

FORDLANDIA MALAISE: LA MISE EN OEUVRE¹ **FORDLANDIA MALAISE: LA MISE EN OEUVRE**

Susana de Sousa Dias²

RESUMO Neste texto, Susana de Sousa Dias reflete sobre a gênese de seu filme *Fordlandia Malaise*, fruto de uma residência na cidade criada pela Ford Motor Company na Floresta Amazônica. Propondo pensar Fordlândia para além da dicotomia entre “cidade utópica” e “cidade fantasma”, a cineasta interessa-se pelo que Enzo Traverso chama de “memórias fracas” e vale-se do conceito de “futurabilidade”, proposto por Franco Berardi, que incorpora a potência de um povo de lutar contra o seu provável destino.

PALAVRAS-CHAVE Fordlândia; Memórias Fracas; Futurabilidade; Arquivo.

ABSTRACT *In this text, Susana de Sousa Dias reflects about the origin of her movie Fordlandia Malaise, result of a residency in the city created by Ford Motor Company in the Amazon Forest. Posing to think the city of Fordlândia beyond the dicotomy between “an utopian city” and “a ghot city”, the filmmaker is interested in what Enzo Traverso calls “weak memories”, and she uses the concept of “futurability” – as proposed by Franco Berardi – that incorporate the fighting power of a people against their possible destiny.*

KEYWORDS *Fordlândia; Weak Memories; Futurability; Archive.*

1 Este texto foi originalmente publicado em francês, no livro *Fordlândia*, publicado pelo coletivo *Suspended Spaces* (*Fordlândia Suspended Spaces* #5. Paris: Les Presses du Réel, 2020, p. 72–83).

2 Susana de Sousa Dias é cineasta. Sua obra explora a dialética da história e da memória, questionando os regimes estabelecidos de visibilidade e audibilidade e se concentrando sobre os arquivos. Doutora em vídeo-arte, ela é professora na Universidade de Lisboa.

WHITE MAN MAGIC

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 o ecossistema altamente complexo da Amazónia, 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 a data sobre o projecto de Ford, dentro da óptica norte-americana, revelou-se essencial para entender os contornos do projecto. Paralelamente, uma pesquisa na internet mostrou-me que as imagens deste complexo abundam no espaço virtual. Não só imagens actuais, fotografadas pelas inúmeras pessoas que têm visitado Fordlândia ao longo dos tempos, mas também imagens de época, captadas por fotógrafos e operadores de imagem da Ford Motor Company.

Fordlândia teve a sua génese marcada por um dos mais violentos incêndios provocados pelo ser humano à época, que destruiu parte do milhão de hectares de floresta concessionados à Ford Motor Company pelo Governo do Estado do Pará. Nascia assim, de forma insólita e violenta, no meio da profunda floresta amazónica uma *company-town* completa, feita à imagem dos modelos similares americanos. Na altura, Fordlândia foi considerada um oásis de civilização na selva, um exemplo da potência da “magia do homem branco”³ e 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, tinham equipamentos próprios, como piscina. Entremisturando-se com as sonoridades naturais da selva, podia ouvir-se a música emitida por um ou outro gramofone, a par do ruídos dos automóveis dos modelos T e A que circulavam nas ruas. Foram construídas duas escolas para os filhos dos trabalhadores e um hospital modernamente equipado foi erigido em terrenos próximos da usina. 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 estratificação 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

³ Como no artigo “Fordlândia, Brazil”, publicado em 12 de agosto de 1931 no jornal *Washington Post* (Grandin, 2009, p. 5).

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. Arroz e trigo integral constavam da dieta dos trabalhadores e leite de soja era dado às crianças logo após o seu nascimento; o tabaco e o álcool foram proibidos, o lazer foi controlado, e 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. 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 Amazónia, vocês observam a liberdade! A liberdade de um passarinho ir cantar em qualquer árvore. De entrar em qualquer logradouro público. A liberdade de um canoeiro, 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 queriam⁴.

No plano científico, vários foram os erros cometidos pelos administradores e equipas da Ford Motor Company, na plantação intensiva da *Hevea brasiliensis*, tornando impossível o controlo da infestação de pragas. Ford vangloriava-se de não acreditar em especialistas, afirmando ser necessário livrar-se imediatamente de quem se considerasse assim⁵ — e atribuiu o governo de Fordlândia a homens que nada sabiam de botânica, de solos, ou da realidade da Amazónia. Ao fim de poucos anos, o destino da cidade já estava traçado.

O trabalho feito sob intenso calor e humidade, segundo um horário marcado 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, a par da falência das plantações e das mortes dos próprios norte-americanos, ao que se juntou a invenção da borracha sintética, ditaram o fim do projecto.

4 Professor Luís Magno, entrevista concedida à autora, *Fordlândia*, 2019.

5 Henry Ford citado por Greg Grandin (2009, p. 148).

Em 1944, já havia Ford fundado uma segunda *company-town*, Belterra, a cerca de 100 quilómetros a norte de Fordlândia, para tentar ultrapassar os problemas entretanto surgidos, um documentário produzido pela Disney continuava a apresentar a exploração de borracha no rio Tapajós como “um empreendimento de proporções históricas”. Apesar de o projecto estar, nessa altura, em total decadência, o texto 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”⁶.

Do conjunto de fotografias existente nas colecções digitais do Museu The Henry Ford⁷, apenas uma se institui como contra-imagem do discurso dominante: em primeiro plano, situa-se o 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.

6 Narração do filme *The Amazon Awakens* (4 min), Walt Disney Studios, 1944.

7 <https://www.thehenryford.org>

O DESEMBARQUE

O contraste entre as imagens de época e as da actualidade, captadas por visitantes ocasionais, 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 empreendimento assente num feroz extractivismo, as do presente captam o que resta dos complexos arquitectónicos de um projecto falhado, reduzindo Fordlândia a uma enorme ruína. Nos *sites*, dois são invariavelmente os epítetos que acompanham estas imagens: "cidade utópica" e "cidade fantasma". A *doxa* dominante é tão forte e entra de tal forma no imaginário das pessoas, que o que vemos na internet são imagens invariavelmente fotografadas dos mesmos ângulos, reproduções *ad infinitum* das mesmas representações, como se aquilo que as pessoas encontram não pudesse ser pensado e visto fora duma certa ideia de "utopia", segundo uma determinada grelha. Uma utopia que serve aqui para atestar unicamente uma impossibilidade, fechando qualquer esperança num futuro diferente. É por esta razão que Fordlândia é uma cidade "morta" na internet, pois só este poderia ser o corolário da premissa de uma cidade utópica. 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 não tendo sido cumprido o sonho de Ford, nada mais do que ruínas poderia 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, o capitalista que nunca chegou a colocar o pé na cidade que tomou o seu nome. Parti com muitas interrogações mas também com a perspectiva de um ângulo de abordagem que se interliga com o meu trabalho anterior⁸, 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. Interessava-me, neste caso, reflectir sobre as relações de poder e conseguir observar no terreno os resultados de um projecto de cariz autoritário, dentro do sistema capitalista dos inícios do século XX.

Quando, finalmente, cheguei percebi que Fordlândia 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.

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

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?

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. No processo, fui assaltada por um imenso desejo de tudo registar, de ouvir o maior número de pessoas, de gravar o máximo de sonoridades.

Lembrei-me de James Benning, dos seus métodos de trabalho, e da experiência que os meus alunos do Mestrado em Cine-Ensaio da Escola Internacional de Cinema e Televisão de Cuba me transmitiram, quando foram alunos do realizador, no seminário que antecedeu um que eu própria ministrei no mesmo curso. A perplexidade que sentiram quando perceberam que não podiam levar com eles o equipamento de filmagem numa viagem de campo com Benning marcou-os. Primeiro é preciso ver e ouvir. Abrir os sentidos. Estar. O tempo marca a forma como apreendemos o lugar. Esse foi o meu primeiro movimento: resistir ao apelo de começar imediatamente a filmar, resistir à vertigem dos dias contados, à impossibilidade de ali permanecer mais horas do que as já determinadas. Assim, e apesar da escassez dos dias para o que desejava registar, no primeiro dia, decidi apenas ver. No segundo, apenas escutar. Ao terceiro, comecei então a gravar som e a filmar.

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”. Emprego o termo de Franco Berardi (2017a), 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.

Esta foi uma nova camada que se veio acrescentar à minha pesquisa. Como mostrar uma realidade muito mais complexa do que aquela com que me deparei à primeira vista?

Aquilo que vemos é uma cidade idealizada por Ford, com um traçado urbanístico ainda hoje dominante, que força tudo o que vem de novo a encaixar-se no modelo que já existe. O padre, a primeira pessoa com quem falei em Fordlândia, explicou-me que a cidade está deprimida devido à segregação social instituída por Ford que criou um isolamento nas pessoas ainda visível na actualidade. É por isso que a Igreja, durante décadas de cor cinza, foi pintada de uma cor ocre, viva e luminosa, irradiando luz do alto do promontório no centro da vila. Se, por um lado, temos uma força de cariz fordista ainda operante nos dias de hoje, temos, por outro, a força dos habitantes que pretendem combater a inevitabilidade de uma voz e de 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 escrever a sua 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.

SENSORIALIDADE À DISTÂNCIA

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. O drone permitir-me-ia ter uma visão mais completa do ponto de vista aéreo, ter uma percepção mais ampla das suas cicatrizes.

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 abstractizante que separa o mundo entre superiores (os que vêem e dominam) e inferiores (os que são vistos e dominados).

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 — utilizando um telemóvel que nem sempre me mostrava uma imagem clara do que estava a filmar —, estava longe de imaginar 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 irreabilidade.

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 que qualquer linguagem do poder têm 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.

O DESPERTAR DOS VENCIDOS

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 cinematográficas através das 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”.

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 *company-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 eles 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 temporal⁹. 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.

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

9 Para explicitação do processo ver Dias, 2015 e 2017.

trabalhar com elas 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 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. Neste 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. Neste 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 heterogêneos 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 reactualizado, 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, "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 elidem 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

Por fim, uma breve referência ao título. Este refere-se à cidade fordista, um corpo estranho na selva tal como um tumor que irrompeu e deixou irremediavelmente as suas cicatrizes; alude igualmente ao mal-estar das pessoas que ainda hoje sofrem as consequências de um traçado urbano que foi feito para segregar. Mas, num sentido mais amplo, "Fordlandia Malaise" pode ser a designação de uma doença *per se*, um mal-estar que se prende com os regimes coloniais e com a herança que deixaram nos territórios que ocuparam e transformaram — uma doença que, no fundo, nada menos é que um mal-estar civilizacional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERARDI, Franco. *Futurability. The Age of Impotence and the Horizon of Possibility*. Londres: Verso, 2017a.

----- . "Mapa de Futurabilidade: Reenquadrando o par conceptual utopia/ distopia". In:

GADANHO, Pedro; LAIA, João; VENTURA, Susana (eds.). *Utopia/Dystopia: A paradigm shift in art and architecture*. Lisboa: Mousse Publishing, 2017b.

CECIM, Vicente Franz. *Oó: Desnutrir a Pedra*. Minas Gerais: Tessitura, 2008.

DIAS, Susana de Sousa. "(In)visible Evidence: the representability of Torture". In: JUHASZ, Alexandra; LEBOW, Alisa (eds.). *Companion to Documentary Film*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2015.

_____. "A Sort of Microscope of Time: Decelerated Movement and Archive Footage". In: REEH, Christine; MARTINS, José Manuel (eds.). *Thinking Reality Through Time and Film*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2017.

"Fordlandia, Brazil". *Washington Post*, 12 ago. 1931 apud GRANDIN, Greg. *Fordlândia: The Rise and Fall of Henry Ford's Forgotten Jungle City*. New York: Metropolitan Books, 2009, p. 5.

GRANDIN, Greg. *Fordlândia: The Rise and Fall of Henry Ford's Forgotten Jungle City*. New York: Metropolitan Books, 2009.

TRAVERSO, Enzo. *Le passé mode d'emploi. Histoire, mémoire, politique*. Paris: La Fabrique, 2005.