

Lucas Murari

Universidade Federal do Rio
de Janeiro – UFRJ

Email:

lucasmurari@gmail.com

Nicholas Andueza

PUC-Rio / Cinemateca MAM-
Rio

Email:

nicholasandueza@gmail.com

A retomada das imagens contra o perigo iminente: entrevista com Susana de Sousa Dias

*Reusing images against the imminent danger:
interview with Susana de Sousa Dias*

*La reprise des images face au danger imminent
: entretien avec Susana de Sousa Dias*

Murari, L., & Andueza, N. (2023). A retomada das imagens contra o perigo iminente: entrevista com Susana de Sousa Dias. *Revista Eco-Pós*, 26(2), 352–372. <https://doi.org/10.29146/eco-ps.v26i2.28181>



Este trabalho está licenciado sob
uma licença [Creative Commons
Attribution 4.0 International
License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Copyright (©):

Aos autores pertence o direito
exclusivo de utilização ou
reprodução

ISSN: 2175-8689

RESUMO

Nesta entrevista, Susana de Sousa Dias discute o gesto da retomada de imagens – juntamente com outras práticas audiovisuais, como filmagens de drone e produção de memes e caricaturas – no contexto das disputas discursivas e imagéticas com a extrema direita. A realizadora e pesquisadora explora, em especial, o que seria uma cultura visual fascista, em sentido amplo, que tende a “estar a serviço”, a produzir mundos paralelos e criar “memórias fortes”, e qual poderia ser a atuação do cinema de arquivo para desarticulá-la, deslocando tanto as imagens como o discurso histórico, ressaltando “memórias fracas”, dando a ver certos invisíveis por meio de “contra-imagens”.

PALAVRAS-CHAVE: *Cinema de arquivo; Fascismo; Memória; Cultura Visual.*

ABSTRACT

In this interview, Susana de Sousa Dias discusses the gesture of reusing images, together with other audiovisual practices such as drone filming, and the creation of memes and caricatures. These discussions are situated within the context of the discursive and visual conflicts with the far right. The filmmaker and researcher explores, in particular, what would be a fascist visual culture in a broad sense, which tends to “be at the service”, to produce parallel worlds and to create “strong memories”. This interview also examines what film archive could do to dismantle said culture, displacing both images and historical discourse, highlighting “weak memories” and revealing certain invisibles through “counter-images”.

KEYWORDS: *Archive Cinema; Fascism; Memory; Visual Culture.*

RÉSUMÉ

Dans cet entretien, Susana de Sousa Dias aborde la reprise des images, tout en explorant d'autres pratiques audiovisuelles telles que la prise de vue par drone et la production de mèmes et de caricatures. Ces discussions s'inscrivent dans le contexte de conflits discursifs et visuels avec l'extrême droite. La réalisatrice et chercheuse explore notamment ce qui pourrait constituer une culture visuelle fasciste, au sens large, qui a tendance à "être au service", à créer des mondes parallèles et à susciter des "mémoires fortes". L'entretien traite également du potentiel du cinéma d'archives pour démanteler une telle culture, déplaçant à la fois les images et le discours historique, se concentrant sur les "mémoires faibles" et révélant certains invisibles à travers des "contre-images".

MOTS-CLÉS: *Cinéma d'archives ; Fascisme ; Mémoire ; Culture visuelle.*

Submetido em 30 de agosto de 2023

Aceito em 20 de novembro de 2023

Entrevista

Revista Eco-Pós: Gostaríamos de ouvi-la sobre o conceito de contra-imagem, conceito que você cita num texto recente, *Fordlândia Malaise: memórias fracas, contra-imagem e futurabilidade*, publicado em 2020¹. Outros cineastas, teóricos e artistas utilizam termos semelhantes, como contra-história, contra-memória, contra-cartografia, contra-informação. São temas diferentes, cada um deles possui suas singularidades, especificidades. A pergunta é: como o conceito de contra-imagem se insere nesse panorama?

Susana de Sousa Dias: No fundo, contra-imagem faz parte do universo deste panorama. Contra-história é a história a contrapelo, como fala o Walter Benjamin. Portanto, é preciso olhar para as coisas que nós conhecemos, mas de uma outra forma e não da forma habitual, e nisso existe um contra movimento; contra algo que se foi instituindo, contra algo que já está parametrizado, contra algo que já faz parte da forma "normal" ou da forma corrente como se veem as coisas. Portanto, é preciso movimento contrário, e é neste sentido que surge esta contra-imagem. Aliás, eu falo de contra-imagem, mas esse termo foi sugerido por um colóquio para o qual eu fui convidada. Foi nesse contexto que surgiu uma publicação, que é dupla. Ela é dupla porque o texto original foi escrito para o livro *Fordlândia: Suspended Spaces*.² Contra-memória, contra-cartografia, contra-história, ou a história a contrapelo, eu gosto muito desta expressão. Todo o

¹ DIAS, Susana de Sousa. "Fordlândia Malaise: memórias fracas, contra-imagem e futurabilidade". *RCL – Revista de Comunicação e Linguagens*, n.52, 2020. Disponível em: <https://rcl.fcsh.unl.pt/index.php/rcl/article/view/37> ; Acesso em 15 out. 2023.

² *Suspended Spaces* (orgs.). *Fordlândia: Suspended Spaces* #5. Paris: Les Presses du Réel, 2020.

meu trabalho é muito devedor das teses do Walter Benjamin, do conceito dele de história. Por exemplo, a forma como eu trabalho a imagem, a maneira como eu encaro a imagem, e particularmente a de arquivo e sua a temporalidade é muito devedora das suas teses, mas também das de Georges Didi-Huberman. Aliás, Didi-Huberman refere algo muito importante, que a revolução copernicana do Walter Benjamin na perspectiva da história foi passar da ideia que o passado é um fato objetivo para a de que o passado é um fato de memória. E isso implica tratar a história de uma forma diferente e as imagens históricas também de uma outra maneira, com outros modelos de temporalidade. E neste sentido, é o contra, é algo que vai contra aquilo que está instituído, que vai escavar aquilo que não é visível. Portanto, uma contra-imagem é aquilo que nos vai dar algo que, de fato, pode não se instituir enquanto uma visualidade, pode não estar plenamente visível.

Revista Eco-Pós: Em relação a esse contra-trabalho com as imagens, quando você mergulhou nos arquivos das imagens oficiais do Estado Novo português para fazer importantes filmes a respeito, você se deparou com uma cultura visual específica? Haveria um certo *modus operandi* imagético que ajudaria a caracterizar uma espécie de cultura visual salazarista por meio de propagandas e jornais?

Susana de Sousa Dias: Sim, claro. Aliás, o chamado cineasta oficial do regime, o António Lopes Ribeiro, falava do cinema como a “sétima arma”. Portanto, há um caráter fortemente propagandístico no cinema desde a instauração do regime. Nós temos o Estado Novo que se institui em 1933, que é o ano também da ascensão do Hitler, e o António Ferro, que era o diretor do Secretariado da Propaganda Nacional, percebe muito, muito rapidamente o que significa o

cinema. Ferro tem um texto em que diz que o cinema é extremamente poderoso porque ele penetra, sem se dar por isso, na própria alma. Então, claramente percebe logo este potencial propagandístico do cinema. O António Lopes Ribeiro não foi o único, mas fez uma série de filmes muito relevantes para a promoção do regime. É dele o mais emblemático filme de propaganda português, que é *A Revolução de Maio* (1937). Lopes Ribeiro, no final dos anos 30, acompanhou o presidente Óscar Carmona na visita às colônias, então ele tem uma produção extensa sobre as antigas colônias portuguesas. Quando eu vi pela primeira vez estas imagens, elas não eram conhecidas. Isso ainda nos anos 1990, antes de fazer os meus filmes. Foi no Arquivo Nacional de Imagem em Movimento (ANIM). Vi os filmes, ainda numa moviola, e de fato fiquei estupefata. E foram precisamente estas imagens que deram origem a esta minha vertente de trabalho sobre Estado Novo. Mas há, claramente, uma imagem propagandista, e há uma cultura visual salazarista sem dúvida. Muito menos sofisticada, quer dizer, nem há comparação possível se pensamos no que era o campo da imagem durante o nazismo. Não tem nada a ver, os portugueses estavam muito aquém. Mas é interessante perceber também que mesmo António Lopes Ribeiro esteve na União Soviética, nos anos 20 e ainda conheceu Eiseinstein e Vertov.

Revista Eco-Pós: Em termos estéticos, você conseguiria destacar mais pragmaticamente? Tipos de enquadramento, conteúdos visuais reiterados? Nós supomos, por exemplo a presença da bandeira, o líder filmado de baixo para cima etc.

Susana de Sousa Dias: Sempre que Salazar aparece nos comícios, é a típica imagem em *contre-plongée*, de baixo para cima, mas não é propriamente uma iconografia como foi criada com Hitler ou com Mussolini, por exemplo, que são iconografias muito marcadas. Claro que estava

permanentemente presente nas imagens, mas é diferente. Por exemplo, no Jornal Português de Atualidades, ele era muitas vezes filmado, mas na maior parte das vezes, as imagens tinham caráter documental pouco estetizado. Propagandístico, mas menos estetizado. Eu diria que essa é a diferença, ou seja, não havia um propósito de criar uma iconografia específica do ditador através do cinema. Ele aparecia e ele era relevante porque a imagem dele estava em todo lado. Existia uma iconografia muito forte do Estado Novo que fazia apelo à ideia de nação imperial, com a reinvenção dos símbolos históricos dos chamados “descobrimientos” — palavra que não devia ser utilizada, mas ainda é —, e também de ruralidade, com destaque para as tradições, folclore, etc.

Revista Eco-Pós: Para além da publicidade e da propaganda, das imagens feitas para o público amplo, seria possível considerar que os elementos dos arquivos policiais da PIDE,³ que você explora bastante nos filmes, também poderiam integrar de algum modo a lógica de uma "cultura visual salazarista"? As imagens da PIDE seriam o avesso das propagandas de Salazar ou a continuação de algum modo sub-reptício dessas propagandas? São imagens radicalmente diferentes, não?

Susana de Sousa Dias: É, são imagens radicalmente diferentes e têm um propósito muito específico. Há vários tipos de imagens nos arquivos policiais da PIDE, mas basicamente são as imagens de cadastro, são as que utilizo nos filmes. São imagens judiciárias, portanto, fazem parte de uma categoria muito específica de imagens, que foi sistematizada por Alphonse Bertillon no

³ Polícia Internacional e de Defesa do Estado, a polícia repressora do salazarismo, que, em 1968, passou a se chamar Direção-Geral de Segurança (DGS) – mantendo, contudo, as mesmas funções e estruturas.

final do século XIX. Elas servem não só para retratar os suspeitos e as suspeitas, mas também os prisioneiros e prisioneiras. E é uma tipologia de imagem que se expande e vai ter usos para além do sistema judicial. Por exemplo, nas missões antropológicas entre 1940 e 1950, nas antigas colônias portuguesas, utilizava-se o mesmo sistema: fotografia frontal, fotografia lateral. Isso é muito específico, temos também na França, na Alemanha, em suma, nas potências coloniais. E depois temos também, no Arquivo da PIDE/DGS, imagens de vigilância, manifestações, comícios. Isso escapa completamente, isso é mesmo uma outra coisa. Não está relacionado com um regime específico, mas com uma tipologia que atravessa regimes. Uma das minhas grandes questões é, por exemplo, a relação entre colonialismo e fascismo: o que demarca um colonialismo perpetrado por um Estado fascista, de um colonialismo perpetrado por um Estado democrático? Essa é uma questão que eu acho que está em aberto. Quando começamos a ver as imagens e suas tipologias, encontramos pontos em comum. Resumindo, para mim são imagens que têm o seu estatuto próprio, independentemente do tipo de regime, mas que é obviamente utilizado pelo regime salazarista.

Revista Eco-Pós: Assim sendo, expandido o debate sobre uma cultura visual salazarista para uma cultura visual fascista, de modo amplo e geral. Se houver de fato uma cultura visual fascista, como ela tenderia a funcionar enquanto regime de imagem? Qual seria o seu propósito?

Susana de Sousa Dias: Ela está sempre ao serviço de uma ideologia. Por exemplo, estou pensando agora nos filmes da Leni Riefenstahl, que são impressionantes, não é? Pensemos no *Triunfo da vontade* (1935). Eu estive em Nuremberg. Obviamente aquilo já não tem mais a dimensão que tinha, mas quando uma pessoa chega a Nuremberg e, sobretudo, começa a ver as

fotografias que foram tiradas na altura e os documentos, percebe que estes e as imagens de Leni Riefenstahl são duas realidades completamente distintas. Então, aquilo que ela constrói no filme é extremamente poderoso, apesar de ela dizer em algumas entrevistas que apenas se limitou a filmar a história, que tudo no filme é verdadeiro, quando, na realidade, como tão bem sabemos, é uma construção. Há, de fato, algo que no fundo está a serviço, por isso é tão perigoso, a pessoa não imagina o impacto que aquelas imagens tiveram na época. Mas eu diria, para resumir, que é estar a serviço do líder, é estar a serviço de uma ideologia veiculada por um líder. E as imagens são convocadas e são criadas para convencer as pessoas de que essa é a melhor política e a melhor forma de estar no mundo, procurar que adiram a estas ideias e, desta forma, instrumentalizá-las, que foi o que aconteceu. Eu resumiria desta forma: uma imagem que está a serviço. Não quer dizer que ela não seja potente em termos de inovação – e os filmes da Leni Riefenstahl são extraordinariamente inventivos. Agora, o problema é que é uma estética indissociável de uma ideologia.

Revista Eco-Pós: Você identifica alguma ligação entre a cultura visual produzida no período ditatorial português e a cultura visual do projeto neocolonial de Fordlândia?

Susana de Sousa Dias: Encontro sim, sem dúvida nenhuma. Por exemplo, eu estava há pouco falando de António Lopes Ribeiro. Eu me lembro de quando estava a ver as imagens, penso que eram de Angola. De repente, a pessoa vê e poderia pensar "ah, é tudo tão perfeito, tudo tão bonito, tão limpo, tudo parece um paraíso na terra, tão organizado". E é tudo uma falsidade. Então, é exatamente a mesma coisa. A pessoa vê as imagens de Fordlândia, vê os filmes, e o que vê? Vê ordem, vê casas com jardins, no fundo, as fotografias querem dar a ver "*the white men's magic*",

como diziam os jornais da época, a chegada da “civilização” à selva amazônica, é aquilo que se quer deixar transparecer, mas aquilo era terrível, não era? Quando a pessoa vê as mortes, as condições em que as pessoas viviam, as condições em que trabalhavam, a violência com que se negava a própria cultura local... De fato, há nas imagens essa ideia do que era a civilização para a cabeça dos norte-americanos, que eram as pessoas vestidas à europeia, as casinhas bem pintadas com jardins, que era ouvir poesia norte americana, que não se vê nas imagens, claro, mas basicamente está lá, e nos filmes. Eu até agora só não encontrei nenhum filme com som, a não ser o que a Disney fez. Esse, então, é também totalmente propagandístico. Não sei se vocês conhecem, *The Amazon Awakens* (1944). São vários minutos sobre a Fordlândia, dizendo que aquilo é maravilhoso. Mostra como os norte-americanos trouxeram “civilização” à Amazônia – e é tudo um absurdo.

Revista Eco-Pós: No texto de 2020, Fordlândia Malaise: memórias fracas, contra-imagem e culturabilidade, você fala sobre como pode a história ser contada através dos meios audiovisuais e de como usar materiais do passado para refletir sobre o próprio presente. As utopias do passado que hoje se revelam fantasmas, por exemplo. Poderia compartilhar mais detalhes sobre essa abordagem, e como essa conexão entre passado, presente e futuro influencia as suas obras?

Susana de Sousa Dias: Sim, porque a questão é que habitualmente a pessoa tende a pensar: "ok, o passado, passou, ele está lá atrás, temos que descobrir o que se passou, a verdade dos factos, e tentar ser o mais fiel possível; o presente é o que vivemos hoje e o futuro o que viveremos amanhã...". E eu volto à referência que fiz no início, esta ideia de que um fato do passado nunca é um fato objetivo, é sempre algo construído, um “fato de memória”. Aliás, o historiador Paul

Veyne dizia: " os factos não estão feitos, é preciso fazê-los ". Isso de que algo existe no passado e nós vamos lá e sabemos exatamente o que é, é um mito epistemológico. Para mim, quando eu faço os filmes, não se trata de uma viagem ao passado. É sempre tentar ver como é que o passado chegou até o presente, e todas as transformações que foi sofrendo. Ou seja, eu nunca descarto estas rugosidades da história, as impurezas da memória. E, para mim, a questão é sempre o que faz sentido pensar hoje e, sobretudo, pensar hoje à luz daquele futuro que nós vemos como possível e que queremos construir, não aquele que nos querem impingir. Eu tenho sempre essa dimensão presente e isso no cinema me parece particularmente importante porque quando vamos ver os filmes históricos clássicos, digamos assim, há sempre a narrativa, que vai do ponto A ao ponto Z. Nós vamos passando por vários pontos numa perspetiva cronológica. Mas as cronologias somos nós que as construímos e que vamos dando sentido aos acontecimentos. Para mim foi muito importante entender o anacronismo, não como erro de tempo, mas como princípio fecundo que pode fazer descobrir coisas. Aqui, também, a minha referência foi Didi-Huberman. Se a pessoa confronta coisas de épocas diferentes, de repente, pode ver algo que nunca foi visto. Nesse sentido, para mim passado, presente e futuro não vêm necessariamente nesta ordem. Os meus filmes tentam sempre trabalhar a co-presença de tempos heterogêneos. Por exemplo, eu me lembro quando mostrei pelas primeiras vezes *Natureza morta* – foi em 2005. Quando o filme saiu no cinema em Portugal foram muito polarizadas as reações. Os críticos acharam que o filme não era um documentário, porque não tinha cronologia, não tinha narração, nem palavras. E, depois, também houve críticas muito boas. Curiosamente as críticas negativas e positivas foram comuns num ponto: disseram "isso é mau porque não é documentário" ou "isso é bom porque não é documentário". Portanto, para trabalhar com o princípio do anacronismo é preciso não estar formatado, mas também é preciso que as pessoas que o veem não estejam elas

a tentar lê-lo segundo uma determinada grelha que é incompatível com o próprio filme. Não utilizei palavras, texto, precisamente para não impor uma certa forma de ler a imagem, como se ela fosse meramente subsidiária da palavra. E isso eu devo dizer que em *Natureza morta* foi das coisas mais complexas e mais difíceis de conseguir; montar o filme com imagens maioritariamente de propaganda e conseguir desconstruí-las, revirá-las, sem utilizar texto. O que está dentro da imagem que não é visto? Isso com imagem de propaganda é muito difícil, foi aí todo o desafio da montagem. Usando um texto a pessoa pode explicar, "olha, estão vendo o que está aqui, isso não está vendo". A minha ideia foi precisamente deixar a imagem ser vista por ela própria, através de uma opção de montagem que é diferente das formas de montagem clássica. Mas a questão da temporalidade no meu trabalho é extremamente importante. Se eu pensar no *Natureza Morta* ou no *48*. No *Natureza Morta* eu tento entrar dentro da imagem, fazer uma montagem em profundidade espacial, a imagem tem um espaço. Vou me aproximando de coisas que não são visíveis à primeira vista, já que nós só vemos algumas coisas, não vemos tudo. Eu tento entrar e através da expansão temporal é quase como se transformasse um plano que é apenas uma pequena parcela no todo de uma montagem, num plano contendor. No fundo, é um plano que contém um tempo que extravasa o próprio momento em que foi feito e a própria duração física. Há uma espécie de expansão. Através do tempo, consegue-se entrar lá dentro e consegue-se observar melhor. Isso cria uma espécie de espaço-tempo outro, dentro da própria imagem: é um tempo que se abre, que permite que a pessoa entre dentro do plano e o veja. Esta expansão temporal, também permite quebrar as ligações com o programa original daquela imagem. No *48* a entrada no plano ocorre não tanto a nível espacial ou visual, mas a nível temporal. E é a duração que faz depois emergir outras coisas.

Revista Eco-Pós: Nesse sentido de adentrar espaços e tempos, vale perguntar de que maneira o uso de um drone em “Fordlandia Malaise” contribuiu para o filme? Quais eram os seus objetivos ao escolher essa tecnologia e quais obstáculos e/ou desafios enfrentou durante a produção?

Susana de Sousa Dias: Isto é uma pergunta muito curiosa. Eu pensei: “vou para a Fordlândia que é uma cidade norte-americana implantada num território amazônico, e eu quero ver de cima, quero ver como é esse traçado, que cicatrizes deixou”. No fundo, trata-se de uma espécie de tumor quase, que se implanta, cresce, rasga a floresta. Foi um impulso muito básico, num certo sentido – e eu nunca tinha utilizado um drone. Eu queria filmar muito mais do ponto de vista zenital, essa era a minha ideia. O problema foi que o drone tinha um problema de fabricação e quando olhava para baixo, começava a girar e desconectava. Era como se estivesse com vertigens! Não conseguia olhar para baixo! Foi nessa altura que comecei a pensar. Filmar assim, por quê? O que eu estou a fazer com o drone? Porque estou a utilizar um drone? E essa é verdadeiramente uma questão, perceber o que a máquina de visão constrói, ela própria, devido ao seu próprio aparato tecnológico. Para mim tudo foi novidade, porque eu não filmava. Habitualmente, tenho sempre uma equipa comigo, um diretor de fotografia. E ali não, tive que levar as câmaras, levei o drone; tive que fazer tudo e de fato, comecei a pensar: como é que eu vou filmar? Afinal, o que é um drone? Qual é o tipo de imagem que um drone produz? É uma imagem muito específica e para perceber isto não foi necessária uma grande teorização, foi simplesmente estar lá. E foi um choque: estar com os pés assentes na terra, ver aquela massa de ar densa na atmosfera, os urubus, as gotas d’água, o vento – aquilo é tudo denso – e de repente lançava o drone nos ares e à noite, quando chegava ao quarto e eu olhava para as imagens,

percebia o hiato que há entre uma imagem de drone e a experiência física dos lugares. E isto deu-me muito que pensar, quer dizer, chegou a ser chocante para mim. Eu estava ali em baixo com receio de lançar o drone nos ares, mas depois via as imagens e parecia que o espaço era todo meu, eu podia ter enviado o drone para onde quisesse, e, de fato, esse é o poder do drone. É um instrumento de domínio do visível, é um instrumento de domínio extremamente poderoso. Aliás, continuo a pensar nestas questões. Eu estou a fazer agora a segunda parte, o segundo volante do díptico “Fordlândia”, digamos assim. É um filme sobre Fordlândia, independente do primeiro, mas também funciona como um conjunto, como um díptico: “Fordlândia Malaise” / “Fordlândia Panacea”. Voltei a Fordlândia em 2019 e em 2021. Portanto, continuei a filmar. E sempre com uma questão presente, como é que o drone pode ser utilizado não apenas para mostrar. Vemos planos de drone que são agora tão típicos e trata-se apenas de uma passagem à superfície das coisas. Mas como tornar esta imagem significativa, uma imagem que faça alguma coisa e não apenas que mostre? E, sobretudo, como quebrar este lado de imagem de poder? É preciso pensar: que instrumentos é que nós utilizamos? Como é que nós estamos a construir a nossa visualidade? Como é que nós estamos a construir este mundo e sobretudo o de hoje? Isso é uma questão cada vez mais importante hoje em dia. As imagens não são meras representações, elas são matéria prima. Elas fazem parte do mundo, são elas próprias matéria com que se constrói o mundo. E para mim esta questão sobre o drone faz parte desse questionamento.

Revista Eco-Pós: Hoje vivemos um contexto internacional de ameaças à democracia, com uma circulação de usos de imagens pela extrema direita, ligados a redes sociais, a difusão de fake news. Pode-se falar inclusive em uma espécie de “anti-cinema de arquivo”, no sentido de se reapropriarem de arquivos de modo claramente falacioso, mentiroso, produzindo imagens que

estão “a serviço”, como você se referiu anteriormente. Certamente há diferenças nos contextos imagéticos do início do século 20 e do início do século 21. Ao mesmo tempo, há certas proximidades ideológicas e discursivas. Como essas diferenças e proximidades se manifestam no campo dos regimes imagéticos hoje, ou melhor, de ontem para hoje? Quais diferenças e continuidades visuais chamam a atenção?

Susana de Sousa Dias: Nós hoje temos muitos problemas de fato, porque a extrema-direita faz um excelente uso das redes sociais, muito melhor do que a esquerda, por exemplo. Porque não tem escrúpulos nenhuns. Eu lembro que me impressionaram muito as fakes news, que eu escutava quando vim ao Brasil, em 2019. Tudo a favor de Bolsonaro contra Lula, e as histórias que eu ouvia eram rigorosamente iguais, fosse em Manaus, Brasília, Rio de Janeiro ou Fordlândia. Quer dizer, é quase como se houvesse apenas um canal televisivo, como nos tempos do Estado Novo de Salazar. Agora não há censura, mas, de repente, é quase a mesma situação. Toda gente ouve a mesma coisa, toda gente vê a mesma coisa, toda gente vai propagar a mesma coisa. Há uma aparente democratização dos meios, mas no fundo, existem todas essas falsidades a circular, todos esses aspetos propagandísticos veiculados através das Fake News, que arranjam os seus circuitos e que depois vão ser perpetuadas também pelos algoritmos. Enfim, há toda uma série de camadas a ter em consideração. Por exemplo, o meme, também serve muito a estes propósitos, é uma entidade muito clara, que se apreende muito facilmente: tem uma imagem e tem um *slogan*. Por exemplo, se pensarmos no meme e se pensarmos na caricatura. Enquanto um está em expansão, a outra está em declínio. E não é por acaso que o meme está em expansão – por causa das redes sociais, obviamente, funciona muito bem nesses ambientes, mas também porque serve muito claramente a mensagem que se pretende veicular. A caricatura, pelo

contrário, está a ser fortemente censurada porque a caricatura é mais crítica e não se deixa apreender, subjugar. Envolve pensamento, sentido crítico, é uma imagem pensante. Falo da caricatura política.

Revista Eco-Pós: Ela também é mais ambígua, não? Tem um elemento de ambiguidade que o meme tem menos...

Susana de Sousa Dias: Exato. Em termos de representações visuais ou de formas visuais políticas, a caricatura está a ser muito posta em causa. No New York Times houve um grande escândalo com uma caricatura, e se acabou com as caricaturas políticas no jornal. Portanto, no fundo, o universo imagético está a ficar mais restrito, num certo sentido. Nós hoje temos uma censura de imagens que é impressionante. Mesmo se formos pegar o caso do Facebook, não se pode mostrar nus, por exemplo. Nós estamos a viver numa fase em que há interditos sobre as imagens muito poderosos. E, nesse sentido, isso aproxima-se de 100 anos atrás também. E é muito impressionante ver estas semelhanças, ver estas semelhanças na diferença, digamos. O suporte é outro, as formas são outras, os veículos são outros, no entanto, as coisas aproximam-se, num certo sentido, em termos de restrições. As proximidades discursivas são por demais explícitas. O Trump veio quebrar tabus em todos os níveis. E a partir daí, foi uma espécie de caixa de Pandora que se abriu. Mesmo nós em Portugal temos, pela primeira vez em democracia, um partido como o “Chega”. É o partido de extrema-direita que vai recuperar uma certa retórica salazarista, por exemplo, o “Deus Pátria e Família” e desabridamente, portanto, já nem tem problemas em citar o Salazar. Porque já se quebraram todos os tabus. Nós vivemos numa época de perigo.

Revista Eco-Pós: Nesse sentido, quais relações a imagem passa a nutrir com o discursivo, o textual, nos ambientes de memes, fake news e mídias sociais?

Susana de Sousa Dias: Estamos a falar de imagens, mas não podemos tirar da equação o som. São imagens com som também. Porque há este mundo, que nós chamamos o mundo das imagens, mas no fundo são imagens com som. Portanto, é uma entidade muito mais complexa, temos imagem e palavra. E, entre estas duas, não há uma que esteja acima da outra. Elas, num certo sentido, equivalem-se em termos de representação. Aliás, o Rancière fala disso no texto *A imagem intolerável*,⁴ a propósito da questão do interdito sobre a imagem que foi lançado no contexto das imagens do Holocausto. Claude Lanzmann, por exemplo, recusou-se a utilizar imagens de arquivo em *Shoah* (1985), e disse que se tivesse descoberto imagens dos campos de concentração as teria destruído. Rancière vai desmontar a falsa oposição, em termos de valor, da imagem e da palavra. Didi-Huberman diz que, perante uma imagem, nós temos que pensar não só o que ela é, mas o que ela faz e o que nos faz. A imagem é uma entidade com agência. As imagens (e as palavras) são poderosas. São mundos que estão a ser criados, através de imagens, de palavras e sons, portanto, é uma coisa mais complexa. De fato, forma-se uma espécie de realidade outra, um mundo que acaba por ter uma existência e agir sobre a nossa existência. E acho que essa é uma das grandes questões da atualidade.

⁴ RANCIÈRE, Jacques. "A imagem intolerável". In: _____. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, p. 83-102.

Revista Eco-Pós: A retomada dos arquivos hoje, quando se torna muito mais recorrente, banalizada até, se insere de que modo na disputa constante pela imagem e pelo mundo contra os fascistas? Há riscos às imagens e à força transformadora da retomada com o excesso de circulação audiovisual atualmente?

Susana de Sousa Dias: Uma pessoa já não pode fazer filmes como fazia há 15 anos, por exemplo. Quando fiz *Natureza Morta*, ninguém via aquelas imagens, elas estavam escondidas, fechadas. Foi difícil conseguir ver as imagens, conseguir autorização para as utilizar. Dez anos depois, grande delas parte chega à Internet. E portanto, quando trabalhamos com imagens, temos que pensar em que mundo é que estamos: como é que as imagens são vistas hoje? Isso muda a maneira de as trabalhar. Para mim, isso foi algo que ficou claro, por exemplo, no processo de *Fordlândia Malaise*, quando eu comecei a trabalhar com as imagens da “Ford Motor Company” – imagens fotográficas, que são imagens de propaganda. Na generalidade dos meus filmes, tenho trabalhado sobre a questão do movimento desacelerado e da temporalidade, procurando encontrar maneiras de entrar nas imagens, de as desconstruir. Neste caso, pensei: eu não vou entrar nestas imagens e demorar-me nelas, porque é isto que as pessoas conhecem. E aqui vamos à questão das memórias fortes e das memórias fracas. A Fordlândia dos tempos de Ford é a memória forte, é a narrativa dominante sobre o lugar, parece que nada mais existe para além da

história do empreendimento de Ford. As imagens que circulam pela internet são as imagens produzidas pelos operadores de imagens da *Ford Motor Company*. Então é preciso tentar encontrar outras imagens, ou pelo menos, outras formas de ver essas imagens e essa história. Se fosse há 10 anos ou há 15 anos, certamente, não estariam na Internet – portanto, se calhar, não se conheceria, não se saberia o que era e eu teria que mostrar estas imagens e entrar nelas, como fiz com as imagens da ditadura. Hoje em dia, com tudo disponível, torna-se redundante estar de novo a olhar para elas; eu não vou perder tempo com aquelas imagens, elas são uma memória forte, isto é, fazem parte da narrativa dominante, é o que é facilmente acessível. Portanto, vou mostrá-las de forma a ativá-las de um modo diferente. A forma é muito importante neste processo. Neste caso, pus de parte a desaceleração e decidi, pelo contrário, acelerar a duração das imagens. Fiz uma montagem intersticial precisamente para ativá-las de uma outra forma, e revelar o que estava — e continua a estar — nos interstícios da História. Precisamente para passar à frente e focar-me em outros pontos da História, aqueles que foram precisamente apagados. Voltando à acessibilidade das imagens hoje; há imagens que circulam muito. E, por vezes, há aquela ideia de que uma imagem pode gastar-se. Ora, uma imagem nunca se gasta. Isso foi uma coisa que o diretor do arquivo me disse quando eu fazia *Natureza Morta*: “Eu não posso dar as imagens, porque as imagens gastam-se”. Eu nunca mais me esqueci desta expressão: “porque as imagens gastam-se”. Foi o que me foi dito há 15 anos atrás. Eu na altura fiquei muito

indignada porque obviamente, elas em si não se gastam, gastam-se os usos que se dão às imagens. Portanto, se é um novo uso, a imagem não está gasta e eu acho que o ponto está aí. Quer dizer, uma imagem nunca se gasta por muito que ela circule. O que é preciso é ver o que se faz com ela. Assim, há dois riscos no excesso de imagens em circulação. Primeiro é o que acabo de dizer: pensar que a imagem se gasta quando ela nunca se gasta. Segundo é pensar que há tantas imagens, que se pode ter a impressão de que tudo é visto, que está tudo visível, o que não é verdade; este excesso de circulação de imagens esconde muita coisa e cada vez é mais difícil imaginar que há coisas que nós não vemos. Portanto, eu diria que estes são dois dos riscos atuais e sobre os quais a retomada de imagens pode agir.

Revista Eco-Pós: A comemoração de 50 anos da Revolução dos Cravos será no ano que vem. Em que pé estamos 50 anos depois, em termos de dinâmicas visuais e representacionais? O que poderia vir a ser uma nova revolução dos cravos no campo audiovisual do século 21? Pensando, inclusive em termos utópicos, quão longe e perto estamos desse ideal?

Susana de Sousa Dias: Isso é uma questão muito interessante. O que poderia vir a ser uma nova revolução dos cravos no campo do audiovisual do século 21? É preciso ver o que passa com a Revolução dos Cravos hoje. Porque nós estamos num momento de perigo, efetivamente. Em Portugal, em relação à própria revolução, há contra movimentos muito fortes. Houve uma

tentativa de tirar o “r” de “revolução” e chamar-lhe “evolução”. Foi um político de direita, há quase 20 anos. E atualmente nós estamos num período que criminaliza as revoluções, a tradição que vem desde a revolução francesa, passando pela revolução de 1917. E de fato estamos a assistir a um ataque ao que foi a Revolução dos Cravos, aos princípios de abril, está em curso um revisionismo que branqueia o que foi a ditadura e tenta apagar a importância da revolução.

Temos também, como já referi, a extrema-direita a reclamar e a usar outra vez ditos salazaristas, está-se a voltar ao culto do líder, em detrimento de experiências colectivas e mais justas e ao apoio a políticas altamente repressivas. Estamos a assistir a este movimento em todas as partes do mundo. Um mito que nunca foi eficazmente combatido em Portugal e continua operante é o mito dos bons colonialistas que os portugueses foram, e que faz com que o facto de Portugal ser um país extremamente racista, estruturalmente racista, seja permanentemente negado. Em termos de audiovisuais, acho que o importante é procurarmos sempre novas maneiras de trabalharmos, não perpetuarmos modelos. Criar formas que pensam, como dizia o Godard e não fazer filmes com pensamentos que formam. Aliás, hoje gosto mais de utilizar o termo “objetos audiovisuais”, pode ser um filme, mas também um pequeno clipe no Instagram, ou um scroll de imagens em movimento, no Tik Tok. É um termo que abarca todo o universo de formas e formatos, além de que contém em si o som. O panorama mudou radicalmente nos últimos 50 anos e estamos permanentemente a assistir a revoluções no campo tecnológico. A questão aqui é a forma como nos posicionamentos e o que fazemos. O que é preciso recuperar e trazer para o presente? E o que se foi perdendo ou se foi apagando? Quais são as memórias fracas para que devemos olhar? Quais são as contra-imagens possíveis? É importante nunca nos conformarmos, procurarmos quebrar o ciclo de repetições e de formas e pensamentos dominantes que tentam

dobrar o mundo à sua medida e condicionar os futuros possíveis. Acho que cada uma de nós deve posicionar-se e agir, nem que seja num campo circunscrito, nem que seja a fazer um filme.