

AMSTERDAM VIA AMSTERDAM / 2004

CORREALIZAÇÃO ROGIER VAN ECK

Sair do quadro para saborear a vida

Como o título indica, *Amsterdam via Amsterdam* é um filme que faz da dualidade um princípio estruturante. Tudo nele é multiplicado por dois: uma cidade e duas ilhas com o mesmo nome situadas nos antípodas, uma no oceano Ártico, perto do polo Norte, a outra no sul do oceano Índico; dois navegadores holandeses do final do século XVI, Willem Barentsz e Cornelis de Houtman¹; dois cineastas, também eles de origem neerlandesa mas a viver em Bruxelas e a exprimir-se em francês, Rogier van Eck e Rob Rombout, que trabalham juntos pela primeira vez e encenam a sua própria «expedição cinematográfica» (subtítulo do filme) no rasto dos dois exploradores; duas viagens em direção às duas ilhas, montadas em alternância com sequências dedicadas à cidade-mãe, Amesterdão; duas câmaras que se filmam uma à outra e dois suportes, a película Super 16 mm e o vídeo digital². As imagens de vídeo, deliberadamente mais baças e agitadas do que os planos fixos rodados em película, introduzem uma parte de reflexividade ao mostrarem a câmara de 16, o operador de câmara ou ainda os dois cineastas a discutir o seu programa, como se o *making of* tivesse sido integrado no próprio filme.

Todos estes elementos constitutivos do conteúdo, como da sua realização, dão origem a um filme híbrido, tenso entre dois estilos bem demarcados: o estilo documental de uma rigorosa beleza, característico dos filmes anteriores de Rob Rombout, e um outro, novo, desnorteante à primeira vista, que leva tudo na brincadeira e ridiculariza esta expedição inverosímil empreendida por dois cineastas que parecem tão avessos a qualquer instrução de produção como às normas estéticas que a instituição cinematográfica impõe. De tudo isto resulta um filme inclassificável,

1. Willem Barentsz (1550-1597) empreendeu três expedições em busca de uma rota marítima para a China pelo Norte. Na terceira viagem (1596-1597), descobriu o arquipélago de Spitsbergen, a que pertence a ilha Amsterdam; o navio ficou depois preso nos gelos e a tripulação invernou na Nova Zembla. Morreu no mar, de regresso à Holanda, e deu o nome ao mar de Barents. Cornelis de Houtman (1565-1599) foi o primeiro navegador holandês a atingir o arquipélago da Sonda (futura Indonésia), em 1596. A nova rota marítima que traçou passa perto de uma ilha vulcânica perdida no sul do oceano Índico, a que os navegadores holandeses chamaram «Amsterdam eiland» e que assinalaram nos mapas como referência marítima. As explorações dos dois navegadores eram financiadas por capitalização bolsista, através de companhias precursoras da célebre Companhia das Índias Orientais (VOC, fundada em 1602), que fez a riqueza das Províncias Unidas. No século XVII, a jovem república tornou-se a primeira potência marítima do mundo. Os holandeses batizaram estas duas ilhas com o nome de Amsterdam, em homenagem à cidade que se tornara a Rainha dos mares e cujo nome era um símbolo de poder. Nieuw Amsterdam – futura Nova Iorque – foi fundada na mesma época. – 2. Os cineastas usam uma das primeiras câmaras Sony mini HD-Cam com cassetes digitais. As imagens, de alta qualidade, são deliberadamente escuras na etalonagem, para as distinguir das filmagens em 16 mm.

perdido como uma ilha deserta no oceano do cinema, mas que deve ser entendido como uma tentativa de explorar novas formas de realização muito afastadas do *mainstream* documental. Sem se inscrever na órbita do cinema experimental em sentido estrito, este ensaio cinematográfico deve ser abordado como um «filme de pesquisa», nascido tanto de circunstâncias aleatórias que determinaram a sua produção como da vontade dos dois cineastas de sair dos caminhos trilhados e de se entregar a experimentações narrativas e estilísticas por vezes desconcertantes, mas cujos frutos, incomparavelmente amadurecidos, colherão no filme seguinte, *Amsterdam Stories USA*, outra expedição cinematográfica rumo a outro continente e às Amsterdam norte-americanas. *Amsterdam via Amsterdam* é um filme de transição, explorador das margens do cinema documental pelas quais foi de facto preciso passar para sair do quadro e descobrir um novo mundo.

O projeto, nascido em 1996, só fica concluído oito anos mais tarde. Numerosos contratempos vêm atrasar a produção. O filme não desperta grande interesse e não consegue encontrar financiamento. A RTBF (televisão belga francófona), pequenas estruturas de produção belgas (Nota Bene, Wajnbrose Productions, o Centre bruxellois de l'Audiovisuel, Wallonie Image Production) e algumas instituições (Embaixada da Noruega, as TAAF – Terras Austrais e Antárticas Francesas) concedem apoios financeiros pontuais mas limitados. Com Patrick Lefèvre, o seu produtor franco-belga, os dois realizadores decidem avançar mesmo assim com a realização, adotando uma fórmula *low budget* que se revela afinal vantajosa, pois permite convencer alguns técnicos a trabalhar ajustando os seus salários e obter diversos meios materiais por patrocínio (hotéis, aviões, tendas, casacos quentes, via-

gens gratuitas nos navios para o Norte e para o Sul, etc.). A rodagem tem lugar em 1998. Mas em 2000 Patrick Lefèvre vai à falência e depois, infelizmente, morre. Rob Rombout adquire os direitos do filme por um euro simbólico. A produção passa a ser parcialmente assumida pelos dois realizadores, associados sob o emblema R & R. Novos parceiros de Bruxelas finalizam a pós-produção: o Dada Studio para as misturas e o Studio L'Équipe para a conformação, a etalonagem, a legendagem e a edição em DVD.

O princípio de dualidade estrutura o filme em duas linhas narrativas que nunca deixarão de estar entrelaçadas. A primeira é a grande história, a dos navegadores Willem Barentsz e Cornelis de Houtman, cujos



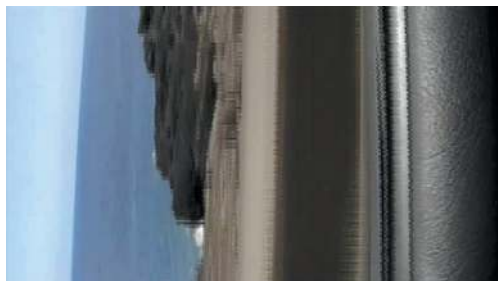
diários de bordo são lidos em voz *off* por atores. Os cineastas exploram também imagens antigas relativas às explorações, em particular um quadro de Cornelis de Man, conservado no Rijksmuseum, em Amsterdão, que dá uma visão irrealista da ilha do norte, onde o pintor nunca pôs os pés. Outros desenhos da época mostram a ilha do sul tal como a viu com os seus próprios olhos um membro da expedição que a batizou. A segunda linha narrativa é a pequena história dos próprios cineastas, embarcados nesta curiosa aventura e que se tornam as personagens principais do seu próprio filme. «Os heróis desapareceram. Nós ocupámos o lugar deles», diz Rogier, enquanto a câmara mostra os dois homens por detrás da montra de um bar de Amsterdão: «Era mais ou menos aqui que os mercadores discutiam os seus projetos.» Neste bairro de Amsterdão em que cada rua tem o nome de um grande navegador, Rob e Rogier, que têm a mesma idade que Barentsz e Houtman na sua derradeira viagem, identificam-se com os seus modelos. O filme não para de fazer idas e voltas entre os antigos navegadores e os seus epígonos amadores, que se fazem fotografar tomando como modelos os retratos dos seus ilustres predecessores. A grande e a pequena história interferem uma na outra quando, na ilha do norte, os dois cineastas-exploradores descobrem os túmulos dos caçadores de baleias holandeses mortos em 1636, ou quando, enquanto o seu guia rodeia o acampamento com um fio que fará soar o alarme se for partido por um urso, se ouve a voz de um companheiro de Barentsz a contar de que maneira um urso matou um dos membros da tripulação.

A pequena história não é apenas a dos dois cineastas. É também a de todas as personagens que encontram ao longo da viagem e de quem fazem o retrato cinematográfico: Ron Meijer, operador declusas em Amsterdão, que regula a circulação dos barcos nos canais, faz mergulho subaquático no mar Vermelho e se interessa por egiptologia; Rik Vlaanderen, fotógrafo de Amsterdão, que diz tornar a realidade mais bela do que ela é e que percorre a cidade de mota; Bas Kist, conservador no Rijksmuseum, que estudou o quadro de Cornelis de Man e fez ele próprio a viagem até à ilha; Mariël Van den Bos, flautista que adora o seu trabalho, que a torna livre e independente, que sabe o que quer alcançar mas que se sente «depressa sufocada numa relação amorosa»; Gonery Le Gall, trinta e um anos de navegação, empregado de sala no *Marion-Dufresne*, o navio científico francês das TAAF (Terras Austrais e Antárticas Francesas) que faz a ligação entre a ilha da Reunião e a ilha Amsterdam, a sul; Yan Tremblay, cientista que estuda as otárias e os pinguins e tem «uma espécie de encontro galante» com a ilha Amsterdam, onde viveu vários meses durante os quais não parava de escrever à namorada, que hoje o deixou; Cornelia, jovem ornitóloga alemã fascinada pela beleza da natureza; e, por fim, o velho guarda-costeiro norueguês de pele curtida pelo ar do mar, que gosta da luz límpida da noite boreal, quando o sol já não se põe, e aprecia a arquitetura «divina» das ilhas do Ártico. Cada uma das personagens explica o que determinou as suas escolhas de vida. Reencontramos o tema maior, embora subjacente, do cinema de Rob Rombout: o destino e a liberdade.

Quer se acredite ou não, a ideia calvinista da predestinação – a nossa existência seria determinada por Deus – vem-nos ao espírito quando o passado regressa ao presente, que o ilumina retrospectivamente. O filme insinua esta ideia ao relatar as expedições de Barentsz e Houtman, cujo destino trágico refere, mas também ao evocar o passado dos dois realizadores, Rob, que deixou Amesterdão quando era jovem – «para respirar», diz ele –, e Rogier, nascido em Paris de pais neerlandeses, que regressam para fazer um filme sobre a sua cidade de origem. A ideia volta a cada intervenção daqueles que encontram pelo caminho e que relatam diante da câmara algumas etapas da sua vida. Acaso do encontro ou poder de um destino que teria feito cruzar as trajetórias de Barentsz e Van Eck, Houtman e Rombout e todas as suas testemunhas? Nem uma coisa nem outra, evidentemente. Os cineastas construíram cuidadosamente o seu filme e selecionaram os seus intervenientes. Poderiam nunca ter chegado a encontrá-los, mas o «destino» que os fez reunir-se, entre passado e presente, entre Amesterdão e Amsterdam, é o filme. Os cineastas são os seus senhores.

«Em Amesterdão», diz Rob em voz *off*, «tudo é livre e controlado. Tudo é enquadrado, até mesmo o prazer da vida.» Para Rogier, «Amesterdão é antes de mais uma imagem. É a imagem da liberdade.» Rik, o fotógrafo motociclista, confirma: «Andamos sempre à procura de alguma coisa. Um certo tipo de liberdade. Embora aqui se seja muito livre.» A câmara montada na traseira da mota filma a paisagem do IJsselmeer. De repente, inclina-se, pondo o horizonte na vertical, exprimindo uma visão livre da paisagem, fora das normas e sem outra justificação além do pra-

zer de ver o mundo de outra maneira. Enquanto Ron, o operador declusas, fala da forma como organiza as suas férias no Egito, ouve-se a sirene de uma ambulância. O operador de câmara desenquadra imediatamente para o cais, onde não há ambulância, e depois volta calmamente para Ron, que não parou de falar. Uma fantasia por cortar na montagem? Não. Os mesmos desenquadramentos gratuitos perturbam as sequências dedicadas a Mariël, a flautista, e a Cornelia, a investigadora alemã. Na ilha da Reunião, o operador de câmara já tinha posto o horizonte na vertical. Na realidade, estas digressões visuais estão no cerne do projeto fílmico: exprimem cinematograficamente a dialética do destino e da liberdade, do constrangimento (enquadrar) e do prazer da vida (desenquadrar).





Enquadrar, em cinema, é ao mesmo tempo recortar um fragmento do espaço que se encontra diante da câmara e compor uma imagem com os elementos que nele ficam captados. Enquadrar não é apenas escolher, é construir, ordenar, controlar, *a fortiori* quando a mise en scène se intromete. Rombout e Van Eck compõem minuciosamente as suas imagens, em particular as paisagens muitas vezes grandiosas que descobrem nos confins do mundo e que filmam em plano fixo, como quadros. A ordem que o enquadramento instaura entre os elementos responde a motivações muito claras, como sublinhar uma simetria, a da proa de um navio, por exemplo, cuja forma geométrica se vai destacar contra a paisagem marinha; ou quando os dois cineastas se colocam eles próprios de cada lado da imagem.

Enquadrar é também baixar ao máximo a linha do horizonte para fazer entrar na imagem um grande céu nublado, à maneira dos paisagistas holandeses do século XVII, Salomon van Ruysdael em particular. Os cineastas decalcam as suas imagens pelo modelo dos grandes pintores contemporâneos dos exploradores cujo percurso seguem. Uma tal composição equivale a inscrever o plano numa história da pintura que, através do filme, parece prolongar-se até hoje. O passado e o presente alinham-se no fio do tempo que o filme rebobina, inscrevendo os antigos e os modernos numa mesma trajetória. Destino das imagens.



Acima, Salomon van Ruysdael, *Vista de Deventer a partir do noroeste*, 1657, Londres, National Gallery.

Ao lado, Salomon van Ruysdael, *Estuário com um batelão, outras embarcações, uma igreja e um moinho de vento*, ca 1650, col. privada.



A montagem é outra forma de controlar os elementos captados pela câmara, de prolongar a operação do enquadramento, de pôr ordem na aparente desordem do mundo. À maneira de Hitchcock, o filme cria rimas visuais, como quando os dois cineastas, cada um no seu camarote, estão sentados diante da janela numa pose semelhante mas invertida. A montagem pode ainda criar uma relação entre duas realidades muito afastadas mas enquadradas da mesma maneira, e fazer assim surgir uma analogia entre elas. Por exemplo, os bicos cruzados de dois pinguins inclinam-se lentamente tal como desce uma ponte levadiça sobre um canal de Amesterdão. O laço assim tecido por esta montagem analógica lembra que existe, para lá da singularidade das coisas, uma ordem superior, poética, claro, que as une e que só o artista nos pode dar a ver.

Todo este trabalho de composição, de citações pictóricas e de construção poética seria banal se, noutros segmentos do mesmo filme, os cineastas não tivessem feito a escolha radicalmente inversa de desenquadrar, de desordenar, de desconstruir os seus planos e de renunciar à estabilidade serena e tranquilizadora do plano fixo em favor de uma tomada de vistas agitada, brusca, imprevisível e mal iluminada. Tirando partido da leveza da pequena câmara de vídeo, já não se preocupam em compor uma bela imagem, antes querem captar as coisas de improviso, no momento



em que acontecem, como quando procuram a rua Barentsz em Amesterdão ou quando um membro da tripulação malgaxe, durante o baile improvisado num camarote do *Marion-Dufresne*, se apodera do microfone, da girafa e dos auscultadores da técnica de som e comunica de outra maneira com a equipa de rodagem.

Nesses momentos, numerosos no filme, sente-se soprar um vento de liberdade que atinge tanto os cineastas como as suas imagens. Uma fantasia desenfreada, uma doce loucura (desconcertante para o espectador) apodera-se deles. Esquecendo toda a reserva que seria de esperar num filme documental «sério», os dois cineastas filmam-se um ao outro, deixam-se levar pelo próprio jogo, troçam de si mesmos. Com a sua pequena câmara de vídeo, filmam as festividades populares organizadas em Amesterdão para o «dia laranja», o dia da festa da rainha. A câmara rodopia no meio de uma multidão em que domina a cor da dinastia, captando aqui uma fanfarra, ali um cão ataviado com uma coroa. Depois, admitindo, segundo uma lógica que só a eles pertence, que «fazer o retrato de Amesterdão é fazer o retrato de nós mesmos», metem a cabeça nas aberturas de um painel recortado que representa o casal real. Na polaroide que daí resulta, Rogier é a rainha, Rob o príncipe consorte. Mais adiante no filme, vemo-los brincar como garotos com os elefantes-marinhas, passear no meio dos pinguins e das otárias filmados à altura das suas botas «patrocinadas» ou brin-

dar quando o navio avista a ilha do Norte. De tanto quererem fazer esquecer que são também os realizadores do filme, comportam-se, em suma, como colegas traquinas – como *potaches*.

Num livro tão rigoroso quanto delicioso, Denis Saint-Amand desenvolve um pensamento fecundo sobre aquilo a que chama «o estilo *potache*³». O estilo não é apenas uma questão de forma literária ou visual. É antes de mais uma postura, uma maneira de ser e de se comportar em relação à sociedade, de se identificar e de se distinguir, uma «estilística da existência» (Foucault) que encarnam de modo exemplar, de um lado, o dândi, do outro, o *potache*. A postura do *potache*, sempre à margem da coletividade (ao fundo da sala, perto do aquecedor), o seu desajeito assumido, o seu humor por vezes duvidoso, as suas provocações inúteis, o seu sentido do irrisório e do absurdo são uma forma anarquizante de criticar a ordem estabelecida em nome do único valor que é o seu: o prazer de viver. Nascidos no meio escolar, os *potaches* espalharam-se pela imprensa (*Charlie Hebdo*), pela literatura (do *Dicionário das Ideias Feitas* de Flaubert a Alfred Jarry e Alphonse Allais), pela banda desenhada (Gaston Lagaffe), pela televisão (les Snuls), pelos espetáculos (o cabaré do Chat Noir, Desproges), ridicularizando tudo, troçando, rindo, provocando, disparatando pelo simples prazer de não serem levados a sério. Atrevidos e contestatários não em nome de ideias, mas pelo prazer de contestar, os *potaches* saem do quadro excessivamente estreito em que a coletividade encerra os indivíduos, escapam à formatação social, artística ou política, libertam-se de todos os espartilhos, desenham bigodes na Gioconda e deitam a língua de fora a todas as ordens estabelecidas.

Logo no início de *Amsterdam via Amsterdam*, um plano muito construído, jogando com a dualidade e a simetria, mostra uma orla costeira, o mar, dois ilhéus (na realidade, miragens formadas pelos relevos) e, ao centro, uma forma indeterminada. Duas silhuetas entram, cada uma por um bordo lateral do quadro, e avançam para o centro, enquanto se ouve, em *off*, a voz de Rogier a dizer: «À esquerda, o Rob, que não é nada destro», e depois a de Rob: «À direita, o Rogier, um bocado canhestro.» Um grunhido rouco encerra este «diálogo» no momento em que ambos se juntam perto daquilo que então se percebe tratar-se de um elefante-marinho. O movimento centrípeto deste par burlesco à maneira de Bucha e Estica, a banalidade dos trocadilhos, o suspiro pós-sincronizado do animal, tudo nesta encenação teatral tende a apresentar os dois cineastas como *potaches* pouco destros e canhestros que não convém levar demasiado a sério. Uma sequência no fim, na ilha do Norte, confirma que a falta de jeito é efetivamente um dado a ter em conta: inspirado sem dúvida

3. Denis Saint-Amand, *Le Style potache*, Genebra, La Baconnière, «Langages», 2019.





pelo senhor Hulot no fim das suas férias, Rob parte o fio que protegia o acampamento de um possível ataque de urso-polar, desencadeando os foguetes de fumo que deviam pôr o animal em fuga. Nesta ilha deserta onde nenhum urso se manifesta, os dois compadres, já sem saberem o que filmar, decidem encenar um gag cinematográfico: são três os que partem em fila indiana, de espingarda ao ombro, e saem de campo; ouve-se um tiro; já só são dois os que regressam.

O prazer antes do dever: tal é a forma da provocação *potache*. Os cineastas *potaches* contestam a ordem do filme documental tomando banho numa piscina ao ar livre, na ilha da Reunião, no próprio sítio onde, dizem eles, Houtman teria desembarcado.

E divertem-se a nadar debaixo de água para surgirem de repente diante do nariz da câmara e do espectador estupefacto. Além do desajeito, do gag e da provocação gratuita, o filme explora todos os recursos cómicos habituais dos *potaches*: o trocadilho («O Ron é funcionário. Sem o Ron, a cidade não podia funcionar»); o duplo sentido (quando Cornelia elogia «as belezas da natureza», Rob introduz uma série de planos aproximados da bonita investigadora, dizendo «Seguimos a nossa natureza»); a paródia (o retrato de Gonery no navio, de olhar fixo no infinito, é «o arquétipo do marinheiro», diz Rob); o irrisório (durante uma visita ao edifício da antiga e riquíssima Companhia das Índias Orientais, ficamos a saber que os quadros são falsos e que os historiadores que gerem o local «têm uma escolha difícil a fazer: a cor da alcatifa»); e, finalmente, o absurdo: num dos últimos planos, a três minutos do fim, que mostra os dois cineastas sentados diante da cidade de Amesterdão, ouvimo-los dizer: «Diante de nós, uma ilha, Amesterdão; atrás de nós, uma câmara. O filme pode começar.» Segue-se um grande plano da cabeça de uma otária que nos olha diretamente nos olhos.

Perante este filme que o desconcerta, o espectador pergunta-se: porquê todas estas partidas de *potache* num documentário sobre Amesterdão e as suas duas ilhas homónimas? Se há uma ordem que o filme contesta, não é apenas a do cinema documental tradicional, é antes de mais aquela que ele próprio instaurou: a ordem do enquadramento, das belas imagens, da narrativa histórica que lança pontes entre as três Amsterdams, da montagem que, entrelaçando o passado e o presente, sugere a ideia de que um destino inelutável conduziria os cineastas por um caminho traçado de antemão pelos exploradores do século XVII. Esta trajetória demasiado retilínea –

demasiado calvinista, talvez – quiseram quebrá-la para dizer outra coisa, demarcar-se desta forma demasiado previsível de fazer um filme para exprimir a sua subjetividade fundamental. Uma sequência di-lo claramente. No navio que os leva para a ilha do sul, sentados diante de uma janela, frente a frente, interrogam-se sobre o que estão a fazer: «Qual é a relação entre a nossa expedição e Amesterdão?» Rogier tenta explicar: o desvio seria a única maneira de viver Amesterdão, de enriquecer a cidade com paisagens. Mas o filme vai esbatendo progressivamente a sua voz. Rob diz que ele está a divagar. «O meu sistema metafísico é sem dúvida mais calvinista», diz ele por antífrase, antes de se lançar numa descrição precisa do *carrot cake* de Amesterdão. Uma maneira de dizer que Amesterdão é uma cidade para *saborear*. A palavra já tinha sido pronunciada por Ron, o operador de eclusas, quando falava do seu gosto pela egiptologia para «saborear a vida». Rob tinha acrescentado, em *off*: «O Ron revela uma palavra-chave na Holanda: *lekker*. É bom, saboroso. É difícil de traduzir.» O sabor, com toda a subjetividade associada a esta sensação, é um dado fundamental deste filme realizado por prazer, para «saborear a vida». Empreendendo uma «expedição cinematográfica» de que não conhecem «nem o fim nem os resultados», o filme tornou-se «uma busca de nós mesmos», diz Rogier, que pergunta: «Era preciso ir tão longe para isso?» «Sim», diz Rob.

COMENTÁRIOS

❑ É o meu primeiro filme com o Rogier. Eu tinha descoberto uma ilha do polo Norte chamada Amsterdam. Desabitada. Só ursos-polares. O Rogier, por seu lado, tinha descoberto uma ilhota no oceano Índico, também chamada Amsterdam. Longe de tudo. Sem dinheiro, partimos para o norte. O paradoxo é que, quando não se tem orçamento, toda a gente ajuda. Não ter orçamento nenhum é às vezes mais confortável do que ter um orçamento miserável. Dizemos: «Queremos ir ao polo Norte, queremos fazer isto e aquilo, mas não temos nada.» Então uma agência de viagens organiza-nos aquilo, a Fuji dá-nos película... e arranjam um diretor de fotografia, o Willy Stassen, que hesita porque nunca fez documentário, mas para quem o dinheiro não é problema. Veio e fez imagens soberbas...

❑ A partir daí, escrevemos um argumento enorme e conseguimos orçamento para filmar: partimos numa segunda viagem, para sul.

❑ O projeto era usar ao mesmo tempo película e câmara de vídeo. São duas matérias muito diferentes, e criámos dois estilos muito diferentes. Em vídeo, a câmara é mais fácil de manejar, é tudo mais cru, serve para planos curtos.

Experimentámos montes de coisas, e nós próprios aparecíamos no filme.

Mas não sabíamos o que fazer com aquilo. Vendo-o hoje, acho que esta alternância entre vídeo e película não está muito conseguida.

❑ A montagem foi muito complicada. Não é nada fácil representar e falar num filme e ainda montá-lo nós próprios. Depois trabalhamos com o Rudi Maerten, o montador que nos salvou.

FICHA TÉCNICA

Argumento e realização: Rob Rombout e Rogier van Eck.

Imagem: Samuel Dravet, Willy Stassen SBC, Louis-Philippe Capelle SBC.

Som: Griet van Reeth.

Câmara de vídeo: Samuel Dravet, Rogier van Eck, Pascal Perez, Willy Stassen SBC, Louis-Philippe Capelle SBC.

Montagem de imagem: Rogier van Eck e Rudi Maerten.

Montagem de som: Anne-Laure Guégan (Tintamarre).

Música: Hughes Maréchal, gravada por Pascale Snoeck.

Comentários de Rob Rombout e Rogier van Eck, com a colaboração de Philippe Blasband.

Voz de Willem Barentsz: Erwin Grunspan.

Voz de Cornelis de Houtman: Pierre Laroche.

Misturas: Peter Soldan (Dada studios).

Pós-produção: Studio L'Équipe.

Conformação: Dominique Marcel.

Etalonagem: Mike Joris.

Direção de produção: Olivier Caste, Patrick Lefèvre.

Produtores associados: RTBF – Image création – Triangle 7 – Nota Bene – Wajnbrosse Productions – Wallonie Image Production – Centre bruxellois de l'Audiovisuel, contando com o apoio da Communauté française de Belgique e da Loterie nationale. Com a participação, a título gracioso, de Philippe Crespel, Griet Van Reeth, Samuel Dravet, Willy Stassen, Adriana Moreira, Rob Rombout e Rogier van Eck.

Difusão: RTBF – TV5 Monde – Télé Bruxelles – AT-5 Holanda.

Festivais: Best Foreign Film, Route 66 Film Festival Springfield, EUA 2005 – Silver Remi Award, 39th WorldFest Independent Film Festival, Houston, EUA 2006. – Best European Doc, International Film & Video Festival, Syracuse, EUA 2006. – Tiburon International Film Festival, São Francisco, EUA 2007.

Suporte: Película Fuji 16 mm a cores e vídeo Mini-HD.

Duração: 80 minutos.



Amsterdam Sul.





Amsterdão.





Acima e página seguinte. Amsterdam Norte.





Amsterdam Sul.





Welcome To The
AMSTERDAM
STORE