

## *Fordlândia Malaise* (Susana de Sousa Dias, 2019)

IVÁN VILLARMEA ÁLVAREZ

Uma floresta, um incêndio, uma «company town»: uma «conquista» na selva. As 184 fotografias relacionadas com a actividade da Ford Motor Company no Brasil que estão disponíveis no arquivo *online* de The Henry Ford Museum of American Innovation alimentam um discurso celebratório da modernidade onde o poder do capitalismo neocolonial teria a capacidade de transformar a natureza selvagem num espaço orientado para a produção — neste caso, de látex, uma matéria prima imprescindível para fabricar os pneus dos carros.

Porém, essas imagens, tomadas na sua maioria nos arredores da vila operária de Fordlândia, no Pará, entre 1928 e 1940, estabelecem uma narrativa que deixa de fora muitos elementos, nomeadamente as experiências dos moradores do lugar, com especial destaque para as mulheres, os ameríndios e os trabalhadores migrantes, mas também os direitos e as necessidades da natureza, que é representada nas imagens como um recurso passivo, nunca como um ecossistema ativo. O arquivo, portanto, conta uma história parcial, interessada, que opaca outras histórias que a cineasta Susana de Sousa Dias tenta trazer à tona na sua média-metragem *Fordlândia Malaise* (2019).

Neste filme, a realizadora tenciona «operar sobre os não-ditos e não-vistos dessa época e pensar como estes continuam a actuar no nosso presente» para assim, no fim, «questionar sistemas de poder» e ensaiar «formas que permitam fazer de cada filme uma peça que contribua para a criação de um contra-arquivo» (2020, 16; 23). A ideia, portanto, não é apenas interrogar «o programa fordista e o projeto modernista em geral», como salienta Raquel Schefer, mas «também as formas visuais — fotográficas, cinematográficas — do modernismo» (2020, 24).

A realizadora viajou para Fordlândia em 2018 convidada pelo colectivo artístico francês Suspended Spaces, que investiga aqueles espaços edificados

na modernidade «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», como aconteceu com Fordlândia após «a falência das plantações devida a erros sucessivos por causa do desconhecimento da realidade amazónica» (Dias 2020, II; 13). O fracasso dos projectos agroindustriais da Ford Motor Company no Brasil truncou a narrativa que tentavam construir as fotografias conservadas no seu arquivo: os colonos norte-americanos, finalmente, não conseguiram submeter a natureza equatorial aos seus desígnios, pelo que a cidade utópica que tentaram construir no meio da selva passou a ser, de acordo com a sua perspectiva, uma cidade fantasma.

Susana de Sousa Dias, no entanto, não encontrou uma cidade abandonada quando chegou a Fordlândia, mas «um espaço físico habitado e um espaço identitário criado por várias gerações» (2020, 16); uma cidade real, ainda viva, cuja existência desafiava essas duas narrativas hegemónicas e complementárias construídas desde fora — a cidade utópica e a cidade fantasma — e obrigava a pensar no que havia antes da chegada dos colonos norte-americanos à região, em 1927, e no que ficou depois do abandono do seu empreendimento, a partir de 1945, isto é, nas lacunas da história de Fordlândia, no antes e no depois da presença estrangeira documentada pelas imagens de arquivo. De frente a esse vazio, o impulso da realizadora em *Fordlândia Malaise* foi colocar de lado o que Enzo Traverso identifica como «memórias fortes» — os discursos alimentados pelas instituições oficiais e os estados — para centrar-se nas «memórias fracas» da população como ferramenta para recuperar o que foi apagado (Traverso 2005; Dias 2020, 18).

A sequência inicial de *Fordlândia Malaise* propõe um breve percurso pelas imagens de arquivo apresentadas através de «uma espécie de *slideshow*» que utiliza «a aceleração como método questionante» (Dias *apud* Fagioli 2022, 4; Dias 2020, 22). Nessa sequência, as mesmas fotografias são mostradas num *loop* cada vez mais acelerado: o grande incêndio na selva, o seu posterior desmatamento, os seringais, a vila operária, os seus serviços — as casas, a escola, o hospital, a piscina, o campo de golfe — até chegar à fotografia que Susana de Sousa Dias considera como a única contra-imagem oposta à narrativa da cidade utópica, que representa um relógio de ponto destruído durante a rebelião quebra-panelas, em Dezembro de 1930; uma revolta espontânea dos trabalhadores «contra as condições de trabalho, alimentação e vigilância de costumes por parte dos capatazes americanos» (2020, 14).

A banda sonora que acompanha estas imagens começa com os sons dos pássaros e insectos do lugar, gravados pela cineasta durante a sua viagem, e passa de repente para uma toada ritmada de grande potência tocada pela banda de percussão amazónica de Alter do Chão nas comemorações do dia da independência do Brasil (Dias 2020, 21-22). A velocidade da montagem e o volume da banda sonora aumentam em paralelo até que a sucessão de fotografias é tão rápida — Dias chega a utilizar 746 planos em seis minutos e meio — que as imagens começam a piscar, criando o que se chama efeito «flicker» no cinema experimental, que consiste na passagem vertiginosa de um fotograma claro para um fotograma escuro.

Esse tipo de montagem chama a atenção dos espectadores para os vazios entre planos e, sobretudo, para os interstícios do discurso hegemónico, onde aparecem «elementos tradicionalmente ocultos» como as mulheres, os trabalhadores ou «a natureza como potência e não como recurso» que são representados através da sua «condição de elementos latentes» para lembrar que todas essas pessoas e questões continuam ainda hoje a ser ignoradas e negligenciadas pelos poderes políticos e económicos (Dias 2020, 22). Toda esta operação conceptual consiste, como explica Schefer, em desorganizar o arquivo neocolonial para depois poder reorganizá-lo de acordo com outros ritmos e outra agenda política e estética:

Seguindo um modelo poético de composição, ensaiando diferentes combinações —rimas alternadas, interpoladas, encadeadas, etc. — e explorando a velocidade das imagens, animando-as, o processo de re-ordenação re-inscreve os arquivos no movimento da história, remetendo para os seus itinerários temporais, materiais, discursivos, ideológicos e culturais. Se os ritmos diversificados e as formas combinatorias da montagem se inserem num sistema de diferença e repetição, em que o idêntico se relaciona com o idêntico através da diferença e a história e a memória são postas em tensão, o processo de re-ordenação coloca em entropia as relações de saber/poder inerentes ao arquivo fordista, tropicaliza-o e crioualiza-o, nomeadamente através dos ritmos africanos da música, em linha com certas concretizações do primeiro e do segundo modernismo brasileiro. (2020, 21-22)

Há mais duas fotografias incluídas nessa sequência inicial que põem em causa a narrativa da cidade utópica, pelo que também deveriam ser consideradas como contra-imagens: as duas fotografias que mostram, em primeiro plano,

as folhas furadas das seringueiras infetadas pelo mal-de-folhas, uma doença causada pelo fungo *microcyclus ulei* que foi uma das principais causas da falência do projecto. Isabel Stein sugere que essas folhas são «a encarnação de um conflito que envolve o capital, os vegetais, os fungos, os humanos, a morfologia da terra e as muitas camadas temporais sobrepostas na Fordlândia» (2023).

Os próprios furos das folhas, segundo esta autora, poderiam ter um significado alegórico alinhado com o sentido da montagem intersticial desta primeira sequência porque «deixam passar a luz através deles, mostrando o que está por trás: a floresta equatorial na sua extrema biodiversidade, expulsando a monocultura norte-americana de seu solo complexo» (Stein 2023 — tradução do autor). De acordo com esta interpretação, os furos das folhas teriam a mesma função que os interstícios da montagem: «revelar algo que ficou oculto, algo que não se vê ou de que não se fala» (Dias *apud* Villarrea Álvarez e Limón Serrano 2022, 155); neste caso, o papel ambíguo dos fungos nesta história, por ser um agente que, por um lado, mata as seringueiras e, por outro lado, está a defender o ecossistema amazónico da ingerência estrangeira. O destaque que Susana de Sousa Dias dá para estas fotografias das folhas furadas, junto com o efeito *flicker* na montagem, a percussão intensa na banda sonora e a colocação estratégica da contra-imagem do relógio de ponto destruído no fim da sequência transmite a ideia de uma revolução tripla «das pessoas, da natureza [e] das imagens» (Dias 2020, 22).

Depois deste prólogo, o filme muda de estilo e de tempo histórico através das imagens filmadas pela cineasta durante a sua visita a Fordlândia em 2018. Nessa altura, ela teve de «pensar formas de filmar lugares de poder e suas edificações superando o registo objectivo meramente documentário ou, pelo contrário, meramente formal ou estético» para assim contrariar «o carácter nostálgico, melancólico e poético» das ruínas desses lugares e «deixar emergir o trauma que está na sua história» (Dias 2020, 18-19). A solução foi utilizar uma câmara-drone como extensão do seu próprio corpo para «entender como o traçado urbano se inscreveu no terreno, poder ver as cicatrizes que deixou» (Dias *apud* Villarrea Álvarez e Limón Serrano 2022, 172).

A cineasta estava ciente do «paradoxo essencial» de «filmar um território que foi alvo de grande violência com uma máquina de visão que é, ela própria, um instrumento de poder», pelo que decidiu «testar outras formas de operar o drone para além da sua visão distanciada» (Dias 2020, 19): «não olhei através do

drone», explica, «olhei sempre com o drone, tentando ver o que ele via não através do ecrã, mas através da relação física com o espaço» (em Villarmea Álvarez e Limón Serrano 2022, 172). Assim, o plano seguinte à fotografia do relógio de ponto destruído descreve a vila operária no presente de 2018 e posiciona-a em relação à natureza circundante: primeiro, a câmara-drone sobe em vertical desde o nível do chão até atingir a altura da torre da água, que simboliza o poder neocolonial, e depois inicia uma lenta panorâmica de 360 graus para mostrar a relação das ruínas do empreendimento com o rio Tapajós e as terras à sua volta.

As ruínas, nesse plano, não estão realmente isoladas porque fazem parte de um contínuo onde há vida humana, animal e vegetal para além da herança da Ford Motor Company, como salienta a banda sonora que acompanha esta panorâmica, primeiro através de uma gravação da rádio *ee.net*, depois através dos sons dos pássaros e dos insectos autóctones e finalmente através de um diálogo entre a professora e as crianças da vila durante uma aula de inglês, a língua dos colonizadores. O locutor da rádio sintetiza numa frase a contradição temporal na que vive Fordlândia — «o presente de um lugar construído para o futuro e conhecido pelo seu passado» — que Susana de Sousa Dias decidiu explorar neste filme, como ela própria explica:

Se, por um lado, temos uma força de cariz fordista ainda operante nos dias de hoje [...], 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 Amazónia que são convocados, reapropriados e recriados pela mão dos habitantes que se propõem repensar e reescrever a própria história, dando origem a uma nova mitologia e lendário. (2020, 18)

Os grandes planos gerais de Fordlândia filmados com a câmara-drone em 2018 estão encenados a partir de três oposições que permitem interligar esses três tempos que Stein identifica como «um passado incompleto, um futuro possível e um presente vivo» (2023 — tradução do autor). A primeira oposição confronta a aparente imobilidade das imagens, salientada pela distância entre a câmara e o território, com o seu movimento interno, miniaturizado em pequenos pontos desses planos aéreos: o que pareciam ser imagens fossilizadas no

tempo contém, na verdade, indícios das actividades quotidianas dos moradores actuais de Fordlândia que refutam a narrativa da cidade fantasma.

A segunda oposição tem a ver com o contraste — e, simultaneamente, o convívio — entre o espaço natural e o espaço humanizado, onde a correlação entre passado e presente estabelece um tempo circular: o espaço natural, que antecedeu à vila operária, envolve agora as suas ruínas, enquanto o espaço humanizado, antes circunscrito ao empreendimento, desborda os seus limites para manter o seu dinamismo na interface com a natureza.

A terceira oposição, por último, diz respeito da articulação entre imagem e som, entre esses grandes planos gerais aéreos, nos quais não se consegue identificar nenhum personagem para além da própria Fordlândia, e a colagem de vozes sem corpo que compõe a banda sonora, onde a memória oral convive com a mitologia local nos depoimentos de pessoas de diferentes gerações que expressam a sua relação com o passado e o presente do território. O confronto entre as imagens de umas estruturas que parecem ter caído do céu e os discursos de umas vozes que parecem sair da terra expressa, na verdade, «a disjunção [...] entre as memórias fortes e as memórias fracas» (Traverso 2005; Dias 2020, 22), isto é, entre as narrativas impostas de cima para baixo, que supõem uma herança do passado, e as narrativas construídas de baixo para cima, que exploram as possibilidades do presente.

O uso do preto-e-branco durante quase toda a metragem tinha por finalidade «impedir uma clivagem entre passado e presente» (Dias 2020, 22), mas a última sequência do filme quebra essa estética para imaginar um futuro libertado de qualquer narrativa predefinida: a cor irrompe no fim do filme, durante o plano da criança a dançar, que expressa «a liberdade do corpo, de um tempo descolonizado por oposição ao tempo industrializado imposto por Ford» (Dias *apud* Villarrea Álvarez e Limón Serrano 2022, 173).

A liberdade deste personagem, Isaac, que começava a dançar enquanto via a câmara para depois parar quando ele decidia, entronca com a ideia de «futurabilidade» desenvolvida por Franco Berardi (2017): o futuro de Fordlândia, parece sugerir este último plano em cor, não está necessariamente determinado pelas estruturas fordistas — por isso, a câmara-drone sobe por cima da torre da água nesse plano final — mas pela vontade dos seus moradores, como Isaac, que habitam um presente onde sempre há várias possibilidades de futuro que podem ser pensadas e concretizadas.

Qualquer futuro, isso sim, deverá ter em conta o convívio com a natureza amazónica, que reclama o seu protagonismo na maioria de imagens do filme, nomeadamente nos seus grandes planos gerais aéreos: a sua presença desborda os limites do enquadramento numa inversão consciente do olhar dos colonos norte-americanos que fundaram Fordlândia. As fotografias do arquivo da Ford Motor Company tentavam encerrar os elementos naturais no interior do enquadramento de acordo com uma lógica de composição de imagens que respondia também a uma lógica de domínio e exploração do território. *Fordlândia Malaise*, pelo contrário, quer libertar a vila operária e a natureza amazónica desse olhar neocolonial através da montagem intersticial das fotografias de arquivo e também mediante as imagens ambientais filmadas com a câmara-drone. A natureza, agora, sai dos interstícios e ocupa a maior parte dos planos do filme como uma realidade incontornável que condiciona a experiência de todas as pessoas que passaram por Fordlândia, incluindo a própria realizadora. Frente à mentalidade extractivista e predatória da Ford Motor Company, o olhar de Susana de Sousa Dias para a natureza devolve-lhe a sua dupla condição de agente activo e ecossistema complexo, formado por milhões de organismos vivos de todos os tamanhos, que sempre teve e ainda tem muito a dizer sobre qualquer possibilidade de futuro.

## Bibliografia

- Berardi, Franco. 2017. *Futurability. The Age of Impotence and the Horizon of Possibility*. Verso Books.
- de Sousa Dias, Susana, realizadora. *Fordlândia Malaise*. Kintop, 2019, 40 minutos.
- . 2020. «*Fordlândia Malaise: Memórias Fracas, Contra-imagem e Futurabilidade*». *RCL — Revista de Comunicação e Linguagens*, vol. 52: 10-24.
- Fagioli, Julia. 2022. «A Cidade Esquecida de Henry Ford e a Vida Que Pulsa em Fordlândia: Entrevista com Susana de Sousa Dias sobre o Filme *Fordlândia Malaise*». *Rebeca — Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, vol. 11, n.º 2 (Julho-Dezembro): 1-7. <https://doi.org/10.22475/rebeca.v11n2.769>
- Schefer, Raquel. 2020. «A Trama do Colonial. “Fordlândia Malaise”, de Susana de Sousa Dias». *Esferas*, vol. 1, n.º 16: 15-26. <https://doi.org/10.31501/esf.vi16.11141>
- Stein, Isabel. 2023. «*Fordlândia Malaise* and Tapajós’ Living Ruins». Em *Archives in “Lusophone” Films*, editado por Sandra Camacho, Ana Bela Morais e Filipa Rosário. Edições Humus.
- Traverso, Enzo. 2005. *Le Passé, Mode D’Emploi: Histoire, Mémoire, Politique*. La Fabrique.
- Villarmea Álvarez, Ivan e Nuria Limón Serrano. 2022. «Susana de Sousa Dias. Reconstruir el Archivo Visual Reprimido». *L’Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, vol. 34: 153-175.