁸ Steijlen argumenta que o radicalismo Molucano nos anos 1970 remonta à transformação identitária durante sua chegada inicial, vinte anos antes, ou seja, de refugiados para imigrantes. Steijlen observa que, diferentemente de outras nações colonizadas, a comunidade Molucana se concentrou apenas nas responsabilidades do governo holandês como membros militares; eles não investigaram o projeto colonial e a condição pós-colonial de forma ampla.¹⁹

Os soldados Molucanos do Exército Real Holandês tiveram várias opções após a independência da Indonésia. Podiam se desmobilizar em Java, transferir-se para o exército Indonésio ou serem enviados aos Países Baixos.²⁰ Os militares aceitaram o envio, tanto eles quanto o governo holandês acreditavam se tratar de uma medida provisória. Os soldados estavam convencidos de que os Países Baixos ajudariam a criar a República das Molucas do Sul, independente da Indonésia, ao passo que as autoridades holandesas acreditavam que os Molucanos retornariam à Indonésia após alguns meses.²¹ Na chegada aos Países Baixos, os Molucanos foram dispensados do exército, e suas tentativas de contestar a ordem fracassaram nos tribunais. Inicialmente, o governo holandês forneceu aos ex-KNIL necessidades básicas, como moradia e um ajuda de subsistência, mas este último foi interrompido em 1956; no mesmo ano, cessaram os serviços centrais destinados aos enclaves dos ex-KNIL.²² As lideranças Molucanas criticaram o governo holandês por negligenciar sua obrigação de apoiar os exilados, o que gerou sentimentos de traição em relação ao Estado que haviam servido durante o período colonial.²³

A entrevista com o KNIL começa com uma tela preta, enquanto uma voz em *off* apresenta o segmento em tom grave; surgem na tela uma estrela e o título “*Een merkwaardig misverstand*” (Um curioso mal-entendido), enquanto a introdução prossegue (fig. 2). Primeiro, ouvimos um breve histórico: quase vinte anos após a independência da Indonésia, vários membros “laranja brilhantes” Amboneses²⁴ do KNIL, “nunca conseguiram engolir a transferência de soberania.”²⁵ A narração

18 Fridus Steijlen, “Closing the ‘KNIL chapter’: A key moment in identity formation of Moluccans in the Netherlands” em *Post-Colonial Immigrants and Identity Formations in the Netherlands*, ed. Ulbe Bosma, (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013), 117–134.

19 Steijlen, “Closing the ‘KNIL chapter,’” 118.

20 Steijlen escreve que há debate sobre se os militares Molucanos receberam ordens para ir à Holanda. Os Molucanos afirmam que ordens foram dadas, enquanto o governo holandês nega isso.

Steijlen, “Closing the ‘KNIL chapter,’” 123, 134.

21 Steijlen, “Closing the ‘KNIL chapter,’” 123.

22 Ibid.

23 Steijlen, “Closing the ‘KNIL chapter,’” 123–124.

24 Nota da Tradutora: Orang Ambon ou Amboneses são um grupo étnico de origem mista austronésia e melanesiana da Ilha de Ambon em Maluku, um grupo de ilhas na Indonésia localizado entre Sulawesi e Nova Guiné.

25 “Laranja brilhante” refere-se à cor nacional da Holanda, que remonta às origens do reino. Como expressão, sugere que os membros do KNIL são fortes apoiadores dos holandeses. Verhagen et al., “Hoepla 2.”



Figura 2. Hoepla #2, 1967, gravação em fita preto e branco, 56 minutos e 24 segundos. Fotograma do segmento "Een merkwaardig misverstand". Acervo do Museu Stedelijk de Amsterdam.

continua: "Suas perspectivas são sombrias... suas cartas de apelo [à Câmara e ao gabinete] ficam sem resposta", e "são desprezados em seu ambiente atual", isto é, na cidade rural de *Wierden*, na província de *Twente*, próxima à fronteira alemã. São descritos como "pobres e solitários."²⁶

O entrevistador demonstra interesse genuíno por seus interlocutores, mas suas perguntas refletem a ingenuidade de um jovem branco holandês. Por exemplo, um dos primeiros questionamentos é sobre o motivo de continuarem a usar os uniformes do KNIL. Suas perguntas são dirigidas a Alexander Leasa, que tenta explicar, em um holandês imperfeito, que eles precisaram deixar Java na condição de membros das forças militares holandesas (fig. 3). O entrevistador esclarece que os ex-membros do KNIL se recusam a aceitar benefícios sociais e vivem sem água encanada ou eletricidade; seu tom de incredulidade é evidente quando pergunta: "Como... como vocês vivem?" e "De onde conseguem comida?" Em seguida, questiona como conseguem manter seus uniformes em tão bom estado. Leasa responde que sobrevivem por meio de doações de pessoas simpáticas à

26 Ibid.



Figura 3. Hoepla #2, 1967, gravação em fita preto e branco, 56 minutos e 24 segundos. Fotograma do segmento KNIL. Coleção do Museu Stedelijk de Amsterdam.

sua causa e que conservam as roupas como sinal de sua condição militar. Eles se veem como soldados e aceitariam pagamento por esses serviços, mas recusam trabalho “civil”. Uma mulher, identificada como esposa de Leasa, intervém observando que eles bebem mais água do que comem alimentos.

Algumas das perguntas revelam as convicções do entrevistador. Por exemplo, ele comenta sobre as crianças presentes e afirma que beber água em substituição à comida não é saudável para elas. De maneira hesitante, acrescenta que os ex-KNIL não aceitariam um emprego: “Então... vocês se recusam a trabalhar?” A questão do trabalho retorna diversas vezes, com o entrevistador insistindo: “Mas vocês não ganham um único centavo?” e “Como conseguem fechar as contas no fim do mês? Como colocam comida na mesa?”²⁷ O alarme do entrevistador manifesta-se não apenas no conteúdo de suas perguntas, mas também na repetição incessante da mesma linha de indagação.

Leasa menciona Deus e a confiança de que sobreviveriam não apenas pela providência divina, mas também com o apoio do governo holandês, que, acreditava, honraria sua promessa de auxílio. A resposta do entrevistador à

²⁷ Ibid.

fidelidade de Leasa ao “Espírito Santo” demonstra espanto somado a curiosidade e fascínio, além da dúvida: “Você nunca se decepçiona com Deus?” Leasa reitera sua “gratidão” e “felicidade” em relação a Deus e, enquanto ele fala, a câmera foca inicialmente em sua esposa, curvada e olhando para o chão; em seguida, enquadra o casal, sugerindo um contraste evidente entre a declaração de alegria de Leasa e o que sua esposa projeta visualmente. Logo depois, a câmera se desloca para uma criança sentada no chão, mordendo o lábio e olhando para cima em direção a Leasa. O operador de câmera é consistente com os pensamentos dúbios do entrevistador. No geral, todo segmento está imerso em uma combinação de curiosidade fascínio e julgamento.

O momento mais impactante ocorre quando o entrevistador agradece a Leasa pela conversa. A resposta de Leasa é reveladora: “Esperamos que, com a sua cooperação, possamos mudar nossas condições de vida, encontrar um caminho livre dessas dificuldades.” O entrevistador não responde, apenas aperta a mão de todos. Em seguida, há um corte abrupto para um quadro com a inscrição “*Koning Boudewijn der Belgen*” (Rei Balduino da Bélgica), cercada por linhas ornamentais (fig. 4). Logo depois, as palavras dão lugar a uma fotografia do rei Balduino, que concedeu plena independência ao Congo em 1960 (fig. 5) e uma música leve toca ao fundo. Essa sequência sugere que os criadores do *Hoepla* estavam, no mínimo, conscientes de que esse episódio deveria ser situado no contexto internacional mais amplo da descolonização. Além disso, as ações de Balduino — a transferência direta de poder ao Congo — estavam, como argumenta Elizabeth Buettner, diretamente relacionadas ao caso holandês.²⁸ Ou seja, a resistência dos Países Baixos à descolonização, que resultou em guerra e na eventual perda de sua colônia, influenciou Balduino. O desfecho da entrevista e os últimos quadros apontam para as diferenças marcantes nas formas como as potências coloniais lidaram com a descolonização e, possivelmente, constituem uma crítica indireta às ações dos Países Baixos.

Por que o programa *Hoepla* realizou essa entrevista? De forma mais básica, o programa abordava eventos atuais e cultura. Os ex-membros do KNIL e suas condições de vida eram uma temática relevante que se encaixava no escopo do programa. Em consonância com os objetivos contraculturais de *Hoepla*, a entrevista quebra um tabu ao expor uma parte ocultada da sociedade e da história holandesa. Os ex-membros do KNIL foram deslocados para o interior remoto do país e, ao fornecer uma plataforma na televisão nacional em horário nobre, os exibe em um dos fóruns mais públicos, em contraste com suas condições periféricas de vida. O apelo de Leasa no final do segmento insinua que os ex-membros do KNIL sentiram que também poderiam ter se beneficiado com a transmissão; talvez os produtores quisessem ajudar.

28 Elizabeth Buettner, *Europe after Empire: Decolonization, Society, and Culture* (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2016), 179.



Figura 4. Hoepla #2, 1967, gravação em fita preto e branco, 56 minutos e 24 segundos. Coleção do Museu Stedelijk de Amsterdam.

Em 1968, o criador do *Hoepla*, Hans Verhagen, publicou um livro sobre o programa, abordando cada episódio em profundidade; ele também incluiu uma transcrição da entrevista com o KNIL.²⁹ Verhagen relatou que após a exibição do segmento de doze minutos, houve uma “corrida” de telefonemas, com telespectadores querendo saber como doar dinheiro ou bens, o que eventualmente chegou até Leasa e sua família.³⁰ Embora a caridade não crie mudanças sistêmicas, ela indica que os telespectadores, o público holandês, ficaram bastante emocionados com o que viram. De fato, a entrevista é difícil de assistir: ver os ex-membros do KNIL (e seus filhos brincando e os cães latindo ao fundo) lutando para sobreviver sem as necessidades básicas é chocante e comovente. Além disso, sua dificuldade em falar holandês sublinha sua tentativa de perseverar no país estrangeiro, que foram forçados a se estabelecer. Em nítido contraste com a atenção recebida pelo segmento de Bloom, Verhagen escreve que nenhum jornal mencionou a entrevista,

29 Verhagen, *De gekke wereld van Hoepla: Opkomst en ondergang van een televisieprogramma* (Amsterdam: De Bezige Bij, 1968), 92–95.

30 Verhagen termina seu comentário sobre a entrevista observando que Leasa e seus “associados” foram presos por agressão alguns meses após a exibição do programa. Verhagen, *De gekke wereld*, 92.



Figura 5. Hoepla #2, 1967, gravação em fita preto e branco, 56 minutos e 24 segundos. Coleção do Museu Stedelijk de Amsterdam.

revelando seu próprio choque com a falta de consideração pelos ex-membros do KNIL, suas miseráveis condições. Nos aparentemente incontáveis artigos sobre *Hoepla*, encontrei apenas três que mencionam o KNIL. Dois relataram a simpatia gerada, indicando que o segmento foi informativo e que o público procurou maneiras de ajudar os Molucanos.³¹ O artigo mais revelador foi publicado no *Het Vrije Volk*, intitulado “*Uitstekende hippe Hoepla*” (*Hoepla*, o programa maravilhosamente ousado), que elogia o programa.³² Ele lista as entrevistas “ousadas” dentre elas estão Mick Jagger, um paciente de câncer e outros, concluindo com uma menção aos “militares do KNIL que não queriam trabalhar”.³³ Este artigo sugere que os ex-membros do KNIL são preguiçosos, em vez de pessoas com princípios. De todas as respostas que o programa poderia ter evocado, este relatório sugere que, mesmo entre a população holandesa de esquerda da época, que poderia ser simpática aos ex-membros do KNIL, ainda havia um mal-entendido sobre seu dilema.

31 “*Geen Reacties van publiek op blote Phil in ‘Hoepla,’*” *Het Parool*, 10 de outubro de 1967, 3; “*Phil Bloom kost VPRO nog een lid,*” *Algemeen Dagblad*, 11 de outubro de 1967, 13.

32 Ale van Dijk, “*Uitstekende hippe Hoepla,*” *Het Vrije Volk*, 10 de outubro de 1967, 14.

33 Ibid.

Por que a entrevista do KNIL para o *Hoepla* foi ignorada pela quase totalidade das publicações, passadas e atuais? A entrevista com os ex-membros do KNIL foi ignorada devido a um *misverstand*, ou mal-entendido. Embora o título do segmento incluía esse termo, ele é muito mais adequado do que os criadores de *Hoepla* pretendiam. Houve uma falha na comunicação. Superficialmente, é provável que o mal-entendido se referisse à situação dos ex-membros do KNIL, ou seja, os soldados Molucanos tinham uma opinião diferente sobre seu status militar. Mas o mal-entendido vem de todos os lados, de cada componente constitutivo na época, relacionado ao sexismo, à história colonial e às escolhas artísticas do programa.

A Holanda projeta uma imagem de igualdade de gênero, no entanto, isso não era verdade na época (e talvez ainda não seja).³⁴ Até meados da década de 1950, por exemplo, funcionárias públicas eram demitidas assim que se casavam; apenas no ano de 1956 as mulheres foram reconhecidas como “competentes” e receberam plenos direitos de propriedade e legais.³⁵ Em 1960, 16% das mulheres trabalhavam, o que representava cerca de metade da média da Europa industrializada.³⁶ Assim, a forte história patriarcal e sexista do país influenciou a recepção distorcida do *Hoepla*, ou seja, houve um foco intenso em Bloom, enquanto o resto do programa foi ignorado.

Como mencionado acima, Bloom esteve mal coberta pelas flores plásticas no primeiro episódio. E, esse fato, por si só, gerou muita atenção midiática, e a discussão sobre se Bloom voltaria—em seu estado de nudez parcial—foi o tema de muitos artigos, incluindo aquele em que Bloom leu enquanto coberta apenas pelo jornal. Essa construção certamente explica em parte a enorme atenção recebida. Além disso, a reação a Bloom não exigia muito do público, especialmente em comparação com a entrevista com o KNIL. O telespectador só precisava reagir ao que via (sem a necessidade de ouvir com atenção ou analisar o conteúdo); e *Hoepla* dificultou ignorar isso ao manter o foco da câmera no corpo exposto de Bloom por trinta e oito segundos.

Embora o título “*Een merkwaardig misverstand*” (um curioso mal-entendido) aponte para a confusão, seria generoso usar esse termo para o governo holandês: suas ações podem ser interpretadas como enganosas de forma intencional. Se os

34 Embora o objetivo deste artigo não seja abordar a desigualdade de gênero na sociedade holandesa, fornecerei uma estatística recente aqui. Em janeiro de 2023, a organização de notícias NU.nl fez uma pesquisa com as cinquenta maiores empresas da Holanda e descobriu que 47 são lideradas por homens. Apenas duas, PostNL e Wolters Kluwer, têm uma mulher como CEO, e uma tem CEOs conjuntos. “*Top Nederlandse beursbedrijven is nog steeds een mannenbolwerk*,” NU.nl, 20 de janeiro de 2023, acessado em 13 de junho de 2023.

35 James Kennedy, *Nieuw Babylon in aanbouw: Nederland in de jaren zestig*, trans. Simone Kennedy-Doornbos (Amsterdam: Boom, 1997), 106. As mulheres foram legalmente reconhecidas como totalmente independentes dos homens em 1956 quando a “*Wet handelingsonbekwaamheid*” (Lei da Incapacidade) foi abolida.

36 Ibid., 107.

holandeses temiam um banho de sangue caso os militares Molucanos ficassem em Java, por que não consideraram soluções de longo prazo, além de uma estadia de alguns meses no interior holandês?³⁷ Quando comparamos a entrevista com a documentação histórica, surgem várias inconsistências. Quanto à falta de recursos financeiros dos Molucanos, Leasa explica que eles se recusaram a trabalhar como civis comuns devido ao seu status militar e também se recusaram a receber pagamentos de assistência social pelo mesmo motivo. Como Steijlen escreveu, os holandeses já haviam cortado (ou reduzido drasticamente) as ajudas devido ao fato de muitos Molucanos terem encontrado trabalho dentro de alguns anos após sua chegada no país.³⁸ Em adição, o governo inicialmente forneceu utilidades para os acampamentos, mas isso cessou após cerca de cinco anos. Embora os detalhes das narrativas sejam complexos e não englobem a experiência de cada Molucano, o princípio permanece: as escolhas da nação colonial resultaram na população colonizada sendo deixada para trás na Holanda, com poucas opções.

De um lado, uma parte dos telespectadores viu a entrevista como um grito de socorro; por outro, muitos ignoraram ou entenderam mal a situação. O exemplo mais claro de incompreensão vem da publicação de esquerda *Het Vrije Volk*, que descreveu os ex-membros do KNIL como desinteressados em trabalhar, e os citou vagamente dizendo: “nosso alimento vem de Deus, e se não vier, bebemos água”.³⁹ O artigo aponta que, pelo menos uma parte da população não entendeu completamente como os ex-membros do KNIL chegaram à Holanda e porque permaneceram. Além disso, a ausência de uma forte resposta pública sugere que a entrevista não ressoou, o que pode ter sido causado pela falta de conscientização sobre o contexto político e histórico.

Os produtores do *Hoepla*—assim como o entrevistador que conversou com Leasa—pareciam genuinamente curiosos sobre o status dos ex-membros do KNIL no interior holandês, por que estavam lá e o que esperavam da nação colonizadora. Com base nas perguntas e no tom da entrevista, o “mal-entendido” descreve inadvertidamente a posição do *Hoepla*. Não há reconhecimento da história colonial dos Molucanos, de seu serviço aos holandeses, e nenhuma culpa direta é atribuída ao governo pelo abandono e terríveis condições vivenciadas pelos Molucanos. Mas a própria entrevista pelo menos abriu uma porta para se ver o que estava acontecendo no interior, oferecendo uma visão desse problema social. O programa em si obscureceu a compreensão da condição pós-colonial?

O *Conceitualismo Lúdico*, essa forma de união entre a arte e o lúdico, como vista em programas de televisão, performances, exposições e mais, é crítica, mas de forma indireta, pavimentando um caminho para a mudança social pois gera

37 Steijlen, “Closing the ‘KNIL chapter,’” 123.

38 Steijlen usou a palavra “reduzido” para descrever a mudança nas ajudas fornecidas aos molucanos. Steijlen, “Closing the ‘KNIL chapter,’” 123–124.

39 Van Dijk, “Uitstekende hippe Hoepla,” 14.

conversa, em vez de posições de confronto ou polêmica.⁴⁰ O problema com essa abordagem é que uma crítica implícita, lúdica e frequentemente humorística, corre o risco de ser mal interpretada. Nessa entrevista, seja por ignorância ou negligência consciente, não há crítica explícita ao governo holandês. O momento mais próximo de uma crítica ocorre quando Leasa diz: “O governo se esqueceu dos nossos empregos [como militares]”.⁴¹ O entrevistador deixa implícito que os Molucanos são os culpados, perguntando várias vezes porque se recusam a trabalhar e como conseguem sobreviver sem comida. Finalmente, embora a entrevista com os ex-membros do KNIL tenha sido séria e até bastante sombria, ela foi intercalada com segmentos descontraídos que podem ter influenciado qualquer tom crítico que pudesse ser lido pelo telespectador. O *Conceitualismo Lúdico*, portanto, tem suas forças, mas também suas vulnerabilidades devido à sua característica de ser indireto.

Os criadores de *Hoepla* merecem crédito por darem espaço aos ex-membros do KNIL para demonstrar sua resistência em relação à demissão e expor suas condições de vida abomináveis, um resultado direto do passado colonial. Nessa entrevista, o país inteiro pôde olhar para dentro dos campos que mantinham os Molucanos escondidos. Esse segmento conversou com o público holandês, na medida em que gerou cartas e telefonemas, além de dinheiro e alimentos enviados para apoiar os Molucanos. No entanto, o episódio ficou envolto em muitos “mal-entendidos” derivados de uma sociedade sexista e ignorância da relação colonial, com uma crítica oblíqua que nunca culpou diretamente o governo holandês. Mostrar não equivale a entender: o tratamento abominável do KNIL não pôde ser percebido por um olhar cego

Janna Schoenberger

Membro do corpo docente do *Amsterdam University College*, onde ensina arte moderna e contemporânea. A Dra. Schoenberger completou seu doutorado em História da Arte no *Graduate Center da City University of New York*. Sua dissertação de doutorado, *Ludic Conceptualism: Art and Play in the Netherlands, 1959 to 1975*, é o primeiro estudo extensivo sobre a arte na Holanda nas décadas de 1960 e 1970. A Dra. Schoenberger recebeu bolsas de pesquisa no *Rijksmuseum* e na Biblioteca Beinecke da Universidade de Yale. Seu livro sobre Robert Jasper Grootveld, *Waiting for the Witchdoctor: Robert Jasper Grootveld's Scrapbook and the Dutch Counterculture*, foi publicado em 2020. A escrita da Dra. Schoenberger sobre exemplos de crítica institucional holandesa apareceu no livro *Humor in Global Contemporary Art*, publicado em 2024.

40 Schoenberger, “*Ludic Conceptualism*.”

41 Verhagen et al., “*Hoepla 2*.”