

Fordlandia Malaise: memórias fracas, contra-imagem e futurabilidade

**Fordlandia Malaise: weak memories,
counter-image and futurability**

SUSANA DE SOUSA DIAS

Universidade de Lisboa / Faculdade de Belas-Artes
/ Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes — CIEBA
s.sousadias@belasartes.ulisboa.pt

Resumo

Fordlândia, *company-town* fundada por Henry Ford em 1928 na Amazónia, foi um projecto falhado nos seus pressupostos: produzir borracha para fazer face ao monopólio britânico duma matéria-prima essencial à Ford Motor Company. Ao longo dos anos, várias imagens e narrativas foram sendo produzidas sobre este empreendimento, condensando-se, maioritariamente, em duas designações: cidade utópica e cidade-fantasma. Tomando-as como base, o presente texto procura questionar as dinâmicas do arquivo em relação à memória e a possibilidade da criação de uma contra-imagem à episteme dominante. Neste contexto, serão discutidos os processos de concepção e filmagem do filme *Fordlandia Malaise* (2019).

Palavras-chave

Amazónia | Neocolonialismo | Memória | Filmagem | Drone

Abstract

Fordlândia, a company-town founded by Henry Ford in 1928 in the Amazon jungle, was a failed project in its endeavor: to produce rubber to challenge the British monopoly over a raw material essential to the Ford Motor Company. Over the years, several images and narratives have been produced about this enterprise. They can be mainly

categorized under two designations: utopian city and ghost city. Taking these as a starting point, this text seeks to question the archive's dynamics in regard to memory and consider the possibility of creating a counter-image to the dominant episteme. In this context, the processes of filming and structuring *Fordlândia Malaise* (2019), a film shot on location, will be discussed.

Keywords

Amazon Jungle | Neocolonialism | Memory | Film | Drone

Em 2017, fui convidada pelo colectivo artístico francês Suspended Spaces a viajar à Amazónia, no âmbito do projecto que, como a própria designação do colectivo anuncia, tem o espaço como questão central. Suspended Spaces é um colectivo baseado em Paris, que se formou em torno de uma hipótese: a de que existem espaços que, por razões políticas, económicas e/ou históricas, não cumpriram a função para a qual foram designados e continuam a existir numa espécie de estado de suspensão. São o que o colectivo designa por “espaços suspensos”, espaços sensíveis que merecem ser pensados por induzirem a uma problematização da(s) modernidade(s), precisamente devido às condições que os criaram e os mantêm (Kopp et al. 2012). Depois de viagens ao Chipre e ao Líbano, entre outros países, o local mais recente alvo da sua atenção foi Fordlândia¹.

Fordlândia é uma *company-town* fundada por Henry Ford em 1928 com o objectivo de produzir látex, para escapar ao domínio das potências coloniais europeias no comércio duma matéria-prima indispensável ao fabrico dos automóveis da Ford. Situada nas margens do rio Tapajós, a sua génese foi marcada por um dos mais violentos incêndios provocados pelo ser humano à época, que destruiu uma parte do milhão de hectares de floresta concessionados pelo governo do Estado do Pará à Ford Motor Company. Nascia assim, de forma insólita e violenta, nas profundezas da floresta amazónica, uma *company-town* completa, feita à imagem dos modelos similares americanos.

Ao longo dos anos, várias imagens e narrativas foram sendo produzidas acerca deste empreendimento falhado. Partindo de algumas delas e tendo por base a minha experiência no local e o filme que essa experiência originou, *Fordlandia Malaise* (2019), este texto procura questionar as dinâmicas do arquivo em relação à memória e a possibilidade da criação de uma contra-imagem aos poderes instituídos².

¹ Para informações sobre o colectivo Suspended Spaces, ver <http://www.suspendedspaces.net>.

² O presente texto retoma passagens de “Fordlandia Malaise: la mise en oeuvre” in Kopp, Jan, Lê, Daniel, Parfait, Françoise et al. (no prelo) Suspended Spaces #5.

“White Man Magic”



Imagem 1
Fotograma do filme *Fordlandia Malaise*
© Susana de Sousa Dias

Num declive terraplanado, na margem do Rio Tapajós, distribuído por vários arruamentos, alinha-se um conjunto de casas similares, acabadas de construir. Esta é uma das muitas imagens das várias captadas por fotógrafos da Ford Motor Company para documentar a construção da *company-town* na selva amazónica. Nelas podemos ver os primeiros incêndios, os levantamentos as vias de transporte a serem desbravadas, os trabalhadores em pose, cenas do quotidiano.³ O que nos revelam estas imagens? Antes de mais nada, que Fordlândia, para além de um projecto que teve por finalidade primeira a produção intensiva de *Hevea Brasiliensis*, foi também um projecto civilizacional. As imagens dão-nos a ver a “magia do homem branco” (*Washington Post* apud Grandin 2009, 5) num empreendimento que a imprensa da época considerava ser um oásis de civilização na selva, um exemplo do poder civilizador do capitalismo americano.

As casas, rodeadas de jardins e hortas, tinham electricidade, telefone, frigorífico, entre outros electrodomésticos. Algumas, como as moradias da posteriormente denominada Vila Americana, local de habitação dos altos administradores da vila, tinham

³ Imagens acessíveis na colecção digital do Museu The Henry Ford.

equipamentos próprios, como uma piscina; entremisturando-se com as sonoridades naturais da selva, podia ouvir-se música emitida por um ou outro gramofone a par do ruídos dos automóveis dos modelos T e A que circulavam nas ruas. Havia escolas para os filhos dos trabalhadores e foi edificado um hospital total e modernamente equipado. Um campo de golfe completava os amplos equipamentos postos à disposição da elite da Fordlândia. A mais icónica construção, ainda nos dias de hoje, sobressaía pela sua altura: a torre da caixa de água que exibia o conhecido logotipo da Ford, hoje totalmente apagado pela acção do tempo.

A narrativa criada por estas imagens escondia, no entanto, uma outra realidade. Não só o desenho urbanístico reflectia a segregação social de uma *company-town*, como as próprias habitações, na sua dimensão e materiais de construção, diferenciavam-se por classes sociais e profissões. Tratava-se de uma micro-sociedade totalmente estratificada que obedecia ao tempo de Detroit, o tempo padrão do Leste dos EUA, fazendo com que os relógios de Fordlândia batessem ao ritmo do coração dos bancos Nova-Iorquinos. A introdução do tempo industrializado, a implementação de uma dieta determinada pelo próprio Ford e a prescrição de determinações morais, constituíam uma violenta perversão do *modus vivendi* autóctone. Os trabalhadores eram periodicamente vigiados dentro de suas próprias casas, para atestação do cumprimento dos princípios que lhes eram impostos, no quadro de um pretenso projecto civilizacional que passava pela americanização forçada de costumes e hábitos (Grandin 2009). Como nos conta o Professor Magno, que desde os 12 anos tenta montar uma “enciclopédia ambulante” através da escuta dos relatos dos habitantes que viveram este período e seus descendentes:

Nós estávamos acostumados com o cantar dos pássaros, eles eram o nosso despertador, e não uma sirene. E não um relógio. No centro da Amazônia, vocês observam a liberdade! A liberdade de um passarinho ir cantar em qualquer árvore. De entrar em qualquer logradouro público. A liberdade de um canoieiro, da pequena embarcação, de trafegar livremente... [Os caboclos] queriam essa liberdade. Cumprir suas ordens, cumprir seus horários, mas eles sabem que a hora a que um pássaro canta significa que o Sol já vai nascer e já vai se pôr. Na hora que um vento pára, é a hora da primeira alimentação ou da segunda alimentação. Então, a relação deles com a natureza, essa liberdade, era o que eles queriam. (Magno 2019)

O trabalho feito sob intenso calor e humidade, segundo um horário determinado pelos apitos diários da poderosa sirene situada no alto da torre de água, as picadas das víboras, as doenças tropicais, dizimavam os trabalhadores que acorriam às dezenas, num só dia, ao hospital. As sepulturas marcadas pelas cruces de betão de modelo norte-americano aumentavam drasticamente de dia para dia. A insatisfação crescente dos trabalhadores e, sobretudo, a falência das plantações devida a erros sucessivos por causa do desconhecimento da realidade amazónica, ao que se juntou a invenção da borracha sintética, ditaram o fim do projecto.

Em 1944, já havia Ford fundado uma segunda *company-town*, Belterra, a cerca de 100 quilómetros a norte de Fordlândia, para tentar superar os problemas entretanto surgidos, um documentário produzido pela Disney continuava a propagar a exploração de borracha no rio Tapajós como “um empreendimento de proporções históricas”. Apesar de o projecto estar, nessa altura, em total decadência, a narração do filme afirmava:

Os 5.000 habitantes têm acesso a todos os meios de tornar a vida na selva saudável, feliz e confortável (...) Aqui, os jovens recebem os melhores cuidados incluindo refeições cientificamente equilibradas. O melhor não é demasiado bom, pois estes serão os futuros conquistadores da Amazónia. (...) O hospital da Companhia, com o melhor equipamento moderno e uma excelente equipa, oferece assistência médica gratuita aos empregados. Lazer é essencial para manter uma boa saúde. Os animados jogos servem um duplo propósito, pois também aliviam a monotonia. Mais tarde, é servido um almoço ao ar livre, com iguarias tentadoras. De seguida, vem a rodada de golfe da tarde, jogado nos campos próximos da plantação tendo como belo pano de fundo a selva.

A locução conclui: “Hoje, a plantação de Ford é um empreendimento de sucesso, um tributo à aptidão e ciência, as novas armas do pioneiro século XX.” (*The Amazon Awakens*, 1944)

Do conjunto de fotografias existente nas colecções digitais de The Henry Ford, apenas uma se institui como contra-imagem do discurso dominante: um relógio de ponto da usina, coração do empreendimento, destruído; em plano de fundo, destroços da devastação generalizada. Trata-se de uma única mas poderosa imagem, pois revela-nos, ainda que de forma parcelar, a acção da revolta dos trabalhadores contra as condições de trabalho, alimentação e vigilância de costumes por parte dos capatazes americanos. Uma revolta que, na imagem, se corporiza num ataque ao relógio de ponto, ícone do tempo industrial, factor de domínio e opressão, e, simbolicamente, num ataque ao empreendimento fordista e ao sistema capitalista. Uma única fotografia que nos anuncia que há uma outra história por detrás das imagens; uma história que revela o mal estar perante um sistema directamente trasladado dos EUA para a selva Amazónica, com toda a violência intrínseca à implantação de um micro-regime neocolonial a uma população, e com toda a ferocidade inerente à imposição do capitalismo à natureza.



Imagem 2
Fotograma do filme *Fordlândia Malaise*
© Susana de Sousa Dias

Após a proposta lançada pelo colectivo Suspended Spaces para reflectir, *in loco*, sobre a Fordlândia, lugar que materializa o choque entre um projecto da modernidade industrial e um território ecrã de múltiplas projecções ocidentais, comecei a investigar o assunto, tentando obter o máximo de informação que conseguisse antes de partir para a viagem. O livro de Greg Grandin, *Fordlândia: The Rise and Fall of Henry Ford's Forgotten Jungle City* (2009) a mais completa obra de investigação escrita até à data sobre o projecto de Ford, revelou-se essencial para entender os contornos do projecto, dentro da óptica norte-americana. Paralelamente, uma pesquisa na internet mostrou-me que as imagens deste complexo abundam no espaço virtual. Não só imagens captadas na altura, mas também imagens actuais, fotografadas pelas inúmeras pessoas que têm visitado Fordlândia ao longo dos tempos.

O contraste entre ambas não podia ser maior. Enquanto as imagens do passado exibem uma demonstração do sucesso do poder civilizacional do capitalismo americano, elidindo a extrema violência de um projecto neocolonial, as do presente captam o que resta dos complexos arquitectónicos de um projecto falhado. Os mesmos ângulos e enquadramentos repetem-se à exaustão, reduzindo a Fordlândia a uma enorme ruína. Nos *sites*, dois são invariavelmente os epítetos que acompanham estas imagens: “cidade utópica” e “cidade fantasma”. Se pensarmos que já há duas décadas Susan Sontag afirmava que o museu da memória ocidental é acima de tudo visual e que a imagem fotográfica tem o poder de determinar o que recordamos dos acontecimentos (Sontag 2004) e que estas fotografias, não só são similares entre elas como se replicam exponencialmente em múltiplos *sites*, percebemos a dimensão da perpetuação de um discurso dominante sobre o que é a Fordlândia hoje. Acresce que, na actualidade, uma imagem, como refere Juan Fontcuberta, “já não é uma mediação com o mundo, mas sim a sua amálgama, quando

não sua matéria prima” (Fontcuberta 2017, 32). Cidade utópica e cidade fantasma, na realidade, são duas faces de uma mesma moeda: utópica pois foi idealizada segundo o sonho de Ford do que seria uma cidade ideal; fantasma hoje pois o sonho de Ford não foi cumprido, pelo que nada mais do que ruínas poderiam existir. Ao fechar-se Fordlândia nestes dois termos, no entanto, apaga-se o que é efectivamente a vila hoje.

Quando parti para Fordlândia, tinha presente estas imagens, mas também sabia que, contrariamente aos que estas mostram, viviam lá pessoas. Quando se investiga a partir do exterior, todavia, é muito difícil perceber o que na realidade está a acontecer no terreno: como vivem e onde exactamente habitam as pessoas, como se relacionam com um património industrial forçado e com a herança de Ford. Parti com muitas interrogações mas também com a perspectiva de um ângulo de abordagem interligado com o meu trabalho anterior, que parte das imagens do período ditatorial português (1926 a 1974) para operar sobre os não-ditos e não-vistos dessa época e pensar como estes continuam a actuar no nosso presente. Trata-se de um trabalho que se institui enquanto reflexão sobre maneiras de abrir as imagens realizadas em contextos controlados e com objectivos precisos, com vista a revelar algo que um regime ditatorial quis esconder. Reflexão também sobre como pode a história ser contada através dos meios audiovisuais e de como usar materiais do passado para reflectir sobre o próprio presente.⁴ Se, na esteira de Foucault e Derrida, considerarmos o arquivo como um sistema de poder que determina os limites do dizível, será possível, partindo dele próprio, criar um contra-sistema que permita fazer aparecer o que não pôde ser dito/registado? Como descortinar as histórias que sistemas de cariz autoritário obnubilaram? De que forma fazer emergir o sujeito e com ele todo o conhecimento elidido pelas práticas de controlo de um sistema que apaga vozes dissonantes? Dito de outra forma: como elaborar uma contra-imagem que faça derruir a episteme dominante do arquivo? No caso da Fordlândia, interessava-me reflectir sobre as relações de poder, escutando as palavras das pessoas que a habitam e observando no terreno os resultados de um projecto de cariz autoritário, no contexto do sistema capitalista dos inícios do século XX.

Quando, finalmente, cheguei percebi que a antiga *company-town* está em ruínas apenas na aparência. Ao invés de uma cidade-fantasma, o que encontrei foi um espaço físico habitado e um espaço identitário criado por várias gerações, obnubilado por uma espécie de cúpula fantasmagórica e mítica que deixa perpassar apenas os espectros do passado. O que se conhece, fala e estuda é, no seu essencial, resumido ao empreendimento que não vingou. Duas grandes lacunas ficam, no entanto, por preencher: o que existia nesta área, antes de Ford a ter ocupado? E o que passou a existir depois?

⁴ Entre estes trabalhos, contam-se os filmes *Natureza Morta* (2005), *48* (2009) e *Luz Obscura* (2017).

Fordlândia, um arquivo vivo

Imagem 3

Fotograma do filme *Fordlândia Malaise*

© Susana de Sousa Dias



Mal desembarquei, o meu primeiro passo foi ir ao encontro das pessoas para tentar compreender o que é a Fordlândia hoje, e como se processa a transmissão da memória dos tempos da sua fundação. Tratando-se de uma história de homens, tentei procurar as mulheres mais antigas, na busca de algo que me possibilitasse aproximar-me de um tempo mudo e, sobretudo, tomar conhecimento das micro narrativas existentes, por oposição aos discursos dominantes.

As pessoas que fui encontrando revelaram-se possuidoras de uma consciência muito clara da sua herança e das questões políticas da actualidade, não só locais como globais. Senti, da parte delas, uma forte energia anímica e transgressiva, e pude ver um projecto vivo a desenrolar-se perante os meus olhos, assente na ideia de combater a narrativa produzida pelas imagens e textos que se encontram disseminados por inúmeros *sites*, de contrariar a ideia de cidade fantasma. Um projecto que passa por reescrever a própria história, afirmando a ascendência cabocla e a singularidade dos habitantes da Fordlândia.

Assim, quando tudo indica que Fordlândia é uma cidade do passado, encontrei aqui uma ideia de “futurabilidade” (Berardi 2017a). Emprego o termo de Franco Berardi, autor que propõe repensar o par dicotómico “utopia/distopia” pois este fecha o campo de possibilidades de se imaginar o futuro. Distopia, diz-nos Berardi, é o lugar onde já estamos e onde é espectável que passemos o resto da nossa vida. É o futuro mais provável e mais difícil de evitar. Utopia, por outro lado, consiste em algo que sabemos de antemão que nunca poderemos concretizar pois ficará sempre pelo plano do sonho — a cidade utópica é aquela que não se realiza logo não se pode instituir como contraposição ao poder dominante. Berardi propõe uma mudança de termos: de distopia passar para “futuro provável” e de utopia para “possibilidade”, pois no presente inscrevem-se várias possibilidades de futuro melhores que as actuais e que podem efectivamente ser

pensáveis e realizáveis (Berardi 2017b). Futurabilidade incorpora, pois, a potência de um povo de lutar contra o seu provável destino.

Se, por um lado, temos uma força de cariz fordista ainda operante nos dias de hoje — o padre, por exemplo, a primeira pessoa com quem falei em Fordlândia, explicou-me de imediato que parte da população está deprimida devido à segregação social instituída por Ford que criou um isolamento nas pessoas ainda visível na actualidade (Salatiel 2018) —, por outro, temos a força dos habitantes que pretendem combater a inevitabilidade de uma voz e um discurso que não lhes pertence. A esta junta-se uma outra potência, não visível mas latente, que se encontra nos tempos que antecedem a fundação da cidade de Ford e se aloja nos mitos indígenas da Amazônia que são convocados, reappropriados e recriados pela mão dos habitantes que se propõem repensar e reescrever a própria história, dando origem a uma nova mitologia e lendário. Temos forças vivas operantes que interessa trazer à luz, com toda uma história que não é nem dita, nem vista. Uma história totalmente obnubilada pelas visibilidades *online* auto-reprodutivas e pelos discursos dominantes, mas contrariada pelas inúmeras visibilidades-em-fluxo produzidas pelos próprios habitantes.

A minha decisão foi, pois, tal como em todos os meus projectos anteriores, colocar de lado as “memórias fortes” — neste caso, o período fordista — e centrar-me nas “memórias fracas” (Traverso 2005) — os tempos que antecederam a fundação e os tempos que lhe sucederam.

Visão não-humana



Imagem 4
Fotograma do filme *Fordlândia Malaise*
© Susana de Sousa Dias

Como atrás referi, quando parti para Fordlândia, levei várias questões que se articulam em torno das problemáticas que me têm ocupado nos últimos anos. Interessava-me, também, pensar formas de filmar lugares de poder e suas edificações superando o registo

objectivo meramente documentário ou, pelo contrário, meramente formal ou estético; reflectir também sobre maneiras de filmar as ruínas destes lugares, contrariando o carácter nostálgico, melancólico e poético que lhe tem sido associado nos últimos séculos, para deixar emergir o trauma que está na sua história. Para este efeito, fui munida de várias câmaras, microfones e, apesar de nunca ter operado um, levei comigo um drone. Tornava-se fundamental, para mim, perceber como foi feita a inscrição dum traçado urbano, de grande violência, na floresta amazónica, ter uma percepção mais ampla das suas cicatrizes. O drone permitir-me-ia ter uma visão mais completa do ponto de vista aéreo.

Dois factores fizeram-me pensar mais profundamente sobre a maneira de operar este equipamento. Por um lado, percebi que o meu drone tinha um defeito de fabrico: mal o colocava com a câmara na posição zenital, visão paradigmática do aparelho, esta começava a girar aleatoriamente, criando uma vertigem na imagem até à desconexão total, o que me impediu de explorar extensivamente este ponto de vista. Na verdade, um ponto de vista extra corpóreo, não antropocêntrico. Não podemos esquecer que o drone tem origem nas tecnologias militares que transformaram os limites da percepção e subjectividade humanas; trata-se de um aparelho de domínio visual, promovendo uma visão abstracizante que separa o mundo entre superiores (os que vêem) e inferiores (os que são vistos).

Devido a esta condicionante, comecei a procurar outras soluções, dando-me conta, neste processo, de um paradoxo essencial: estava a filmar um território alvo de grande violência exercida por uma potência exterior, com um drone, ele próprio, instrumento de poder. Acresce que ao lançar o drone nas alturas, sujeito ao vento, ao bater das asas dos urubus, às poeiras aéreas e às gotículas de chuva, em suma às intempéries naturais e à massa de ar denso e por vezes tempestuoso da Fordlândia, não imaginava o resultado final e sobretudo o profundo hiato entre a experiência vivida e a imagem resultante. As imagens registadas são de uma limpidez e rigor pleno, dão uma paradoxal sensação de poder absoluto sobre o espaço, têm uma singular dimensão de irrealidade.

À medida que o fui operando, fui-me apercebendo das suas potencialidades para além do olhar verticalizante. Resolvi explorar outras formas de o utilizar e compreendi que uma das suas valências é poder ser operado junto do corpo e até, no limite, como uma pequena câmara à mão. Na verdade, e devido ao pouco domínio que tinha de pilotar este tipo de aparelho, conduzi-o sempre através de movimentos corporais, como se um invisível e extensível cabo nos ligasse a ambos, tentando filmar com o corpo o mais próximo possível do aparelho ou, quando este estava francamente à distância, sempre em contacto visual, procurando ver o que ele via (e não olhando para o ecrã). Foi uma espécie de sensorialidade à distância: através dos movimentos corporais, através do andamento, por meio do olhar, sempre em profunda articulação com a máquina. Foi esta versatilidade do drone que me interessou e, de uma forma mais consciente, interessou-me também reflectir sobre o facto de qualquer linguagem do poder ter sempre um reverso. Tratava-se aqui de testar outras formas de operar o drone para além da sua visão distanciada, que objectifica aquilo que vê. No fundo, usar instrumentos tradicionais de

poder operando uma inversão: usando as suas valências para fazer com que eles, afinal, nos revelem uma outra dimensão do que está a ser visto, independentemente da mecânica interna e do aparato ideológico intrínseco ao próprio aparelho.

Contra-arquivo



Imagem 5
Fotograma do filme *Fordlandia Malaise*
© Susana de Sousa Dias

A organização dos materiais que fui recolhendo e que deram origem ao filme *Fordlandia Malaise*, foi complexa e implicou que pensasse em novas maneiras de agenciar as imagens e os sons e outras formas de trabalhar a imagem de arquivo. Cada filme pede a sua forma, cada tema que se desenvolve está dependente das formas audiovisuais através dos quais este vai ser elaborado: forma e conteúdo não estão separados, como formas tradicionais de pensar preconizam, mas profundamente interligados — a forma *forma* o conteúdo. Nesse sentido, não há modelos que possam ser aplicados, soluções que possam ser replicadas. Para cada filme é preciso encontrar aquilo que costumo designar por “forma justa” (Sousa Dias 2017).

Neste caso, decidi organizá-lo em quatro partes, reflexo não só duma intencionalidade em apresentar os contrastes entre memórias fortes e memórias fracas, entre projecções e representações dominantes, e palavras e narrativas habitualmente consideradas

menores, mas também fruto da experiência no terreno. Como não sabia o que ia encontrar e como não tinha uma ideia clara do que iria concretizar, fui filmando micro-situações e micro-acontecimentos, tentando, através da realização de cada plano, criar algo que me permitisse *a posteriori* criar um objecto audiovisual que, em si, constituísse uma reflexão sobre o local, sobre as instâncias de poder, mas também sobre a acção transformadora e criadora da população. Desta forma de trabalhar, acabou por nascer um filme com uma estrutura específica, em quatro partes. Cada uma destas reflecte sobre um problema que se prende com a possibilidade da criação de uma contra-narrativa ao projecto utópico de Ford e à cidade fantasma criada virtualmente.

A primeira parte, (“White Man Magic”) institui-se enquanto breve história visual dos primórdios da Fordlândia. Revela-nos o nascimento da *compay-town* na floresta Amazónica (e a sua anunciada ruína) através de imagens captadas na época pelos fotógrafos ao serviço da Ford Motor Company, e por meio de sons que gravei durante a viagem, entre estes os tocados pela banda de percussão amazónica de Alter do Chão, nas comemorações do dia da independência do Brasil.

Nos meus filmes anteriores a forma de lidar com a ausência de imagens de contraponto às imagens produzidas e/ou censuradas pelo regime ditatorial, passou por observar estas últimas detalhadamente, descobrindo no seu interior sintomas do que o regime procurava esconder. O método utilizado, foi o que eu designo como montagem em profundidade visual e/ou temporal⁵. A modelação do tempo das imagens, a possibilidade da montagem no seu interior, permite revirar a imagem sem desvirtuar a sua natureza, possibilitando a emergência de algo que estava oculto. Em *Natureza Morta*, por exemplo, o seu agenciamento através de formas narrativas que operam em consonância com a matéria visual e não verbal (o filme não tem palavras), bem como a utilização do movimento desacelerado, permitem estilhaçar os fios causais que se estabelecem entre imagens. Desta forma, impede-se o fechamento da narrativa, promovendo a sua abertura à micro-dramaturgia que as ocorrências contêm em si e possibilitando o desvelamento de eventos micro-históricos. Esta abertura implica a emergência de aspectos que admitem outras interpretações sobre uma única imagem, pondo em causa o seu princípio de verdade única, desta forma quebrando a ideia de que a imagem corresponde ao acontecimento real do passado, e que é portadora de um pleno sentido da história.

No filme *Fordlândia Malaise*, os métodos expandiram-se. Numa época de inflação imagética sem precedentes a nossa relação com as imagens mudou. Já não é possível trabalhar com estas sem considerar o seu papel na construção das realidades com as quais estamos a lidar, sem considerar o seu estatuto actual de matéria-prima do mundo.

Quando decidi usar a imagem de arquivo para contar uma história visual dos

⁵ Para explicitação do processo ver Sousa Dias, Susana. 2015. “(In)visible Evidence: the representability of Torture”, in *Companion to Documentary Film*, eds Alexandra Juhasz e Alisa Lebow. Oxford: Wiley-Blackwell e Sousa Dias, Susana. 2017. “A Sort of Microscope of Time: Decelerated Movement and Archive Footage”, in *Thinking Reality Through Time and Film*, eds Christine Reeh e José Manuel Martins. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

primeiros anos da Fordlândia, tive em mente essencialmente dois aspectos: que estas imagens reflectem a doxa dominante sobre a Fordlândia, e que estão disponíveis na internet, acessíveis a quem as queira ver. Assim, enquanto nos meus filmes anteriores era preciso trabalhar as imagens de arquivo em profundidade para revelar o que estava oculto — daí o recurso à desaceleração das imagens e à duração como meio de fazer aparecer o que não estava visível — no caso de *Fordlandia Malaise*, o movimento foi exactamente o contrário: apresentar as imagens sem permanecer demasiado tempo nelas, pois elas são precisamente o conhecido, o acessível. Decidi então recorrer à aceleração como método questionante: as imagens aceleram-se vertiginosamente, deixando aparecer nos interstícios elementos tradicionalmente ocultos (mulheres, trabalhadores, natureza como potência e não como recurso, por exemplo); estes, no entanto, nunca se fixam, nunca se imobilizam, aparecem no filme na sua condição de elementos latentes, pulsantes. O uso da banda sonora — a toada ritmada e de grande potência da banda de percussão de Alter do Chão — contribui para dar corpo a uma ideia de revolução — das pessoas, da natureza, das imagens.

A segunda parte do filme foca-se em Fordlândia enquanto espaço suspenso entre tempos (séc XX e XXI); entre visibilidade e invisibilidade (estruturas arquitectónicas de aço, vidro e alvenaria vs ausência de marcas deixadas pela vida autóctone); entre utopia e distopia. Imagens de drone dão-nos uma configuração de um aglomerado habitacional que recusa o estatuto de “cidade-fantasma” e de uma população que clama o direito a escrever a sua própria história. Nesta parte foi trabalhada a disjunção entre a memória fixada nas estruturas fordistas e a memória oral dos habitantes, entre as memórias fortes e as memórias fracas. Nesta parte decidi tirar partido do sentido de irrealidade do drone: imagens que parecem fotografias mas afinal são imagens em movimento articulam-se com imagens que parecem estar em movimento mas que afinal são fixas, evidenciando a própria natureza contraditória e enganadora do aparelho de poder. Mitos, lendas e narrativas articulam-se através das palavras de alguns dos habitantes de Fordlândia, dando corpo a uma narrativa que quebra a voz hegemónica do poder.

O uso do preto-e-branco nas três partes teve por finalidade impedir uma clivagem entre passado e presente. Ao operar com múltiplos e heterogéneos tempos, torna-se possível evidenciar que algo que se passa no passado se reflecte no presente, e que o presente abriga histórias interrompidas do passado que, no entanto, são passíveis de se abrir ao futuro. Trata-se também de um tempo de memória e de pós-memória, permanentemente reatualizado, dando corpo às cicatrizes que permanecem não só no terreno mas também na vivência e corpo das pessoas. Trata-se de trabalhar uma dimensão temporal transversal a todos os tempos, deixando, desta forma emergir uma contra-imagem das construções dominantes sobre a Fordlândia.

A terceira parte do filme, “O despertar dos vencidos”, exhibe o cemitério. Isolado da vila, e aparentemente abandonado, o recinto tem recebido os corpos de Fordlândia desde a sua fundação: primeiro os de Ford, mortos de exaustão e doenças tropicais,

depois os dos seus descendentes que resolveram permanecer na vila e os dos novos migrantes que entretanto aí chegaram. Um cemitério que se tornou imagem paradigmática da cidade-fantasma de Ford. Um cemitério cujas imagens perpetuadas online eliminem a história dos que aí foram enterrados. Às imagens que ali filmei e posteriormente trabalhei numa indiscernibilidade entre fixidez e movimento, foi justaposto um texto bíblico imbuído de paganismo (Cecim 2008). Procurei que a conjugação de todos estes elementos adquirisse um tom Benjaminiano: como se o Angelus Novus lograsse suspender a tempestade que o arrasta para o futuro e, clamando pelo erguer dos vencidos, conseguisse despertar os mortos, mudando o curso da história.

É por isso que na quarta parte do filme, “História da Fordlândia tal como contada pelos seus habitantes” se ouve a canção *Beija Flor Verde*, cuja letra e arranjos foram criados por uma das pessoas de quem recolhi o testemunho, Júnior Brito. Trata-se da parte sonora de um vídeo-clip que este me apresentou através do seu telemóvel; um pequeno vídeo que faz parte da cadeia de visibilidades partilhadas entre os habitantes de Fordlândia. Mas este é também o momento que, através da imagem, o palco é dado a uma criança cabocla e à liberdade do movimento corporal e pleno, finalmente desobrigado do tempo colonizado.

Nota final

Fordlândia Malaise abriu um novo capítulo no meu percurso. O confronto com imagens disponíveis em grande escala e com instrumentos de captação de imagem como o drone, fez surgir um novo campo investigativo que interroga algumas linguagens possibilitadas pelos meios digitais e suas implicações estéticas e políticas. O espectro do meu trabalho, todavia, mantém-se: questionar sistemas de poder, pôr em causa regimes de visibilidade e audibilidade, lidando com não-vistos e não-ditos; testar as potencialidades da linguagem cinematográfica ensaiando formas que permitam fazer de cada filme uma peça que contribua para a criação de um contra-arquivo.

Neste percurso, é necessário assumir que as construções da história são instáveis, acolhendo as suas singulares rugosidades; é necessário também abrir o campo à memória e às suas impurezas e descontinuidades. Há que resistir ao apelo da hiper-visibilidade para poder ver o que está por baixo das imagens; e por vezes mesmo por baixo de um tempo que aparentemente nelas se cristalizou. E sobretudo questionar o uso técnico-instrumental da linguagem e as suas dinâmicas de poder. Todos estes são gestos que permitem a exumação de corpos soterrados expondo-os, definitivamente, à luz.

Bibliografia

- Berardi, Franco. 2017a. *Futurability. The Age of Impotence and the Horizon of Possibility*. Londres: Verso.
- Berardi, Franco. 2017b. “Mapa de Futurabilidade: Reenquadrando o par conceptual utopia/ distopia”. In Pedro Gadanho, João Laia, Susana Ventura (eds.), *Utopia/Dystopia: A paradigm shift in art and architecture*. Lisboa: Mousse Publishing.
- Cecim, Vicente Franz. 2008. *oÓ: Desnutrir a Pedra*. Minas Gerais: Tessitura.
- Kopp, Jan, Lê, Daniel, Parfait, Françoise et al. 2012. *Suspended spaces #1 — Famagusta*. Paris: Éditions BlackJack. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Traverso, Enzo. 2005. *Le Passé, mode d'emploi : Histoire, mémoire, politique*. Paris: La Fabrique.
- Fontcuberta, Juan. 2017. *La Furia de las Imágenes: Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Grandin, Greg. 2009. *Fordlândia: The Rise and Fall of Henry Ford's Forgotten Jungle City*. Nova Iorque: Metropolitan Books.
- Magno, Luís. 2019. Entrevista realizada por Susana de Sousa Dias. Setembro de 2019.
- Salatiel, Padre Aldiney. 2018. Entrevista realizada por Susana de Sousa Dias. Setembro de 2019.
- Sontag, Susan. 2004. “Regarding the Torture of Others”. *New York Times*, 23 de Maio.
- Sousa Dias, Susana de. 2015. “(In)visible Evidence: the representability of Torture”. In *Companion to Documentary Film*, eds Alexandra Juhasz e Alisa Lebow. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Sousa Dias, Susana de. 2017. “A Sort of Microscope of Time: Decelerated Movement and Archive Footage”. In *Thinking Reality Through Time and Film*, eds Christine Reeh e José Manuel Martins.
- Walt Disney Studios. 1944. *The Amazon awakens*. <https://www.youtube.com/watch?v=Pe83FcC9Akw>.

Nota biográfica

Doutorada em Belas-Artes, Audiovisuais (UL-FBA), Mestre em Estética e Filosofia da Arte (UL-FL), Licenciada em Artes Plásticas, Pintura (ESBAL) e Diplomada em Cinema, Imagem (ESTC). Os seus trabalhos abordam a dialéctica entre história e memória, questionando regimes de visibilidade e audibilidade, com especial foco no arquivo. Entre os seus filmes contam-se *Natureza Morta* (2005), *48* (2009) e *Luz Obscura* (2017). Recebeu o Grand Prix do Cinéma du Réel e o Prémio FIPRESCI da Crítica de Cinema Internacional, entre outros. Os seus trabalhos têm sido exibidos internacionalmente em contexto artístico e cinematográfico (Berlinale, Documenta 14, IDFA, BAFICI, Harvard Film Archive, Arsenal Institut for film and video art, MNAA, MNAC, etc). Em 2012 formou um colectivo feminino que dirigiu o Festival Internacional de Cinema Doclisboa por duas edições, abrindo novas secções como

Cinema de Urgência e Passagens (Documentário & Arte Contemporânea). Foi artista visitante em Santa Cruz, Universidade da Califórnia (2018) e proferiu a Les Blank Lecture de 2019 no Berkeley Art Museum & Pacific Film Archive. Lecciona na Universidade de Lisboa. *Fordlândia Malaise* (2019) é o seu filme mais recente.

ORCID iD

[0000-0001-8625-7744](https://orcid.org/0000-0001-8625-7744)

Scopus Author iD

[57190022991](https://scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57190022991)

Morada institucional

Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal.

Artigo por convite Article by invitation