

A TRAMA DO COLONIAL

FORDLÂNDIA MALAISE, DE SUSANA DE SOUSA DIAS*

The colonial thread: Fordlândia Malaise, by Susana De Sousa Dias

La trama del colonial: Fordlândia Malaise, por Susana De Sousa Dias

Raquel Schefer**

Doutora; Centro de Estudos Comparatistas - Universidade de Lisboa -, University of the Western Cape.

E-mail: raquelschefer@gmail.com

Resumo

A obra de Sousa Dias traça uma cartografia histórica e estética do antigo espaço metropolitano e colonial de Portugal. Este texto centra-se nas operações de desordenação e re-ordenação do olhar e da história coloniais em Fordlândia Malaise, detendo-se sobre a reconstituição sensível das condições perceptivas e cognitivas do passado no presente e a tensão entre dispositivos e modelos de representação reguladores e formas estéticas emancipatórias, procedimentos centrais na filmografia de Sousa Dias.

Palavras-chave: Fordlândia Malaise; Susana de Sousa Dias; reconstituição sensível; profanação; dispositivos.

* A primeira versão deste artigo foi publicada em castelhano na revista Kilómetro III. Ensayos sobre cine, em Julho de 2019.

** A autora escreve de acordo com a antiga norma ortográfica vigente em Portugal.

❖ Artigo recebido em 22 de Novembro de 2019 e aceito para publicação em 23 de Janeiro de 2020.

Abstract

Sousa Dias' work draws a historical and aesthetic cartography of Portugal's former metropolitan and colonial space. This text focuses on the operations of disorder and re-order of the colonial gaze and history in Fordlândia Malaise, tackling two major major procedures in the filmography of Sousa Dias: the sensory reenactment of the perceptive and cognitive conditions of the past in the present; the tension between regulatory apparatuses and models of representation and emancipatory aesthetic forms.

Keywords: Fordlândia Malaise; Susana de Sousa Dias; sensory reenactment; profanation; apparatuses.

Resumen

La obra de Sousa Dias traza una cartografía histórica y estética del antiguo espacio metropolitano y colonial de Portugal. Este texto se centra en las operaciones de desordenamiento y re-ordenamiento de la mirada y de la historia coloniales en Fordlândia Malaise, deteniéndose en la reconstitución sensible de las condiciones perceptivas y cognitivas del pasado en el presente y en la tensión entre dispositivos y modelos de representación reguladores y formas estéticas emancipadoras, procedimientos centrales en la filmografía de Sousa Dias.

Palabras clave: Fordlândia Malaise; Susana de Sousa Dias; reconstitución sensible; profanación; aparatos.

... l'histoire en tant que conscience à l'œuvre et l'histoire
en tant que vécu ne sont pas... l'affaire des seuls historiens.

(Edouard Glissant, *Le Discours antillais*)¹



Figura 1

Fordlândia Malaise (2019), de Susana de Sousa Dias: arquivos da Fundação Ford.

Em *Das Unbehagen in der Kultur* (O mal-estar na cultura)², obra publicada em 1930, entre a Guerra de 1914-19 e a II Guerra Mundial, e cujo manuscrito foi remetido ao editor um dia depois do crash de 1929, Freud reflecte sobre o mal-estar intrínseco a todas as civilizações. No ensaio, o fundador da psicanálise constata, em tom melancólico e pessimista, a incapacidade de Eros e Ananke para dar conta dos mecanismos psíquicos da vida social e, em particular, da tendência inelutável do ser humano para a

destruição. Nos parágrafos finais, Freud conclui que o domínio progressivo da Natureza contém em si os germes da aniquilação da humanidade, constatação em linha com as preocupações ambientais e a crise ecológica do nosso tempo. “Atualmente [sic] os seres humanos atingiram um tal controle das forças da natureza, que não lhes é difícil recorrerem a elas para se exterminarem até o último homem. Eles sabem disso; daí, em boa parte, o seu atual [sic] desassossego, sua infelicidade, seu medo³”, escreve o psicanalista vienense.

Inscrevendo-se numa genealogia cinematográfica que inclui Gianikian e Ricci Lucchi, Farocki, Monnikendam, Sivan e também Snow, *Fordlândia Malaise* (2019), média-metragem de Susana de Sousa Dias, levanta um conjunto de questões relacionadas com o estado do mundo e a iminente (ou já irreversível) catástrofe ambiental, sobre o pano de fundo da malaise (post)-(neo)-colonial na América Latina. Filmada em Fordlândia, cidade industrial utópica fundada por Henry Ford nas margens do Rio Tapajós, afluente do Amazonas, na Municipalidade de Aveiro, no Pará, empresa eloquente quanto à imbricação do projecto (neo)-colonial e do projecto capitalista, a média-metragem sustenta-se num sistema narrativo e estético que, abrindo-se sobre múltiplos horizontes temporais e colocando-os em tensão, torna visível a persistência de formações coloniais e o entrelaçamento entre as divisões de classe e raça no Brasil contemporâneo. A malaise da civilização do início do século XX, malaise da modernidade hegemónica examinada por Freud e descrita com tamanha profundidade e minúcia por Musil, Kafka, Gombrowicz ou Onetti, entre muitos outros, malaise que atravessa também o projecto fordista, é cotejada, através de um rigoroso e sofisticado aparato formal, com o mal-estar hoje instalado na sociedade brasileira, confrontada com a proliferação de formas micro- e macro-fascistas, aliadas a um neo-liberalismo extremo, e com o programa de desflorestação da Amazônia.

¹ Glissant, E. (1981). *Le Discours antillais*. Seuil, 1981, p. 133.

² Freud, S. (2010). *Obras Completas*, vol. 18, *O Mal-Estar na Civilização, Novas Conferências Introdutórias à Psicanálise e Outros Textos* (1930-1936). Companhia das Letras.

³ Freud, S. *Obras Completas*, vol. 18, *O Mal-Estar na Civilização, Novas Conferências Introdutórias à Psicanálise e Outros Textos* (1930-1936), op. cit., p. 79.



Figura 2

Fordlândia Malaise (2019), de Susana de Sousa Dias: arquivos da Fundação Ford.

Se Fordlândia Malaise examina tais temáticas, essa aproximação é indissociável da invenção de um modelo formal correlativo. Noutras palavras, no filme de Sousa Dias, apresentado na última edição do Festival de Berlim, o fundo reflecte a forma da mesma maneira que a forma espelha o fundo, num quadro de equilíbrio tensional permanente. Essa imbricação entre fundo e forma remete para outra variação do termo “malaise”, o mal-estar na estética, examinado por Rancière no livro homónimo⁴, mal-estar que Fordlândia Malaise convoca, escapando, todavia, à in-distinção ética e às modalidades de experiência autónoma, independentes da radicalidade política, que, de acordo com o filósofo, caracterizam a viragem ética da arte contemporânea — e, igualmente, da política.

⁴ Rancière, J. (2004). *Malaise dans l'esthétique*. Galilée.

⁵ Sousa Santos, B. de. (Julho de 2003). Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, Pós-Colonialismo e Interidentidade. *Novos Estudos*, 66, 23-52.

Ao longo da sua sólida trajectória como cineasta, Sousa Dias tem vindo a traçar, particularmente através do reemprego de arquivos, uma cartografia histórica e estética do antigo espaço metropolitano e do ex-espaço colonial de Portugal. Essa cartografia é inaugurada por

Natureza Morta (2005), filme que interpela o sistema colonial português, sistema que Boaventura de Sousa Santos⁵ considera como subalterno frente ao modelo hegemónico representado pelo colonialismo britânico e que se caracteriza, segundo o sociólogo, por uma “disjunção caótica⁶ entre o sujeito e o objecto de representação coloniais. 48 (2009) e *Luz Obscura* (2017), reconstituições sensíveis da memória da tortura durante o Estado Novo (1933-1974) — a ditadura fascista, autoritária, colonial e corporativista, institucionalizada pela Constituição de 1933, promulgada sete anos depois do golpe de Estado militar de 1926 —, constituem territórios dessa cartografia, que tem em Fordlândia Malaise uma das suas regiões centrais.



Figura 3

⁶ Sousa Santos, B. de. Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, Pós-Colonialismo e Interidentidade, *op. cit.*, p. 25.

Fordlândia Malaise (2019), de Susana de Sousa Dias: vistas aéreas de Fordlândia.

O cinema de Sousa Dias empreende uma singular reelaboração da história do século XX em Portugal e no antigo espaço colonial do País, detendo-se sobre a memória traumática do sistema fascista-colonial e a malaise espectral que persiste no presente enunciativo. Se, remetendo para a citação de Glissant em epígrafe, a abordagem da história como pensamento e experiência vivencial transcende o campo da historiografia, o acto estético-historiográfico que atravessa a obra de Sousa Dias afirma a vocação do cinema, sublinhada por Ferro⁷, para representar a história — e para representá-la sensivelmente, através de uma política das emoções e dos afectos. A tetralogia da cineasta tece e destece a trama do sistema fascista e colonial. Contudo, se a memória aparece de entre os pontos de união da urdidura, a possibilidade de reviver e de reactivar a história no presente surge do espaço entre esses pontos, de lugares intersticiais, buracos e fendas — desde logo, entre sistemas de representação: a antropologia visual, o cinema experimental, e, no caso de *Fordlândia Malaise*, também a ficção científica.

Se os filmes de Sousa Dias se inscrevem num cinema da tensão não-dialéctica — tensão entre o passado, o presente e o futuro; a história, a memória e a sua actualização no presente; as imagens (de arquivo e registadas pela cineasta), a voz-off e o som (directo e indirecto, assim como a música, composta por António de Sousa Dias, irmão da cineasta); a figuratividade, a anti-figuratividade e os elementos figurais, etc. —, os processos de composição transcorrem do gesto, firme e incessante, de desordenação e re-ordenação, de desconstrução e reconstrução. Por conseguinte, além das importantes afinidades temáticas entre os quatro filmes mencionados, é sobretudo ao nível formal e metodológico que estes se relacionam.



Figura 4

Fordlândia Malaise (2019), de Susana de Sousa Dias: rostos que nos olham.

A démarche dos quatro filmes assenta na desordenação de uma forma ordenada, seguida da re-ordenação dos elementos intersticiais derivados. Desta maneira, em 48, Sousa Dias desorganizava e dessacralizava um conjunto de fotografias antropométricas de presos políticos da PIDE, a polícia política do Estado Novo, e, em seguida, recompunha a biopolítica do fascismo através de um sistema narrativo e estético ele mesmo rigoroso e totalizante. Em *Fordlândia Malaise*, à desordenação tropicalizante dos arquivos visuais e textuais da Fundação Ford que ocorre no prólogo sobrevém uma série de planos aéreos, registados com drones, de Fordlândia, das suas estruturas industriais em ruínas e da natureza circundante. Se a perspectiva ideológica e a dimensão panóptica da fotografia aérea foram já amplamente discutidas, aspecto ao qual voltarei mais adiante, a possibilidade de reactivar e de actualizar as condições perceptivas e as perspectivas cognitivas dos antigos trabalhadores de Fordlândia no presente, tornando-as sensíveis para o espectador, advém, como sucedia já em 48, do recurso a um sistema de

⁷ Ferro, M. (1993). *Cinéma et Histoire*. Folio-Gallimard.

representação disciplinar e do seu détournement. A possibilidade de fazer memória, de recriar a experiência traumática do passado no presente, produzindo, por conseguinte, narrativas mais complexas e contraperspectivas sobre a história, emerge, logo, de um processo de profanação dos dispositivos⁸ do poder e de um trabalho da intersticialidade.

Fordlândia Malaise foi filmado no quadro de uma viagem de criação e de investigação do Colectivo Suspended Spaces, grupo de artistas e investigadores sediado em Paris, à Amazônia brasileira. Fundado em 2007, o colectivo opera, segundo Jacinto Lageira, investigador e membro do grupo, “em espaços sensíveis, frágeis, provisórios, cujo devir foi obstaculizado por conflitos políticos, económicos e históricos”⁹. Famagusta, Beirute e Tripoli são três desses espaços postos em suspenso. Fordlândia, lugar heterotópico, é o mais recente espaço visitado pelo Colectivo.

Fundada por Ford durante o ciclo da borracha com o intuito de explorar a *Hevea brasiliensis* e de assim romper o monopólio britânico, a cidade de Fordlândia é paradigmática, por um lado, da indissociabilidade entre o projecto (neo)-colonial e o projecto capitalista e, por outro, da implementação de programas políticos e ideológicos que não só contemplavam a exploração laboral — assente, neste caso, na interpenetração entre os sectores industrial e agrícola —, mas que também delineavam um verdadeiro modelo biopolítico. Desta maneira, além da mecanização e da serialização de métodos e ritmos de trabalho, o projecto de Fordlândia abarcava também a racionalização do quotidiano e a imposição de um estilo de vida “americano”, incluindo modelos comportamentais puritanos, hábitos de consumo e, inclusivamente, regimes alimentares — por conseguinte, todo um sistema perceptivo e cognitivo, modelado de acordo com o conjunto de categorias binárias sobre as quais a modernidade hegemónica se fundou historicamente. Aspectos da empresa “civilizacional” de Fordlândia podem

ser observados no filme *Ao Redor do Brasil* (1932), registado pelo Major Luiz Thomaz Reis na região amazónica brasileira.

A resistência à conquista da selva, à modernização e à fabrilização do quotidiano não se faria, porém, esperar. Em 1930, estalava a revolta dos trabalhadores caboclos de Fordlândia, a rebelião conhecida como “quebrapanelas” — abordada em *Fordlândia Malaise*, numa teia de relatos que contempla as cosmogonias ameríndias Tapajós e evoca os processos de genocídio e de epistemicídio —, contra o “progresso” e a implantação de um modelo coordenado de racionalização do trabalho e do ócio que anunciava já a superação da divisão entre o tempo laboral e o tempo de descanso no capitalismo tardio pós-fordista examinada por Crary em 24/7: *Late Capitalism and the Ends of Sleep*¹⁰.



Figura 5

⁸ Agamben, G. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif?*. Rivages Poche / Petite Bibliothèque.

⁹ Lageira, J. (s.d.). Suspended Spaces. Inachever, et après. *Art même*, 68, Dossier “Sujet (& territoire”, p. 3, tradução da autora.

¹⁰ Crary, J. (2014). 24/7. Verso.

Fordlândia Malaise (2019), de Susana de Sousa Dias: rostos que nos olham

A rebelião “quebra-panelas” inscreve-se numa série de episódios de resistência à modernidade no Brasil, série que tem na Guerra dos Canudos (1893/97), relatada por Euclides da Cunha n’*Os Sertões* (1902)¹¹, uma das suas mais fulgurantes etapas. A revolta — e o passado de Fordlândia, ponto de partida de *Fordlândia Malaise* — é expressiva da singularidade da história do Brasil no quadro geopolítico latino-americano e dos entrecruzamentos entre o messianismo místico e a ideologia revolucionária que a atravessam, animando, por exemplo, a filmografia de Glauber Rocha¹². A fundação de Fordlândia corresponde, histórica e politicamente, a um momento de colapso do “colonialismo interno” (Sousa Santos)¹³ da sociedade brasileira sob a pressão do neo-colonialismo¹⁴. O “colonialismo interno” define até hoje, segundo Sousa Santos, certas configurações do poder no Brasil. O autor considera que as características específicas do colonialismo português — “o déficit de colonialismo e [consequentemente] de neo-colonialismo” — explicam as formas políticas que emergem no Brasil depois da independência. Essas formas divergem do modelo de descolonização do colonialismo hegemónico e também do colonialismo espanhol. O Brasil é o único país da América Latina que não tem um processo republicano de independência, liderado pela elites crioulas, mas, inversamente, uma independência imperial. Para Sousa Santos, o colonialismo interno sucede ao sistema colonial e a colonialidade do poder substitui o poder colonial¹⁵. Se *Fordlândia Malaise* examina o programa fordista como momento de erupção da ordem neo-colonial internacional no Brasil, acarretando a desintegração da estrutura social hierárquica e desordenada [de um “império oco no interior de um império mais vasto”, recordando os diálogos d’*Os Deuses* e os

Mortos (1970), filme de Ruy Guerra que aborda o ciclo do cacau], os seus procedimentos narrativos e estéticos tornam visível — e sensível — a espectralidade, toda uma hantologia¹⁶ figural, do colonial e da colonialidade.

Estruturalmente, *Fordlândia Malaise* contém cinco secções: um prólogo e um epílogo e três capítulos claramente delimitados. Uma análise da estrutura do filme sugere que o tratamento da persistência de formações coloniais e da espectralidade do colonial no Brasil contemporâneo é feito, a nível narrativo, através de uma temporalidade dialéctica, temporalidade da história em movimento, e de uma temporalidade não-dialéctica, cíclica, relacionada com a reconstituição das experiências perceptivas e cognitivas do passado no presente e com o inevitável estabelecimento de paralelismos com a *malaise* que se acentua após a destituição de Dilma Rousseff em 2016, assim como de mecanismos de apresentação e de representação. Na primeira parte do prólogo, sequência de montagem crítica, estrutural e analítica¹⁷ de material visual e textual da Fundação Ford, os arquivos da vida e do trabalho em Fordlândia na primeira metade do século XX são desordenados. Uma forma ordenada e orgânica emerge dessa desordenação. Porém, esse equilíbrio momentâneo é rapidamente desajustado através da re-ordenação dos arquivos segundo ritmos variados. 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 combinatórias 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

¹¹ Cunha, E. da. (2009). *Os Sertões*. Editora Ática.

¹² Xavier, I. (2007). *Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome*. Cosac Naify.

¹³ Sousa Santos, B. de. Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, Pós-Colonialismo e Interidentidade, *op. cit.*

¹⁴ *Id.*, p. 25.

¹⁵ *Id.*

¹⁶ Derrida, J. (1993). *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Galilée, tradução da autora.

¹⁷ Brenez, N. (2002). Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental. *Cinéma: revue d'études cinématographiques / Cinéma: Journal of Film Studies*, 1-2, (13), 2002, 49-67, tradução da autora.

entropia as relações de saber/poder inerentes ao arquivo fordista, tropicaliza-o e crioula-o, nomeadamente através dos ritmos africanos da música, em linha com certas concretizações do primeiro e do segundo modernismos brasileiros.

A trama do colonial — e o seu entrelaçamento com as estruturas do capitalismo — emerge, então, dos processos de desorganização e de reorganização dos arquivos fordistas. A malaise irrompe através de certos motivos da iconografia colonial — aspectos da fauna e da flora, cuja montagem trabalha fracturas face às concepções coloniais da natureza e aos pressupostos antropocêntricos. A malaise surge também da reconstituição de uma perspectiva encarnada sobre Fordlândia: a perspectiva dos fotógrafos, entrecruzada com a perspectiva dos fotografados, isto é, a perspectiva dos (neo)colonizadores e a dos colonizados. Dissolve-se, deste modo, a separação convencional e hierarquizada — ou, mais bem, a “disjunção caótica”¹⁸, citando Sousa Santos a propósito do problema de representação do colonialismo português — entre o sujeito e o objecto de representação e de conhecimento. Estas operações fazem eco a certas teorias que, como o perspectivismo ameríndio de Viveiros de Castro¹⁹, ultrapassam a oposição entre subjectivismo e objectivismo através de uma deslocação epistémica. Os processos de enquadramento e de desenquadramento das imagens, isolando rostos, figuras, olhos e membranas, elementos que nos fitam, num quadro de retroactividade — processos já ensaiados em 48 e em Luz Obscura—, contribuem decisivamente para essa desintegração.

As modalidades de reemprego profanam o arquivo fordista, colocando-o em circulação. Através de complexos agenciamentos discursivos e de um trabalho do interstício (os quadros brancos entre as imagens, entre-imagens²⁰ que, ao gerar uma ruptura perceptiva e ao figurar os processos mnemónicos, têm a mesma função que os fundidos em 48), as modalidades de reemprego estabelecem um campo operatório entre o visível e o invisível,

marcado pela tensão entre a lógica reguladora inerente ao arquivo como categoria geral e uma dinâmica de emancipação e circulação que extirpa os arquivos à regulação de lugar, segundo uma perspectiva derridiana²¹. Trata-se, simultaneamente, de uma circulação temporal — a actualização dos arquivos — e espacial — a migração dos arquivos, migração que se estende às formas filmicas do cinema moderno noutras secções do filme. Motor de invenção formal e força fabulativa, um tal sistema ordena e re-ordena a forma ordenada dos arquivos e estabelece uma inesperada conexão entre as fotografias incorporadas na narrativa como registo técnico “automático” do visível e os traços do invisível espectral. Micro-dinâmicas internas e meta-representativas são desencadeadas, ao mesmo tempo que se convocam elementos invisíveis: o tempo do não-representado, os corpos humanos, animais e vegetais que habitaram os espaços hoje quase abandonados, o devir e o porvir.

¹⁸ Sousa Santos, B. de. Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, Pós-Colonialismo e Interidentidade, *op. cit.*, p. 25.

¹⁹ Viveiros de Castro, E. (2002). *A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia*. Cosac Naify.

²⁰ Bellour, R. (1999). *L'entre-images 2*. Mots, images. P.O.L., Trafic.

²¹ Derrida, J. (1995). *Mal d'archive*. Galilée.



Figura 6

Fordlândia Malaise (2019), de Susana de Sousa Dias: corpos vegetais.

Em 1945, após menos de duas décadas de existência, o projecto de Fordlândia foi encerrado. A utopia fordista tinha-se tornado distópica e um verdadeiro desastre económico. Novas tecnologias permitiam, então, a produção de pneumáticos a partir de derivados do petróleo. As fábricas Ford encontram-se hoje deslocalizadas no México. Depois da desactivação do projecto, os antigos trabalhadores permaneceram em Fordlândia, aproveitando a importante infra-estrutura existente. Em 2019, a população rondava os dois mil habitantes. Fordlândia Malaise cobre o arco temporal que vai do passado ao presente e se abre sobre o futuro.

Se a raiz reguladora do programa fordista o afastava, desde logo, de uma lógica emancipatória — era diametralmente oposto, por exemplo, ao projecto dos falanstérios de Fourier —, o sistema narrativo e estético de Fordlândia Malaise examina a sua dimensão distópica, senão apocalíptica (note-se a leitura d'O Vale dos Ossos Secos, Ezequiel 37, no segmento do

cemitério em ruínas). As três secções centrais do filme articulam uma série de planos-sequência de Fordlândia registados com drones em vídeo a preto e branco. Em movimento e com alturas e velocidades variáveis, ascendendo e descendendo, oscilando entre o plano aéreo na primeira secção e, na segunda, o plano rasteiro, a escassos centímetros do solo — como que evocando *Investigações de um cão*, de Kafka²² —, essa série de vistas leva a cabo uma representação exhaustiva da cidade e da Natureza circundante. Transitando do plano aéreo para o interior das estruturas fabris, vestígios da modernidade industrial, e, de estas, para as ruas fantasmagóricas da cidade, a representação de Fordlândia, além de evocar o processo de construção e de organização do ponto de vista constitutivo do cinema, remete para o entrelaçamento entre duas operações complementares no sistema colonial: a inventariação do território e a estruturação do poder político. Anderson considera que o Estado colonial aspirava criar “uma paisagem humana de perfeita visibilidade”²³. Se Mitchell considera o género paisagístico, florescente nos regimes imperiais, como uma forma de afirmação política,²⁴ Anderson sublinha os processos de inventariação da paisagem como um dos fundamentos da dominação e um dos lugares de poder coloniais. Ao ordenar a paisagem territorial, humana e cultural de Fordlândia, o filme de Sousa Dias aponta para esses aspectos e para a imbricação entre o projecto (neo)-colonial e o projecto epistémico da modernidade hegemónica.

²² Kafka, F. (1999). *Investigações de um cão*. Crise Luxuosa.

²³ Anderson, B. (2006). *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. La Découverte, p. 181, tradução da autora.

²⁴ Mitchell, W. J. T. (2002). *Landscape and Power*. University of Chicago Press.



Figura 7

Fordlândia Malaise (2019), de Susana de Sousa Dias: espectralidades.

O registo a preto e branco das imagens de Fordlândia no presente imbrica-as simbolicamente no mesmo horizonte temporal das imagens de arquivo. Se a re-ordenação dos arquivos apontava para os seus itinerários temporais, materiais, discursivos, ideológicos e culturais ou, noutras palavras, para a sua história material, o trabalho de uma continuidade elíptica entre o passado e o presente enunciativo conduz a uma perspectiva cíclica, não-linear e não-progressiva da história, contrária à perspectiva positivista e teleológica do projecto fordista e em linha com a temporalidade cíclica das cosmogonias ameríndias relatadas por uma das vozes-off. A escolha do preto e branco poderia também conduzir a um processo de des-historicização, arrancando o presente à sua temporalidade histórica e abraçando um modelo temporal não-dialéctico.

A tessitura multitemporal de Fordlândia Malaise é, porém, mais complexa. A ampla variação da distância vertical entre a câmara acoplada ao drone e a superfície da terra e os quase incessantes movimentos produzem uma paradoxal sensação de clausura na imensidade, de angústia e mal-estar. Esses procedimentos restituem ao espectador as condições perceptivas e as perspectivas cognitivas dos antigos trabalhadores, toda uma fenomenologia da

vida em Fordlândia durante a primeira metade do século XX. Pouco a pouco, as forças místicas e espectrais da história e do mundo rural penetram no sistema discursivo do filme. Sousa Dias não só opera num campo de transgressão dos usos convencionais e hegemónicos de um dispositivo de poder e de um modelo de representação disciplinar, como o são os drones e o plano aéreo, como essa singular apropriação reactiva, rasgando o horizonte temporal, as condições perceptivas e as perspectivas cognitivas dos antigos trabalhadores — a sua malaise, malaise da própria modernidade e do presente —, tornando-as sensíveis para o espectador, gesto dotado de uma importante dimensão política e epistémica.

Ao colocar em fricção o ver e o dizer, a imagem e a palavra, o coro de vozes-off, quase todas femininas, e o som (a tensão entre capas sonoras) contribuem também para profanar a perspectiva ideológica do dispositivo. Abrindo um fora de campo, visual e imaginário (as cosmogonias ameríndias e as lendas folclóricas de Fordlândia), mais extenso do que o campo visual representado na imagem, as vozes-off e o som contrariam a aspiração totalizadora do plano aéreo filmado com drones e provocam a entropia do dispositivo. Apontam também para a emergência de um espaço de liberdade a partir do qual o passado pode ser renegociado e o futuro, imaginado.

Fordlândia Malaise não só interroga o programa fordista e o projecto modernista em geral, como também as formais visuais — fotográficas, cinematográficas — do modernismo. Os movimentos circulares do drone estabelecem um complexo jogo intertextual com o valor emancipatório que a circularidade assume no Novo Cinema Latino-americano, em particular nas filmografias de Rocha e Sanjinés. No Novo Cinema Latino-americano, os movimentos de câmara circulares e semi-circulares evidenciam, de forma auto-reflexiva, a incorporação da perspectiva artificialis na câmara cinematográfica e a sua dimensão ideológica, procuram expressar cosmovisões e cosmologias não-europeias — assim como uma concepção não-teleológica do tempo e da história — e/ou apontam, entre outros aspectos, para a posição do sujeito de enunciação. Em Fordlândia Malaise, os movimentos circulares de câmara, afirmando a dimensão sensorial e vivencial da experiência da paisagem e a capacidade do cinema para forjar diferentes modelos de racionalidade, são realizados por um dispositivo de visibilidade dotado de

uma dimensão panóptica e mediante um sistema de representação que, como o plano aéreo, remete para a história entrecruzada das tecnologias bélicas e visuais, aspecto que reforça a tensão entre regulação e emancipação que atravessa o filme. Uma vez mais, a tensão entre um dispositivo e um modelo de representação reguladores e uma forma emancipatória — os movimentos de câmara circulares — é decisiva para a reactivação das condições perceptivas e das perspectivas cognitivas do passado no presente enunciativo e no contexto de recepção.



Figura 8

Fordlândia Malaise (2019), de Susana de Sousa Dias: spectralidades.

No epílogo, a transição do preto e branco para a cor re-ancora o tempo discursivo no presente. As camadas temporais da história e da memória de Fordlândia são aglutinadas no presente enunciativo, apontando para a persistência de estruturas e de formações coloniais no Brasil contemporâneo. Abrindo-se sobre o Rio Tapajós, o plano final figura uma promessa de emancipação. Desfazendo a trama do colonial, tornando visível e sensível a maneira como este afecta todas as esferas — perceptivas, sensíveis, cognitivas — Fordlândia Malaise — e o seu complexo sistema narrativo e estético, assente num princípio de desordenação e re-ordenação — re-situa o passado de Fordlândia no presente e reactiva a sua memória sensível, gesto dotado de uma

inequívoca dimensão política num momento histórico em que assistimos ao retorno do espectro do fascismo, pairando sobre os povos da Floresta Amazónica e a própria Floresta, e em que é urgente repensar a relação ser humano-Natureza.

Referências

ANDERSON, B. (2006). *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. La Découverte.

AGAMBEN, G. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif?*. Rivages Poche / Petite Bibliothèque.

BELLOUR, R. (1999). *L'entre-images 2. Mots, images*. P.O.L., Trafic.

BRENEZ, N. (2002). Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental. *Cinémas: revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, 1-2, (13), 2002, 49-67.

CRARY, J. (2014). 24/7. Verso.

CUNHA, E. da. (2009). *Os Sertões*. Editora Ática.

DERRIDA, J. (1995). *Mal d'archive*. Galilée.

DERRIDA, J. (1993). *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Galilée.

FERRO, M. (1993). *Cinéma et Histoire*. Folio-Gallimard.

FREUD, S. (2010). *Obras Completas*, vol. 18, *O Mal-Estar na Civilização, Novas Conferência Introdutórias à Psicanálise e Outros Textos (1930-1936)*. Companhia das Letras.

GLISSANT, E. (1981). *Le Discours antillais*. Seuil, 1981.

KAFKA, F. (1999). *Investigações de um cão*. Crise Luxuosa.

LAGEIRA, J. (s.d.). Suspended Spaces. Inachever, et après. *Art même*, 68, Dossier “Sujet (&) territoire”.

MITCHELL, W. J. T. (2002). *Landscape and Power*. University of Chicago Press.

RANCIERE, J. (2004). *Malaise dans l'esthétique*. Galilée.

SOUSA SANTOS, B. de. (Julho de 2003). Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, Pós-Colonialismo e Interidentidade. *Novos Estudos*, 66, 23-52.

VIVEIROS DE CASTRO, E. (2002). *A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaaios de Antropologia*. Cosac Naify.

XAVIER, I. (2007). *Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome*. Cosac Naify.