

Follas do Cineclub | 02/02/2022

NATUREZA MORTA
(Natureza morta, Susana de Sousa Dias,
Portugal-Francia, 2005, 72', VOSG)

01

[Declaracións recollidas o 23 e 24 de marzo de 2012 en París, no marco dunha presentación de *Natureza morta* e dunha conferencia ofrecida pola cineasta sobre o proceso de elaboración dos seus filmes]

1. OS ARQUIVOS

Susana de Sousa Dias: *Natureza morta* pretende amosar a vida no réxime ditatorial portugués rastrexando as pegadas que son comúns a case todas as ditaduras: un sistema de control social, un modelo político que determina o pasado e o futuro en función á ideoloxía, a centralidade da figura do ditador, etc. A idea era facela utilizando só imaxes de arquivo, sen palabras. A dificultade era amosar o reverso posíbel da ditadura a través das imaxes producidas por esa mesma ditadura. No proceso de realización, deime de conta de que unha imaxe pode conter outras imaxes, a partir de detalles que non son vistos habitualmente. Moitas veces, eses detalles constituían signos de desintegración da mensaxe inicial que a imaxe pretendía vehicular.

Fixen dous filmes antes de *Natureza morta*. o primeiro, dos anos 90, era sobre o cinema portugués da etapa da ditadura e foi a primeira vez que me enfrontei a imaxes de arquivo da ditadura, é dicir, imaxes de propaganda, de documentais... logo fixen outra película (*Enfermeiras no Estado Novo*, 2000) que marca todo o meu traballo posterior, sobre o xuízo de dúas enfermeiras que foron encarceradas por querer casar, pois había unha lei que impedía o matrimonio ás enfermeiras, e foi entón cando entrei por primeira vez aos arquivos da policía política de Portugal (PIDE). Iso foi no ano 2000 e eu quedei moi impresionada polas imaxes dos prisioneiros políticos. Consultei moitos documentos da época, as actas xudiciais, etc... pero é certo que as imaxes me trastornaron, así que empecei a pensar noutro filme, que logo

sería *Natureza morta*.

O filme anterior é bastante convencional e eu tiña ganas de traballar coas imaxes sen ter que superpoñelas ás palabras. Interesábame reflexionar sobre como podía presentarse o pasado, a Historia, a partir das imaxes. Comecei este proxecto aquí en París, nun taller de cinema documental da FEMIS, e finalmente recibín unha axuda financeira para poder comezalo. Hai unha cousa bastante estraña, que é que en Portugal non atopei ningunha axuda para facer o filme. Houbo outro momento importante, que foi a miña visita aos arquivos do exército portugués. Hai unha cousa que pasa sempre cando entras a uns arquivos, algo que cambia na túa vida. Eu entrei neses arquivos e nunca puíden saír. Concretamente nos arquivos do exército atopei imaxes da guerra colonial que me impresionaron moito, e foi ese o verdadeiro principio do proxecto, xunto ás imaxes que xa vira nos arquivos da PIDE.

Toda a construción da película artículase arredor deses dous arquivos de natureza diferente, é dicir, imaxes de propaganda, filmadas polo propio exército ou polo réxime, e logo esas fotografías de prisioneiros políticos. Foi un proceso moi complexo. Estaba aquí en París e tiña que presentar o proxecto a François Niny na FEMIS, pero non sabía ben como resolvelo. Tiña un CD coa música do meu irmán, António de Sousa Dias, así que fixen unha proba, unha peza de 8 minutos. Foi todo un descubrimento. É unha música moi espacial, así que empecei a traballar a idea de organizar a película como unha exposición dividida nunha serie de salas onde se repartían as imaxes. A película só tería imaxes de arquivo, sen outros sons nin palabras. Vin centenas e centenas de horas de imaxes de arquivo e cando empecei a montala tiña 20 horas. Ao final da primeira versión tiña unha hora ou unha hora e media, utilizando 45 minutos de imaxes de arquivo e, despois dun ano de montaxe, terminei o filme usando só 12 minutos de imaxes de arquivo. Entendín que non era necesario pór demasiadas imaxes, senón que prefería concentrarme nunha soa imaxe e entrar nela. A idea do filme era amosar o outro lado da vida na ditadura a través das imaxes de arquivo, pero trátase dunha ditadura onde todas as imaxes eran producidas polo propio sistema. Non había por tanto unha oposición, así que me atopaba ante un paradoxo: como amosar o reverso de algo que aparentemente non ten reverso? Vendo todas as imaxes, comecei a entender que ás veces había algo no seu interior, unha especie de malestar, unha sombra, algo que escapaba á mensaxe que a ditadura pretendía transmitir a través delas. Entón comecei a investigar en busca deses síntomas, polo que retardei a imaxe, reencuadreina, etc.

2. A MONTAXE EN PROFUNDIDADE

A montaxe do filme levome un ano, porque era realmente difícil traballar coas imaxes sen utilizar palabras, é dicir, traballar con elas dándolles a volta sen desvialas, sen manipular o seu sentido. A ausencia de texto ou comentario sobre as imaxes supuxo un proceso complexo, por intres angustiante. Un dos aspectos máis importantes do filme foi a montaxe no interior do plano, é dicir, a montaxe en profundidade. Hai cousas que non vemos nas imaxes, xa sexa porque non temos tempo ou porque quedaron nun segundo plano. É necesario polas nun primeiro plano para que podamos ver toda a imaxe. É por iso que utilicei o reencuadre para entrar no plano e extraer outra imaxe.

NATUREZA MORTA

**SUSANA DE SOUSA DIAS
E ANTÓNIO DE SOUSA DIAS**

A montaxe non é por tanto un collage, senón que se basea na tensión temporal que existe no interior de cada plano. A utilización do fundido supón unha decisión ética e estética, pois era importante para min non crear un sentido novo das imaxes, nin extrapolar o seu sentido orixinal. Os fundidos, xunto ao son, teñen unha función de separación. O propósito do filme non é atopar unha verdade no pasado e traela até o presente. Creo que, como escribiu Didi-Huberman, que é un dos meus principais referentes, «*cando nos situamos ante unha imaxe situámonos sempre ante un dilema: saber sen ver ou ver sen saber*». Entre saber unha cousa e non vela, ou ver unha cousa e non saber outra, existe sempre unha perda, e dunha certa forma eu prefiro traballar no lado de “ver” antes que no de “saber”. Para min, máis que explicar o porqué e o como dun acontecemento, o importante é empregar a montaxe para dar a ver as imaxes doutra forma, presentar situacións históricas alén da súa historicidade. Isto supón unha certa noción de Historia e unha certa noción de imaxe. Os documentais de historia convencionais constrúen un discurso lóxico que tenta explicar o pasado, e neles confúndese a imaxe dun acontecemento do pasado co acontecemento en si mesmo.

En *Natureza morta*, os espazos en negro do filme son algo moi importante. Construíu o filme cun conxunto de materiais moi heteroxéneo. Unha das grandes dificultades do proxecto, na fase de montaxe, foi ordenar as imaxes. Ás veces, se cambiaba un só plano, todo o filme cambiaba. Foi un proceso incribel, porque era fundamental non achegar un sentido á imaxe que non estaba nela orixinalmente, a pesar de que é evidente que polo tipo de montaxe que fago sempre interveño sobre esas imaxes e impoño o meu punto de vista, pero tentaba non desviar a natureza, a esencia da imaxe. Por exemplo, hai unha secuencia sobre a guerra colonial onde hai moitos primeiros planos nos cales non sabemos a que están a mirar. Para o espectador non hai contraplano, aínda que eu si sabía a que estaban a mirar: trátase de imaxes que atopei nos arquivos da televisión que nunca foron montadas nin emitidas, onde se ve a esas persoas mirando o telexornal no momento en que comeza a caída do réxime. Esta é unha das maiores intervencións que fixen sobre as imaxes, porque me parecía unha secuencia importante, pero o resto tentei respectalas (aínda que é evidente que sempre reencuadro, retardo, etc.)

3. O SON

Susana de Sousa Dias: Utilizaba moitos espazos en negro para crear unha separación entre as imaxes, moitas veces acompañados polo son dunha porta que se pecha. Podo explicar brevemente como empecei a traballar co meu irmán e logo pasarlle a palabra: empecei a montar con aqueles primeiros 8 minutos de música que el me gravou, e tamén con outros tipos de música moderna, e fixen unha primeira versión de proba con sons diversos, ralenties, sobreimpresións, etc. Despois entreguei iso ao meu irmán e el recompuxo todo, deume unha nova composición musical máis longa e volvíu empezar a montaxe. Foi así durante un ano, idas e voltas constantes, recompondo continuamente a montaxe e logo a música, etc. António compuxo todo dunha forma moi especial, con moita liberdade.

António de Sousa Dias: Partín desa primeira composición da que falaba Susana, chamada «*Nature morte: bruit de saéelle, effets spéciaux, éclats*», e fun refacéndoa durante bastante tempo mentres facía outros traballos, tamén no cinema, en diferentes contextos: música composta antes da rodaxe, despois da rodaxe, efectos acústicos, etc. O traballo que fixen con Susana, baseado nesas idas e voltas continuas, ofreceume novas posibilidades. Traballei nunha serie de bloques sonoros que logo comecei a superpoñer, imaxinando posíbeis combinacións entre eles. Foi un proceso moi longo, cheo de experimentacións. Interesámonos por exemplo en crear ese efecto de eco dentro dunha sala, recreando o espazo da sala de cinema a través do son, con reverberacións, son de portas, etc. O feito de que o único son que acompaña ás imaxes fose música electroacústica supón unha dificultade na montaxe, aínda que non é o primeira filme feito desta forma. Nas películas orixinais que Susana remontou, o son non era moi bo nin moi interesante, era sempre post-sincronizado e subliñaba sempre unha intención moi manipuladora. Iso ocorre, por exemplo, na secuencia onde os nenos africanos bailan, que ía

acompañada dunha música moi alegre. En casos como este, tentamos sempre escapar do son orixinal e buscar unha diferenza entre a secuencia orixinal e o resultado; tratábase sempre dun traballo bastante longo.

4. A MIRADA, O PASO DO TEMPO

Susana de Sousa Dias: A mirada é tamén unha cuestión importante no filme. A mirada dos prisioneiros nas fotos de expedientes policiais significa o instante en que pasan a ser presas do sistema, o momento que marca a súa confrontación co réxime. É por iso que, na primeira secuencia en que aparecen estas imaxes, esas persoas mírannos directamente aos ollos, porque quería que o espectador queda confrontado a esas miradas. Evidentemente, iso é o que quixen retomar no meu filme seguinte, 48.

Hai outra cousa interesante. Cando empecei a buscar imaxes nos arquivos do exército, tentei tamén ver os *rushes*, as tomas que non foran montadas. Descubríu unha bobina cunha serie de secuencias de fraternización entre un grupo de militares portugueses e os habitantes de Guinea. O máis perturbador nesas secuencias era a mirada das mulleres, porque xa era difícil atopar imaxes de mulleres entre os arquivos do exército, pero estas imaxes en concreto eran impresionantes. A primeira vez que vin estas secuencias, eran como as dun filme de ficción, unha posta en escena onde os soldados nunca miraban a cámara, os homes africanos moi poucas veces; pero, con todo, de súpeto as mulleres fixaban a súa mirada ante a cámara. Nese momento, toda a escena esvaeíase por mor desa mirada. Esta especie de xesto de resistencia pareceume moi importante, e quixen investigalo, saber máis sobre iso. En xeral interesábanme moito os xestos do corpo, os movementos, a maneira en que a xente interactúa nesas imaxes. 48 tamén inclúe xestos, pero no seu caso son xestos sobre todo sonoros, que percibimos a partir das fotografías fixas.

Cando fixen as entrevistas para 48 preguntei ao home de pelo negro (cuxas fotografías aparecen tamén en *Natureza morta*) que era para el o máis molesto da ditadura. Respondeume que a duración, os 48 anos. Iso é importante nas dúas películas, porque non hai datas e todas as imaxes son en branco e negro, o cal reflicte dalgún modo que era unha ditadura onde as cousas non cambiaron demasiado do principio ao final, dos anos 30 aos anos 70. Esta especie de suspensión temporal é moi estraña. A única cousa que pode indicar o paso do tempo son os rostros dos prisioneiros, sobre os cales pasa o tempo. Por iso decidín, ao final de *Natureza morta*, montar as diferentes fotografías de cada un deles ordenadas cronoloxicamente, para ver como pasara o tempo sobre os seus rostros. O resto do filme respecta o principio de non facer unha estrutura cronolóxica, algo que me propuxen desde o principio, porque o que me interesaba era ese carácter anacrónico das imaxes.

Interesábame a conexión desas imaxes coa memoria colectiva. Por exemplo, ao principio do filme puxen a imaxe dun pequeno simio. Esta secuencia ofrece moitas lecturas, e podo dar a miña, aínda que evidentemente o espectador pode non ter consciencia dela. Para min implica o momento en que a memoria colectiva pode conectarse coa memoria privada. Ese pequeno simio da película pertencía a un soldado, e eu tiña dous tíos soldados que ían ir á guerra colonial, un dos cales trouxera un mono igual. É unha cuestión persoal, un recordo de infancia. Cando amosei o filme a xente con familiares que participaron na guerra colonial, todo o mundo fixo o mesmo tipo de relación co mono, por iso quixen colocar esa imaxe ao comezo do filme. Despois pareceume lóxico comezar pola guerra colonial, sobre todo coa imaxe da bomba. Cando llo ensinei ao produtor quedou un pouco estrañado e preguntoume que eran esas bombas. Trátase de pequenas bombas, que parecen non ter un gran efecto, pero a primeira vista enganán. De feito, teñen tanto alcance que a cámara treme no momento de gravar a explosión. Para min era importante ter tamén esa imaxe ao principio do filme, porque temos esa bomba que explota, a cámara que empeza a tremer, a liña do horizonte en movemento... é unha imaxe que pon en escena o propio dispositivo de gravación, a súa negación, o cal me parecía interesante para empezar.

5. A RECEPCIÓN DE NATUREZA MORTA EN PORTUGAL

Case non tiven axudas para *Natureza morta*, porque ao principio o filme fora rexeitado por todas as institucións, pero con todo puiden facelo. Presenteina en DocLisboa e en IndieLisboa, dous dos festivais máis importantes de Portugal, e ambos rexeitaron a película. En Francia tivo unha boa acollida, e grazas a iso enviéino de novo a Portugal, onde foi amosada nun seminario. Grazas a iso, o director de DocLisboa, que estaba alí, aceptou o filme ao ano seguinte, gañei un premio de distribución, foi levado a outros festivais internacionais, etc. En Portugal, grazas ao premio, a película estreouse en cinemas; tiven críticas catastróficas. Foi increíble, porque era unha situación moi extrema: ou ben o filme era criticado como o peor que podía facerse (que se non era cinema documental, non era nin sequera cinema; que se non tiña cronoloxía -o cal era un dos seus principios- nin palabras, etc.), ou ben moi valorada por críticos e cineastas, normalmente estranxeiros. Había un punto en común entre todas estas críticas: uns dicían «*non é un documental, é moi malo*», e outros dicían «*non é un documental, é xenial!*». Evidentemente, a televisión de Portugal non quixo saber nada nunca; só unha cadea privada a mercou e emitiuna a finais de 2011.

CINECLUBE DE COMPOSTELA

ASOCIACIÓN

O Cineclube tenta ser unha asociación autoxestionada. Para iso, propoñemos unha aportación económica persoal de 5€/mes (3€ para estudantes e parados/as) cineclubedecompostela.wordpress.com facebook.com/cineclubedecompostela @cineclubedecompostela@gmail.com

PROXECCIONS

Todos os mércores ás 21:30 na Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21. Santiago de Compostela) Entrada de balde | Bono-axuda: 1€



2 DE MARZO

NATUREZA MORTA
(Natureza morta, Susana de Sousa Dias, Portugal-Francia, 2005, 72', VOSG)

9 DE MARZO

NATUREZA MORTA
(طبیعت بیدان [Tabiate bijan], Sohrab Shahid-Saless, Irán, 1974, 93', VOSG)

16 DE MARZO

NATUREZA MORTA
(三峡好人 [Sānxiá hàorén], Jia Zhangke, China-Hong Kong, 2006, 111', VOSG)

23 DE MARZO

NATUREZA MORTA
(Still Life, Bruce Baillie, EUA, 1966, 2', VO)

NATUREZA MORTA
(Stilleben, Harun Farocki, Alemaña, 1997, 58', VOSG)