

Susana de Sousa Dias i els fantasmes de la dictadura portuguesa

Susana de Sousa Dias and the ghosts of the Portuguese dictatorship

Mariana Souto

RESUM

Aquest article investiga el treball de Susana de Sousa Dias com un dels exponents del cinema portuguès fet sobre la dictadura de Salazar. *48* (2009) i *Natureza Morta* (2005) utilitzen retrats de presoners polítics i *found footage* de la policia per a criticar i reflexionar sobre el règim i les seves conseqüències a la vida de la gent. Així, la cineasta construeix un discurs que resisteix des de l'interior, convertint el material del govern en la seva pròpia arma. L'article argumenta a partir de la descripció del treball de Sousa Dias sobre el muntatge i el disseny de so (per exemple el canvi de velocitat de les imatges, la llum, les lentes foses, la banda sonora composta per sorolls dissonants) que aquestes pel·lícules estableixen una atmosfera fantasmagòrica i semblen formar part del que anomenem "documentals de terror".

PARAULES CLAU

Documental, cinema portuguès, dictadura de Salazar, found footage, fotografia, 48.

ABSTRACT

This article seeks to investigate Susana de Sousa Dias' work as one of the exponents of the Portuguese cinema made about the Salazar dictatorship. *48* (2009) and *Natureza Morta* (2005) utilize portraits of political prisoners and found footage from the police in order to criticize and reflect upon the regime and its consequences on people's lives. Thus, the director produces a discourse that resists from the inside, turning government material into her own weapons. Describing Sousa Dias' work in editing and sound design (for instance the change of speed of the images, the lighting, the slow fades, the soundtrack composed of dissonant noises), the paper argues that these films set a phantasmagoric atmosphere and seem to be part of what we call "horror documentary".

KEYWORDS

Documentary, Portuguese cinema, Salazar dictatorship, found footage, photography, 48.

La dictadura d'Antonio Salazar, que va acabar fa més de quaranta dècades amb la Revolució dels Clavells, encara avui deixa petjades tant en l'art com en la societat portuguesa. Sovint el cinema contemporani portuguès s'ha acostat a aquest període històric des de diferents perspectives estètiques. Pel·lícules de ficció com *Cavalo Dinheiro* (Pedro Costa, 2014) o *Tabu* (Miguel Gomes, 2012) i documentals com *Linha Vermelha* (José Felipe Costa, 2012) tracten aquesta qüestió de maneres diferents, subtil i directament, i focalitzar temes tan diversos com les guerres colonials, la immigració africana, el procés revolucionari i la colonització. Actualment, entre els directors que tracten l'*Estado Novo*, Susana de Sousa Dias n'és un dels exponents –la dictadura és l'epicentre de les seves pel·lícules *48* (2009) i *Natureza Morta* (2005)–.

La mirada en aquestes pel·lícules es caracteritza per una distància històrica, radicalment diferent a la del cinema fet després de la caiguda del règim. *Torre Bela* (Thomas Harlan, 1975), *As armas e o povo* (Union of cinema workers, 1975), *Cenas da luta de classes em Portugal* (Robert Kramer i Philip Spinelli, 1977), i *O bom povo português* (Rui Simões, 1981), per exemple, es van fer en la calor del moment i estan dotades d'una arèola d'excitació i urgència. Manifestacions, discursos públics, el moviment de la massa, celebracions als carrers, i entrevistes amb grans multituds són presents en la majoria d'aquells films. Alguns d'ells utilitzen imatges tremoloses o *found footage* de cineastes amateurs. Amb un poderós sentit de l'espontaneïtat, aquestes pel·lícules testimonien un moment únic i especial en la història portuguesa. Intenten pensar sobre l'*Estado Novo*, deixant enrere la dictadura, i reescriure els fets d'aquells anys.

Susana de Sousa Dias parteix de l'estètic i crea un mode específic de submergir-se en aquest mateix període. Les seves pel·lícules posseeixen una certa sobrietat, una sensació de dol, fins i tot una introversió –cosa que pot relacionar-se amb la seva pertinença a un altre període històric, anys abans de l'era Salazar i la seva caiguda, així com amb un context social d'individualització i perspectives microhistòriques–. Mentre les pel·lícules dels 70 són forjades en tendències macrohistòriques i sociològiques, dedicades a la representació dels grups (el poble portuguès, els soldats, els marins) amb pinzellades d'individualitat, i la interpretació del procés revolucionari com a un problema de lluita de classes (el feixisme com a imposició de la classe dominant i la revolució com a subversió de la classe obrera), Sousa Dias es centra, principalment a *48*, en la subjectivitat a través de les històries i els records dels presoners de manera individual.

El seu primer llargmetratge, *Natureza Morta*, combina l'ús de fotografies (de l'arxiu del PIDE-DGS –“Policia Internacional e de Defesa do Estado/Direção Geral de Segurança”, la policia

política del règim–) amb imatges en moviment (de Salazar, actes oficials, manifestacions populars, totes d'una varietat de fonts com reportatges, pel·lícules de propaganda, registres televisius, etc.). La cineasta modifica la velocitat de les imatges, les alenteix fins a semblar més fotografies que tornen a la vida que una pel·lícula en *slow motion*. I si pensem en elles com a “fotografies en moviment” sembla com si estiguessin estranyament proveïdes de volum i profunditat. A més, la directora fa servir llargues foses –la cinematografia sembla il·luminada per una espelma, i les persones emergeixen de la foscor, atorgant-lis un aspecte similar a una aparició, o fantasma–.

El so de *Natureza Morta* també està alentit. La banda sonora està formada principalment de sons dissonants i poc familiars; alguns d'ells semblen sons de cops de porta, o de frontisses velles i grinyolants així com de cadenes. Per això, la banda sonora està d'alguna manera desconnectada de les imatges; treballant dins l'imaginari de les cases encantades i les pel·lícules de terror, el seu objectiu sembla ser crear una atmosfera de perill, tortura i por. Fins i tot essent la pel·lícula categoritzada com a documental, té un gran tracte d'abstracció i experimentalisme així com elements de les pel·lícules de por del camp de la ficció. Així, des d'aquesta perspectiva, potser podríem dir que *Natureza Morta* és un film de terror. En aquest sentit, és possible rastrejar una filiació amb *O bom povo português*, que també utilitza imatges molt alentides, sorolls estranys i transmet una idea d'estranyament i de fantasmagòric. Aquests efectes en la pel·lícula de Rui Simões, realitzada el 1981, també semblen posar en perspectiva les imatges de la Revolució dels Clavells, però en aquest cas tendeix a la ironia. Muntada pocs anys després dels altres films prèviament mencionats i passat el moment d'eufòria, *O bom povo português* contempla la Revolució amb una dosis de frustració pel seu desenvolupament. Al final, el poder no va anar a la gent, contràriament a algunes expectatives socialistes.

Com Simões, Susana de Sousa Dias, utilitza material produït pel propi *Estado Novo*, però subverteix les seves intencions principals. Amb la manipulació de les imatges i sons del Poder, ella produeix un discurs que reflexiona sobre això i resisteix des de l'interior, convertint el *found footage* del govern en les seves pròpies armes –amb similituds i diferències amb els gests de Harun Farocki i Andrei Ujica en algunes de les seves pel·lícules realitzades amb *found footage*–. La idea de treballar amb els retrats dels presoners polítics, present en parts de *Natureza Morta*, es converteix en central en la seva següent pel·lícula, *48* (2009). El seu tercer i més conegut film va tenir una positiva recepció en festivals al voltant del món i va guanyar el Gran Premi del Cinéma du Réel el 2010. Aquest documental està completament fet amb els retrats d'identificació del PIDE i els testimonis d'aquesta mateixa gent, entrevistats anys més tard per la realitzadora. Mentre veiem les imatges de fotografies

estàtiques en blanc i negre, escoltem les veus del present. Ells són supervivents de la dictadura, vivint en llibertat algunes dècades després de la Revolució dels Clavells. El títol *48* fa referència a la duració de l'*Estado Novo* –de 1926 a 1974, la dictadura més llarga de l'Oest d'Europa al segle XX–.

48 es construeix al voltant d'aquest dispositiu extremadament senzill i minimalista. Tot i així, el film és molt rigorós, ja que està limitat a les seves pròpies normes durant gairebé tot el metratge, amb petites variacions. Darrere l'aparent simplicitat del dispositiu, hi ha un exhaustiu treball d'investigació, així com una meticulosa concepció del muntatge i del disseny de so. El muntatge dedica un llarg temps a cada fotografia i també als silencis entre el discurs dels personatges. Cada retrat apareix i desapareix a un ritme suficientment lent, així que els espectadors poden observar i investigar aquelles cares i expressions amb molta atenció, comparant o fent associacions amb les paraules que escolten. A vegades el temps dura el suficient per a que els rostres es converteixin en formes abstractes, o línies, contrastant punts de llum i ombra.

Al cap i a la fi, el temps i la duració són importants en la pel·lícula –un dels aspectes més violents de la dictadura portuguesa és precisament la seva duració, 48 llargs anys–. Algunes de les persones entrevistades per Sousa Dias van créixer a la presó. En altres casos podem veure entre les fotos de diferents èpoques un envelliment prematur i forçat, degut a les condicions adverses dels presoners. En altres paraules, la pel·lícula captura no només l'envelliment que succeeix de manera natural a la presó, sinó també aquell que passa com a conseqüència de la manca de llibertat. La lenta fusió entre les fotografies del rostre jove i del vell de la mateixa persona mostra la resistència dels anys a la presó. El temps deforma a les persones.

A més dels silencis ja mencionats, la banda sonora de *48* està composta de petits sorolls que surten del context de l'entrevista del present (un rellotge, algun cotxe en la distància, una persona tocant un objecte, moviments de la roba, etc.). Els testimonis no s'han registrat en un estudi, amb un àudio net, sinó en un ambient que evoca certa intimitat, potser una casa. Els sorolls, així, contribueixen a la construcció de l'espai cinemàtic –l'espectador pot sentir la situació de copresència entre l'entrevistador i l'entrevistat que té lloc a algun lloc del món.

Si, durant el règim, el silenci era a la vegada una imposició i una estratègia («el silenci és per excel·lència el plor de la mort i la paraula del presoner polític: condemnat al silenci, que és també la seva forma de resistir a la tortura¹») (LEANDRO, 2012:35), ara, la paraula recupera la seva força. El discurs no s'utilitza com a interrogatori, contra la voluntat del militant, sinó com a testimoni, a favor seu.

Alguns dels entrevistats en *48* mencionen que la possibilitat de resistència a la presó era el silenci o la seva pròpia expressió facial. «No podem escapar a que ens fotografiïn, però podem escollir quina cara posem», diu un d'ells. El rostre és el lloc de l'enigma, la pantalla de les marques del temps, a vegades el lloc d'una contradicció (com el cas d'una jove que somriu per a la foto d'un policia i es sent culpable pel fet). Al seu assaig sobre l'expressió facial, Deleuze i Guattari (1996) diuen que el cap, fins i tot l'humà, no és necessàriament un rostre. El rostre està produït per la humanitat, succeeix quan hi ha una producció social. Podem pensar que Susana de Sousa Dias duu a terme quelcom similar: realitza una operació que transforma un nombre de caps en cares, dotant-les de veu, subjectivitat, identitat, passat, present i història.

Per descomptat, altres realitzadors de la història del cinema han experimentat amb el poder dels rostres observats molt de prop (Dreyer, Cassavetes, Bergman, per anomenar-ne alguns), però no tants van prendre aquella idea i la van ampliar fent-ne una pel·lícula. Tant *48* com *Screen tests* (Andy Warhol, 1964-66) són exemples de pel·lícules que estan fetes exclusivament de cares humanes en tot el seu metratge, tot i que reaccionen a diferents motivacions.

En el treball de Sousa Dias veiem cares en fotografies –a vegades dos o tres retrats de la mateixa persona en diferents períodes de temps–. Aquí i allà, els rostres lluiten per una idea d'identitat i el tema de la identificació creua la pel·lícula en molts punts. Amb les fotografies en la seva presència, s'estimula a aquells antics presoners a parlar sobre aquesta materialitat: la manera de mirar en aquell moment, les petjades visibles capturades per la càmera. Un d'ells s'adona de les arrugues i recorda el color verdós de la seva pell com a conseqüència de la privació del son. Un altre parla sobre el seu augment de pes perquè a la presó no podia moure's. Altres sobre l'horrible expressió que posaven davant la policia. El fill d'un dels personatges, que només comptava amb una vella foto com a referència, no va reconèixer al seu pare en haver-los separat massa aviat a la

1. A l'original: «O silêncio é o grito dos mortos e a palavra por excelência do prisioneiro político: condenado ao silêncio, é também pelo silêncio que ele resiste à tortura».

seva vida. En alguns casos, els personatges no es reconeixen a sí mateixos a les imatges. Així, la identificació és un tema important a *48*, junt a la manera en que la dictadura hi actua: modifica, envelleix, mutila i deforma a la gent. La tortura, la por i el llarg temps empresonats va produir uns efectes molt concrets i visibles en els rostres d'aquestes persones, en els seus cossos i en les seves identitats.

48 demostra el profund impacte que l'*Estado Novo* va tenir en les famílies, i no només en els individus. «Vaig perdre l'amor per la meva muller, vaig perdre l'amor per la meva filla, només volia morir», diu un personatge. Ja que el documental es munta des del blanc i negre d'aquestes velles fotografies de cares, conforma un cert aire d'àlbum, potser un àlbum de família. En l'estructura del film, hi ha alguns personatges que tornen quan algú altre els menciona. Així, l'espectador ajunta les peces, reconeix els nexes, identifica els noms i les petjades d'una mena d'arbre familiar.

A més dels rostres, *48* ens condueix a pensar sobre la complexitat de la història de les mirades que creuen aquelles imatges (LINS et al., 2011). Una varietat de mirades i temporalitats resideixen en les fotografies: les persones dels retrats ens miren directament als ulls. Primer, els ulls dels presoners es troben amb els ulls dels policies i llavors, anys després, es troben amb els ulls de l'espectador. La mirada escapa del dispositiu policial del passat i penetra el present. Van sobreviure per a contactar amb nosaltres més de 30 anys després. El muntatge recuperat evoca el moment de la seva producció, l'únic instant de presència compartida dels cossos amb la càmera. Alguns aspectes de la relació dels policies amb els presoners s'imprimeixen a les fotografies i es fan visibles per a nosaltres. Com diu Jean-Louis Comolli, el document cinematogràfic és, abans que res, el document de la seva pròpia realització.

Per a comprendre les coordenades d'un pla o una fotografia és important considerar no només el seu espai temps i les seves condicions històricopolítiques, sinó també el que succeeix entre aquells que filmen i aquells que són filmats. Diria que si alguna cosa es documenta és aquesta relació. (COMOLLI, 2010: 339)

Les fotografies, de fet, no només es situen en el muntatge, no són fotogrames congelats, sinó filmats, procés que les proveeix d'un respirar, quasi d'un moviment imperceptible. Dit d'altra manera, no són estàtiques, sinó cinematogràfiques. Igual que a *Natureza Morta*, estan alentides, a vegades un ú per cent de la velocitat original. En ambdós documentals l'espectador sent la lentitud del pas del temps, cosa que, una vegada més, està connectada a la llarga duració de la dictadura de Salazar. A més d'això, els encadenats, les foses i les veus separades de les imatges atorga als films de Sousa Dias una atmosfera de terror. Tot i que la pel·lícula està feta amb els supervivents del règim,

hi ha encara quelcom fantasmagòric sobre el tema. Potser la separació del cos i la ment (la superposició d'un cos mut de les fotografies des d'una època i la veu "descorporitzada" d'un altre període) produeix fantasmes, separa les ànimes com a éssers aïllats vagant sense cos.

Si abans de la pel·lícula les fotos del PIDE eren part d'un catàleg, quasi una taxonomia, ara poden ser vistes com elements d'un àlbum audiovisual, un àlbum compost d'afecte, però també d'horror. En altres paraules, les pel·lícules de Susana de Sousa Dias treballen per a implementar un canvi de significat i propòsit d'aquests documents: de ser instruments de registre, identificació i control dels presoners polítics, es transformen en importants peces de la creació d'una subjectivitat i conservació de la memòria. El muntatge de *48* i *Natureza Morta* treballa contra les intencions d'aquells que primer van produir aquells arxius. I aquest desplaçament és probablement el major gest polític del film: convertir l'obra d'un aparell de control no només en testimonis vivents de la violència, sinó també en una expressió estètica de l'horror. •

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

DIDI-HUBERMAN, Georges (2003). *Images malgré tout*. Paris. Les Edition de Minuit.

LEANDRO, Anita. A voz inaudível dos arquivos. In: SOUZA, Gustavo; CÁNEPA, Laura; BRAGANÇA, Maurício; CARREIRO, Rodrigo. *XIII Estudos de Cinema e Audiovisual Socine*. Vol. I. São Paulo: Socine, 2012. p. 27-37.

MARIANA SOUTO

Mariana Souto és doctoranda al Departament de Comunicació de la Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil, on està acabant una tesis sobre les relacions de classes socials al

LINDEPERG, Sylvie; COMOLLI, Jean-Louis. Imagens de arquivos: imbricamento de olhares. Entrevista com Sylvie Lindeperg. In: *Catálogo do forumdoc*. bh. 2010. Belo Horizonte, Filmes de Quintal/FAFICH-UFMG.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andrea (2011). A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. *Revista Galáxia*, 21, 54-67.

cinema brasiler contemporani. Va ser investigadora visitant a la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona (2014-2015). Treballa en direcció d'art i disseny de vestuari.