

Texto licenciado sob a forma de uma licença *Creative Commons* Atribuição 4.0 Internacional



**A cidade esquecida de Henry Ford e a vida que pulsa em
Fordlândia: entrevista com Susana de Sousa Dias sobre o filme
*Fordlândia Malaise***

**La ciudad olvidada de Henry Ford y la vida palpitante en
Fordlândia: entrevista con Susana de Souza Días sobre la
película *Fordlândia Malaise***

**Henry Ford's Forgotten city and the pulsating life in Fordlândia:
interview with Susana de Sousa Dias about the movie
*Fordlândia Malaise***

Julia Fagioli

Mestra e doutora pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG. Atuou como professora substituta no curso de Comunicação Social da UFMG. Atualmente realiza pesquisa de pós-doutorado no PPGCOM da Universidade Federal de Juiz de Fora.
E-mail: julia.fagioli@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8331-7748>

Resumo: Entrevista com a cineasta portuguesa Susana de Sousa Dias, na qual discute seu filme mais recente, *Fordlândia Malaise* (2019). A obra resulta de uma residência artística e de um trabalho com imagens de arquivo da cidade de Fordlândia, localizada no estado do Pará, na Amazônia. A diretora trata do processo de realização, dos aspectos formais do filme, além de suas implicações estéticas e políticas.

Palavras-chaves: *Fordlândia Malaise*; Imagens de arquivo; Cinema documentário; Amazônia.

Resumen: Entrevista con la cineasta portuguesa Susana de Sousa Dias, en la que habla de su más reciente película, *Fordlândia Malaise* (2019), resultado de una residencia artística y un trabajo con imágenes de archivo de la ciudad de Fordlândia, ubicada en el estado de Pará, en Amazonas. El director aborda el proceso de producción, los aspectos formales de la película, así como sus implicaciones estéticas y políticas.

Palabras clave: *Forlândia Malaise*; Material de archivo; Cine documental, Amazon.

Abstract: Interview with Portuguese filmmaker Susana de Sousa Dias, in which she discusses her most recent film, *Fordlândia Malaise* (2019). The production is a result of an artistic residency and a labor with archival images from the city of Fordlândia, located in the state of Pará, in the Brazilian Amazon. The director deals with the filmmaking process, the formal aspects of the film, as well as its aesthetic and political implications.

Keywords: *Fordlândia Malaise*; Archival images; Documentary cinema; Amazon.



Notas introdutórias

Esta entrevista foi realizada no dia 14 de outubro de 2020, por videoconferência, como parte das atividades relacionadas ao 22º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte. Na ocasião, foi selecionado para exibição na Mostra Competitiva Internacional o filme *Fordlândia Malaise*, de Susana de Sousa Dias (2019), no qual a diretora recupera o passado de uma cidade em ruínas através da montagem das imagens do arquivo de fotografias das coleções digitais *The Henry Ford*. Em 1928, Henry Ford fundou o pequeno distrito de Fordlândia, no Pará, às margens do Rio Tapajós, com o objetivo de produzir látex, matéria prima fundamental para a produção de automóveis. O fracasso do projeto levou as construções às ruínas e a cidade à fantasmagoria.

No entanto, ao longo do filme, essa ideia de cidade fantasma vai se desfazendo. A primeira parte consiste em uma montagem muito acelerada e ritmada das fotografias de arquivo, acompanhadas por um tambor que guia a maneira de montar. Uma locução de rádio remete a Fordlândia como a “cidade esquecida de Henry Ford”, porém vozes dos habitantes do presente daquela cidade a devolvem à vida. A montagem acompanha o ritmo dos sons, externos à imagem, em uma relação de lateralidade¹. Seja no batuque que atualiza os arquivos e desconstrói, de certa maneira, a ideia de cidade fantasma, seja nos relatos verbais que acompanham as imagens da floresta, num sobrevoo.

Há que se destacar, ainda, que as imagens aéreas da Amazônia se conectam inevitavelmente ao mal-estar ligado às questões ambientais que hoje assombram o Brasil, que segue quebrando recordes de desmatamento, o que escancara um descaso não apenas com as nossas florestas, mas com as vidas humanas que lá habitam. *Fordlândia Malaise*, portanto, revela um esforço histórico no trabalho com as imagens de arquivo, mas também uma atualização desse passado, o que evidencia o seu forte caráter político. Afinal, a mesma multinacional que cria e, à sua conveniência, opta por abandonar a cidade operária em 1945, anuncia, em 2021, o encerramento de todas as suas atividades no Brasil, com a provável demissão de cinco mil trabalhadores.

O filme mais recente de Susana de Sousa Dias representa uma mudança em seu método de montagem, tal como em seu trabalho anterior. Como já dissemos, trata-se de uma montagem dos arquivos que é veloz e ritmada, em lugar dos planos com maior duração. Os filmes anteriores – *Natureza morta* (2005), *48* (2010) e *Luz obscura*

¹ Tomamos emprestada a noção de montagem lateral de André Bazin, ao caracterizar o cinema de Chris Marker, como uma montagem que propõe uma relação de importância equivalente entre imagem e som, um incidindo sobre o outro, sem que um ou outro prevaleça. Essa relação se dá de maneira muito particular com o texto. Para Bazin, trata-se de uma montagem em que “a imagem não reenvia àquela que a precede ou à que a segue, mas lateralmente, de qualquer maneira, em relação ao que é dito, ao mesmo tempo” (BAZIN, 1958, s. p.).

(2017) –, uma trilogia em torno da ditadura salazarista em Portugal, demonstram a preocupação com a questão histórica da imagem de arquivo, como um lugar de sedimentação do tempo. Há, portanto, questões estéticas e políticas que atravessam o trabalho da diretora, algo que buscamos explorar nesta breve entrevista.

Entrevista

Julia Fagioli: Olá! Meu nome é Julia Fagioli, eu faço parte da comissão de curadoria do Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte e estou aqui hoje com Susana de Sousa Dias, diretora do *Fordlândia Malaise*, que está integrando a mostra. Queria dizer que sou uma grande admiradora, Susana, do seu trabalho, então estou muito feliz por podermos ter essa conversa. Queria te agradecer muito por estar aqui hoje com a gente. Para começar, gostaria de saber um pouco sobre como você chegou nesse tema da Fordlândia, depois dos três filmes sobre a ditadura militar portuguesa. Gostaria de saber como surgiu esse interesse, por pesquisar esses arquivos e filmar essa cidade. Como foi a sua experiência?

Susana de Sousa Dias: Bom, antes de mais nada, estou muito feliz por estar aqui, muito obrigada pelo convite. Estou muito contente pelo filme passar na mostra. O filme tem uma história particular, porque foi um convite que me fizeram. Eu nunca tinha filmado fora de Portugal, e foi um coletivo artístico francês, o *Suspended Spaces*, que me convidou para ir com eles à Amazônia e, designadamente, a Fordlândia. Eles costumam trabalhar sobre o que eles chamam de espaços suspensos, espaços que foram edificados na modernidade e que não cumpriram propriamente os designios para os quais foram edificados e ficaram naquilo que eles designam por um estado de suspensão. Eu aceitei imediatamente o convite porque pareceu-me muito interessante o projeto, sobretudo porque no meu trabalho tenho me interrogado sobre aspectos ditatoriais ligados à ditadura portuguesa, mas também sempre na perspectiva de uma reflexão mais ampla, e [a] aspectos do colonialismo. Nesse caso, estaríamos perante um empreendimento neocolonial, portanto isso interessou-me desde logo, trabalhar essa matéria. E depois, também, eu tenho – e esta é uma razão mais pessoal, mas – eu tenho ascendentes na Amazônia, uma trisavó indígena, e precisamente daquela zona, ou seja, do triângulo Manaus-Belém-Fordlândia. Portanto, me interessou muito, e foi a primeira vez que fui à Amazônia. Por tudo isto me interessou muito o projeto e essa foi basicamente a origem da ideia de onde surgiu [o filme].

JF: Logo no início do filme percebemos um trabalho de montagem das imagens de



arquivo que é bem singular e bem diferente daquele que há, por exemplo, no *48*, que tem uma montagem um pouco mais lenta, os planos duram mais. No texto que você escreveu sobre o filme, você fala sobre uma contra-imagem², que é aquela imagem do relógio de ponto, uma contra-imagem do poder. Gostaria de te pedir para falar um pouco sobre essa escolha de montagem que é mais acelerada, ritmada, pensando que tem por um lado essa contra-imagem, mas me parece que há, por outro, quase um contradiscurso, nessa montagem que é bem diferente do seu trabalho anterior.

SSD: Exato. Porque o meu trabalho anterior basicamente tenta revirar as imagens produzidas pelo próprio regime. Ou seja, há qualquer coisa que o regime tentou esconder, não há imagens para além daquelas que foram produzidas na época. Nomeadamente, por exemplo, no *48*, temos imagens dos presos políticos, de cadastro, mas não temos imagens do interior da prisão. De fato, a ideia de todos os meus trabalhos anteriores é conseguir entrar dentro da imagem, precisamente para mostrar aquilo que o regime quis ocultar, e para isso eu utilizo sempre o *ralenti*, a câmera lenta, para dar tempo às imagens, torná-las mais lentas, e também a duração. No *48* estou a filmar fotografias, e para as fotografias filmadas também utilizei o *ralenti*. E depois, também, montei de uma determinada forma os próprios relatos das pessoas, de forma a dar tempo, para que fossem ouvidas e que houvesse uma reflexão dentro do próprio filme. No fundo, utilizei aquilo que chamo de movimento desacelerado. Desacelerar a imagem e, portanto, desacelerar também o discurso. Aqui, fiz exatamente o contrário, ou seja, quando comecei a trabalhar as imagens de arquivo [da Fordlândia] – elas estão acessíveis, uma pessoa busca online e consegue descarregá-las. São imagens da implantação da Fordlândia, dos anos 20 e princípio dos anos 30, e, para mim, são imagens de propaganda. Basicamente, eles foram fotografar um projeto que eles diziam que era um projeto também civilizacional. A ideia era trazer aquilo que eles consideravam a civilização para a selva amazônica. E, portanto, todas as imagens são fotografadas, são limpas, são perfeitas, as construções todas arrumadas. Não há nada de morte, de sofrimento. Tudo que se passava ali foi completamente retirado da imagem. No entanto, não me fez sentido utilizar o mesmo método que utilizei nos outros filmes. E por quê? Precisamente, porque hoje em dia nós estamos numa época em que já há outro tipo de leitura sobre a própria imagem, mas também há um outro tipo de acesso às imagens. E o que eu resolvi, então, foi apresentá-las como uma espécie de *slideshow*, com um certo tempo. E em vez de expandi-las para vermos o que estava dentro delas,

² No texto “Fordlandia Malaise: memórias fracas, contra-imagem e futurabilidade”, Susana de Sousa Dias afirma que a contra-imagem é aquela que se opõe ao discurso dominante, capaz de “derruir a episteme dominante do arquivo” (DIAS, 2020, p. 16).

fazer o contrário, acelerá-las, e através da aceleração, criar uma espécie de batimento – que permitisse que, nos interstícios, fosse aparecendo algo que permanentemente se quer ocultar. Ou seja, essa é uma história de homens, mas há mulheres nas imagens; mas há muito poucas, portanto, eu tentei que elas fossem aparecendo. Os trabalhadores também aparecem sempre de uma forma... Quer dizer, os corpos estão sempre numa posição específica. Então, outra vez, fiz com que eles fossem aparecendo nos interstícios. A mesma coisa com a natureza: há esta ideia da natureza como mercadoria, como recurso, nunca como potência. Eu tentei trabalhar essas ideias, mas mantendo sempre a sua latência, ou seja, elas aparecem sempre a pulsar, nunca aparecem completamente, precisamente porque esse é um problema que continua neste momento. Esses são os problemas atuais, sobretudo a questão da Amazônia, com o regime político do Brasil, é extremamente complexa, portanto, escolhi esta forma. Escolhi a aceleração, em lugar da desaceleração, como método questionante dessas imagens. A ideia é criar uma relação das próprias imagens, das pessoas, da natureza... Foi esse o sentido dessa primeira parte que, no fundo, é uma espécie de história visual da Fordlândia, do seu início, mas que contém dentro dela própria quase um germe da sua destruição, ou, da destruição desse projeto. Esta montagem culmina na única imagem que existe, ou, ao menos, que eu tenha visto – eu nunca fui ao arquivo fisicamente, só tenho as imagens que estão na internet, não sei se existem mais. Mas é a única imagem que temos disponível da rebelião que houve, de fato, quando os trabalhadores se revoltaram contra as condições [de trabalho]. É, portanto, uma poderosa contra-imagem, de todas estas imagens.

JF: Eu queria continuar pensando na forma como você monta. Eu tive a impressão de uma certa lateralidade entre o som e a imagem. Porque se na imagem a gente tem o arquivo, a ruína, essa cidade que seria quase uma cidade fantasma... No som parece que tem algo que emerge, que vibra... Seja no batuque, junto com as imagens de arquivo, ou na fala das crianças que oferecem um testemunho. Gostaria que você contasse sobre como trabalhou esses elementos na montagem. Parece que há uma relação lateral, um incidindo sobre o outro, o som e a imagem.

SSD: O que eu procurei trabalhar no filme foi esta disjunção que existe entre uma cidade que há no imaginário das pessoas... Sobretudo quando a pessoa começa a ler; eu, quando comecei a fazer a pesquisa, antes de ir lá, encontrei duas designações, que são cidade utópica e cidade fantasma. E comecei a perceber que todo o pensamento é organizado dentro dessas duas designações. Uma cidade utópica porque o sonho não foi cumprido, e como o sonho não foi cumprido, não podem existir lá nada além de ruínas



– daí essa ideia de cidade fantasma. Ora, não é uma cidade fantasma. E, de fato, eu quando fiz a pesquisa eu percebi [que] vivia lá gente. E quando cheguei lá o meu grande interesse foi falar com as pessoas e perceber onde é que elas viviam, como é que elas viviam – se era longe, se era perto –, aquilo era tudo muito pouco claro. A Fordlândia continua a ser a Fordlândia, os edifícios estão lá, e as pessoas estão lá. Portanto, eu comecei a entrevistá-las, e a ideia foi começar a olhar para os pontos cegos, ou seja, o que estava lá antes da chegada de Ford, e o que ficou, mas trabalhar isso a nível de disjunção. Temos os edifícios que corporizam essa ideia, e são os edifícios fordistas, e depois temos os habitantes e a sua tentativa de reescrita da história. Optei por dar o valor à palavra, porque é através da palavra que a história vai ser reescrita e que o reencontro com os antigos mitos vai se dar. Tentei trabalhar desta forma: mostrar a história, a vida que se mantém, e basicamente toda essa contradição. Uma cidade que não é fantasma, mas cuja imagem sempre seja fantasma. E que, ao mesmo tempo, dentro dela própria, tem todo o falhanço de uma política que, no fundo, é o que está acontecendo no Brasil: que [é] outra vez a Amazônia a ser massacrada, os recursos a serem retirados, o extrativismo [realizado] de uma forma violenta. Para mim, a Fordlândia é uma espécie de lugar onde se conjugam todas essas forças: o lado destrutivo, mas toda a potência de vida, que é extraordinária. Eu fiquei com uma grande admiração pelas pessoas da Fordlândia. Aliás, voltei lá, porque estive lá muito pouco tempo, e isso foi na residência artística. E voltei lá para perceber mais do que é contado, das coisas, como são vividas, e para fazer um outro filme.

JF: Uma última coisa, pegando um gancho em algo que você já disse, para encerrarmos. Você falou da cidade fantasma e da cidade utópica, e dessa vida que você encontrou lá em Fordlândia. Seria legal falar um pouquinho disso, porque tem essa disjunção, mas o filme termina numa convergência, quando a imagem ganha vida, cor, na dança daquele garoto, no final... Parece que há uma convergência. Seria interessante falar sobre essa maneira de chegar nessa vida que é a Fordlândia hoje, no futuro...

SSD: Exato, porque o filme tem as quatro partes. A primeira, que tem a história da Fordlândia, através da imagem de arquivo: a história visual da Fordlândia. Depois passamos para o presente, que eu mantive em preto e branco, porque se trata de um passado que não passa e de um presente que é, ele próprio, contaminado pelo passado. Passamos, depois, para o cemitério. Quando eu comecei a pensar no filme eu tinha essas três partes em mente. E depois veio muito naturalmente a última parte. Era impossível não acabar com pelo menos um traço dos habitantes e, sobretudo, este. A criança é o Isaac, que estava sempre a dançar. Via-me e começava a dançar, era um



traço dele. E, basicamente, eu gostei dessa ideia, que faz uma espécie de rima por contraponto com a contra-imagem, que é o relógio de ponto. O relógio de ponto simboliza o tempo industrializado, o tempo colonizado, portanto aquele tempo esparqueado [palavra pouco audível] e, de repente, há a explosão do corpo livre. Para mim foi criar uma espécie de palco: a criança está a dançar e sai quando quer, e o drone sobe. Para mim foi muito importante acabar o filme passando por cima da torre d'água, porque ela é o grande símbolo do Ford. Um dos planos do filme é de quando vamos até a torre d'água e fazemos um movimento de 360 graus, portanto tudo é visto daquela altura, por este olhar ao nível da torre d'água [*posiciona as mãos na altura do rosto, exemplificando a altura do olhar para a torre*], que é o ponto mais forte e é, de fato, o símbolo fordiano por excelência, em Fordlândia. Então, é interessante ir por cima e deixar a imagem da floresta. Esta foi a ideia do final. E trazer a cor, e trazer a música, que foi composta pelo Júnior, que foi uma das pessoas que eu entrevistei e que conta a história como ele decide contar, à luz das próprias vivências, esta é a ideia do filme.

JF: Que ótimo! Queria te agradecer mais uma vez, Susana, por essa conversa. Muito obrigada por compartilhar um pouco do seu processo [de realização do filme].

SSD: Obrigada eu! Fico feliz por mostrar o filme, e obrigada por esta conversa também.

Referências

BAZIN, André. *Carta da Sibéria*. Tradução de Mário Alves Coutinho. In: Revista *France-Observateur*, 30 de outubro de 1958.

DIAS, Susana de Sousa. Fordlandia Malaise: memórias fracas, contra-imagem e futurabilidade. *RCL — Revista de Comunicação e Linguagens*, n. 52, 2020, p. 10-24.

FORDLÂNDIA MALAISE. Direção: Susana de Sousa Dias. Produção: Kintop. Portugal: 2019.

Recebido em: 08/06/2021 | Aprovado em: 08/09/2022