

QVR 34/2009

*Redaktion:* Georg Kremnitz (Leitung), Peter Cichon (Finanzen), Barbara Czernilofsky (technische Ausführung)

weitere Redaktionsmitglieder: Max Doppelbauer, Astrid Hönigsperger, Fabio Longoni, Kathrin Sartingen, Heinrich Stiehler, Robert Tanzmeister

korrespondierende Redaktionsmitglieder: Joachim Born, Catherine Parayre, Thomas Widrich

Sekretariat: Barbara Tiefenbacher

Grafik: Astrid Young

Druck: Berger & Söhne GmbH

Adresse (Redaktion und Bestellung):

QVR-homepage: <http://www.univie.ac.at/QVR-Romanistik/>

Quo vadis, Romania?  
Institut für Romanistik  
Universität Wien  
Universitätscampus AAKH  
Garnisongasse 13, Hof 8  
A-1090 Wien

Jahresabonnement: Ausland 18,- € / Österreich 14,- € (inklusive Zustellung); Selbstabholer 11,- €

Einzelheft: 8,- € (Selbstabholer 6,- €); Doppelheft: 16,- € (Selbstabholer 12,- €)

Bankverbindung: Bank Austria Creditanstalt Wien, Kto.-Nr. 03230 494 100 (BLZ 12000)

IBAN: AT 94 1100 0032 3049 4100; BIC: BKAUATWW

Gedruckt mit Förderung des Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung und der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien.
--

ISSN: 1022-3169

## Robert Lafont

(Nîmes, 16. März 1923 - Florenz, 24. Juni 2009)

Zwar reicht der letzte Besuch von Robert Lafont in Wien und im Institut für Romanistik schon ins Jahr 1999 zurück, dennoch ist er auch weiterhin hier präsent. Seine wissenschaftlichen Arbeiten werden gelesen, seine literarischen Werke sind selbstverständliche Lektüre für die Studierenden des Okzitanischen und seine politischen und historischen Analysen werden bei vielen Problemen konsultiert.

Was heute vielleicht am meisten beeindruckt, ist die Vielzahl der Felder, auf denen Lafont gearbeitet hat. Er war Spezialist für okzitanische Sprache und Literatur, er war Romanist und Sprachwissenschaftler – und Schöpfer einer eigenständigen Sprachtheorie, der Praxematik – nebenbei einer der Pioniere der Soziolinguistik, er hat über historische und gesellschaftliche Fragen gearbeitet, und er war einer der fruchtbarsten und originellsten okzitanischen Schriftsteller des 20. Jahrhunderts. Auf ihn passt der etwas altmodische Begriff *homme de lettres* in seiner ganzen Breite und Tiefe.

Als Sohn eines französischen Finanzbeamten geboren, lernt er das Okzitanische ganz selbstverständlich und mühelos in seiner Kindheit bei seinen Großeltern, an den Ufern des Gardon. Erst später, als sein Vater in das Département Jura versetzt wird, wo der Junge sich fremd und verloren fühlt, wird die Sprache der Kindheit zum Symbol des Andersseins. Lafont liest Mistral und engagiert sich nach der Rückkehr nach Nîmes im *Felibrige*, den er aber bald wieder verlässt, weil er ihm zu vergangenheitsorientiert scheint. Er beginnt, während seines Studiums auf Okzitanisch zu schreiben. Als ihn die Pétain-Regierung 1943 in die *Chantiers de Jeunesse* befehlen will, die gewöhnlich dem Kriegsdienst vorausgehen, geht er in den Cévennen in die *Résistance* und ist 1944 an der Befreiung von Nîmes beteiligt. Kurzfristig wird er stellvertretender Kabinettsdirektor des Präfekten des Départements Gard. Er schlägt sowohl die Angebote einer administrativen Karriere aus wie die einer militärischen (die ihn zum Interalliierten Kommando nach Wien versetzt hätte). Von 1945 bis 1964 unterrichtet er in verschiedenen Städten des Languedoc an Sekundarschulen – Französisch und die klassischen Sprachen, die er studiert hatte (als Zeichen für seine Konsequenz mag man verstehen, dass er sich nie der *Agrégation* unterzogen hat, jenem höchsten *concours* der französischen Lehrer, der normalerweise die Voraussetzung für eine Universitätslaufbahn bil-

det). An allen Schulen richtet er freiwillige Okzitanischkurse ein, in denen viele spätere Okzitanisten eine erste Einführung erfahren. Relativ spät wird er an der ehrwürdigen Universität Montpellier Assistent von Charles Camproux, schreibt in kurzer Zeit seine akademischen Qualifikationsarbeiten – seine *Phrase occitane*, nach wie vor die gewichtigste Syntax dieser Sprache, wird bereits 1967 veröffentlicht – und erhält 1971 einen Lehrstuhl für okzitanische Sprache und Literatur in Montpellier (damals der einzige mit dieser Bezeichnung).

Daneben beteiligt er sich am Aufbau des *Institut d'Estudis Occitans*, an dessen Gründung er 1945 in Toulouse (noch als Militär) teilnimmt, ist 1950-58 sein Generalsekretär und 1958-62 Präsident. Er schreibt in renommierten französischen und okzitanischen Zeitschriften, deren er mehrere nacheinander gründet, mit seinem *Résistance*-Roman *Vida de Joan Larsinbac* (1951) erneuert er den okzitanischen Roman und wird nebenbei zu einem der erfolgreichsten Theaterautoren in dieser Sprache (es sei am Rande daran erinnert, dass man vor wenigen Jahrzehnten in den okzitanischen Städten noch ein sprachlich kompetentes Theaterpublikum finden konnte, das den Stücken eine Öffentlichkeit verschaffte). Sehr früh zeigen sich seine wissenschaftlichen Interessen, als er als neuernannter Generalsekretär des *IEO* eine große Umfrage über den Sprachgebrauch und das Bewusstsein der Okzitanischsprecher fordert; leider kommt es nicht dazu – er wird während seiner wissenschaftlichen Karriere alles unternehmen, um diese nicht nur in seinen Augen gravierende Wissenslücke zu füllen. Seine kritische Beschäftigung mit Mistral (*Mistral ou l'illusion*, Paris 1954) wird ihm die Gegnerschaft und das Misstrauen vieler unkritischer Anhänger des Dichters von Maillane eintragen; allerdings erlebt Lafont die Genugtuung, dass sich in einer zweiten Auflage (1980), nach der Öffnung der meisten Archive, fast alle seine Analysen und Vermutungen bestätigen. In den sechziger Jahren schreibt er seine ersten Untersuchungen zur französischen Gesellschaft, vor allem *La révolution régionaliste* (1967), ein Werk, das einen erheblichen Einfluss auf die französische Linke haben wird, und *Sur la France* (1968), in dem er die Geschichte der Entstehung des französischen Staates nachzeichnet und zugleich seine noch immer bedenkenswerte Unterscheidung zwischen *primären* und *sekundären Nationen* formuliert. Dieser politische Lafont erwächst aus der Erkenntnis der Niederlage der Bergleute von Décazeville (1962), deren Minen geschlossen werden, nachdem ihre (damals noch vorhandene) Rentabilität von Staat und Kapital geleugnet und sabotiert worden war. In einem strukturschwachen Gebiet wie dem Département Aveyron bedeutete das: Arbeitslosigkeit und erzwungene „Mobilität“. Als letzte Konsequenz dieses Engagements wird er sich 1974 (nach dem

plötzlichen Tod von Georges Pompidou) auf eine Kandidatur bei den Präsidentschaftswahlen einlassen, die allerdings in letzter Minute vom Verfassungsrat untersagt wird – Lafont hat immer vermutet, dass für die Nichtanerkennung einiger Unterstützungsschreiben für seine Kandidatur weniger formale als politische Überlegungen eine Rolle spielten. Danach beteiligt er sich aktiv an den Demonstrationen der okzitanischen Winzer und Bergleute, sowie, seit 1973, am internationalen Kampf gegen die Ausweitung des Militärlagers auf dem Larzac. Zwar bringt die Wahl François Mitterrands zum Präsidenten der Republik (1981) in vielen dieser konkreten Fragen eine Entspannung, aber die Anliegen der Peripherien werden auch weiterhin nur in geringem Maße zur Kenntnis genommen.

Neben diese politischen Aktivitäten steht eine umfangreiche Forschungstätigkeit. Lafont ist ein begnadeter und inspirierender Schöpfer von Arbeitsgruppen: eine wird entscheidende Impulse für die okzitanische Soziolinguistik – und die periphere Soziolinguistik überhaupt – geben (ihr entstammt die 1977 gegründete Zeitschrift *Lengas*), eine wird sich der Praxematik widmen (1983 entstehen die *Cahiers de Praxématique*), und schließlich leitet Lafont zusammen mit dem Historiker André Armengaud die Erarbeitung einer *Histoire d'Occitanie* (1979), bis heute der einzigen großen Synthese zu dem Thema. Die 1972 veröffentlichte Anthologie *Trobar*, welche viele Lieder der Trobadore in einer neuen Ausgabe und mit neuer Interpretation zugänglich macht, ist ein Indiz dafür, dass er sich in Zukunft auch diesem Forschungsfeld zuwenden wird (in den Jahren 2005/06 erscheint unter demselben Titel eine völlig erneuerte Anthologie in vier kleinen Bänden als eine seiner letzten Publikationen). Sozusagen neben diesen wissenschaftlichen und politischen Aktivitäten läuft die umfangreiche literarische Kreation her, die 1983/84 einen Höhepunkt mit dem zweibändigen Roman *La Festa* findet (ein dritter Band, mit einer deutlich unterschiedlichen Inspiration, erscheint 1996).

Als Lafont Ende 1985 in den Ruhestand tritt, er lebt nun vor allem in Florenz, der Heimat seiner zweiten Frau Fausta Garavini, widmet er sich noch mehr als zwei Jahrzehnte vor allem der Erforschung der Trobadorliteratur – manche der Fragen, die er aufwirft, stören die „hauptamtlichen“ Trobadorspezialisten, deshalb warten manche der von ihm formulierten Thesen noch auf eine gründliche Behandlung. Er führt auch seine politischen und gesellschaftlichen Analysen weiter, denen er eine dezidiert europäische Richtung gibt, und er schreibt unermüdlich an seinem literarischen Werk, das nun bisweilen autobiographische Züge annimmt. Um den Umfang und die Bedeutung seines Werks zu charakterisieren, genügt es vielleicht zu sagen, dass die 2005 von François Pic zusammengestellte Bibliographie der von Lafont

veröffentlichten Arbeiten nicht weniger als 1066 Titel umfasst, zu denen in den Folgejahren noch einige weitere kamen. Der letzte, 2008 veröffentlichte Band, trägt den bezeichnenden Titel *L'Etat et la langue*.

Es ist vielleicht nicht verwunderlich, dass einem solchen Mann in Frankreich nur relativ bescheidene Ehren zuteil werden. Deshalb stammen seine wichtigsten Dekorationen aus dem Ausland: 1976 wird er mit dem Ossian-Preis der Hamburger Stiftung F.V.S ausgezeichnet, später erhält er die *Creu de Sant Jordi* der katalanischen Regierung, seit 1991 ist er *Doctor honoris causa* der Universität Wien, und 2007 wird er mit dem *Grand Prix des Lettres en Provence* geehrt, um nur einige zu erwähnen.

Wien war ein Ort, den er besonders liebte. Er kam gerne und immer wieder hierher, er hielt zahlreiche Vorträge, vor allem am Institut für Romanistik, vielfach auch in anderen Institutionen. Ein besonderes Vergnügen war es, ihn im Sommersemester 1989 für ein ganzes Semester als Gastprofessor hier zu haben (wenn er auch wegen seiner ständigen Verpflichtungen viel unterwegs war). Wichtige Kapitel von *La Festa* spielen in Wien (etwa im Uhrenmuseum) und in der Umgebung, so im Hof des Stifts von Klosterneuburg. Letztlich spielte er auch als Katalysator für die Gründung dieser Zeitschrift eine wichtige Rolle. Leider zwang ihn seine Gesundheit in den letzten Jahren, die Reisen einzuschränken – wenn meine Erinnerungen exakt sind, dann führte ihn eine letzte größere Reise im Frühjahr 2005 nach Barcelona, seiner zweiten Heimat, aber auf die danach geplante Reise nach Wien musste er verzichten, wenn er auch den erbetenen Vortrag – zuverlässig wie immer – rechtzeitig auf den Weg brachte. Viele der Wiener Romanistinnen und Romanisten haben mehr verloren als „nur“ einen akademischen Lehrer oder Kollegen – für den Unterzeichnenden sind es 42 Jahre ununterbrochenen menschlichen und wissenschaftlichen Austausches, bei dem Lafont für gewöhnlich der Gebende war. Die Weiterführung der Okzitanistik an diesem Institut auch in einer schwieriger werdenden Lage ist ein Weg, sein Vermächtnis zu wahren.

31. Oktober 2009

Georg Kremnitz

## Inhaltsverzeichnis

Robert Lafont (Nîmes, 16. März 1923 - Florenz, 24. Juni 2009) .....3

### **Präsentation:**

Kathrin SARTINGEN, Filmsprachen in der Romania.....9

### **Artikel:**

Andrea LANDVOGT, *L'amour du terroir*. Projektionen französischer Filmräume  
..... 14

Catherine PARAYRE, Vom bewegten zum statischen Bild: Luchino Viscontis  
Wiederkehr im Werk von Sophie Calle..... 31

Esther GIMENO UGALDE, La narrativa del silencio y la “desnudez” estética  
en el cine de Jaime Rosales..... 45

Wolfgang BONGERS, Lo accidental y lo voluntario en el cine argentino: las  
coordenadas topográficas en *La ciénaga* (2001) de Lucrecia Martel y *La  
libertad* (2001) de Lisandro Alonso ..... 64

Júlia GARRAIO, Espaços de exclusão e desamparo. Sobre alguns filmes de  
Teresa Villaverde..... 82

Alcides MURTINHEIRA, O cinema na África lusófona..... 100

Ana Luiza MARTINS COSTA, Miguilim no cinema: da novela *Campo Geral* ao  
filme *Mutum*..... 112

Judith COLELL, Influencias y referencias en la construcción de una película: el  
ejemplo de *53 días de invierno* (2006) ..... 131

Autorinnen und Autoren in diesem Heft ..... 141

QVR Restexemplare..... 142





## Filmsprachen in der Romania

Kathrin SARTINGEN, Wien

Medien sind Texte. Deshalb lassen sich Medien wie Texte lesen und auf ihre diskursive, argumentative und narratologische Struktur hin analysieren. Als solche sind sie eingebettet in ein spezifisches soziokulturelles Umfeld, sie sind eigenkulturell geprägt und rekurren auf ein kollektives und kulturelles Gedächtnis.

Auch Filme sind mediale Produkte, die einer – mehr oder weniger – determinierten Kultur entspringen: Sie sind in jedem Fall kulturelle Artefakte, denen eine bestimmte – eigenkulturell definierte – Struktur zugrunde liegt. Diese kulturelle Dominante hängt eng mit der sprachlichen Gestaltung zusammen. Im Falle der Film-Sprache ist mit „sprachlicher Gestaltung“ jedoch nicht die jeweilige National-, Mutter-, oder Amtssprache zu verstehen. So gesehen wäre Filmsprache universal. Vielmehr meint Film-Sprache hier Film-Ästhetik, Film-Diskurs, also die narrativ-diskursive Realisierung eines Films sowie die entsprechende Themenauswahl.

Im vorliegenden Themenheft „Filmsprachen in der Romania“ wird deshalb vor den verschiedenen historischen und soziopolitischen Hintergründen der jeweiligen Kulturräume der Romania der Fragestellung nachgegangen, welche Stoffe und Motive in den einzelnen Regionen zur Verfilmung ausgewählt werden (und welche gerade nicht). Auf filmästhetischer Ebene widmen sich die einzelnen Beiträge der Frage, welchen filmischen Diskurs die Regisseure der verschiedenen romanischen Regionen verfolgen und welche Mittel und Strategien ausgewählt werden, um jeweils „typische“ (oder gerade nicht „typische“?) Filme zu drehen. Hier schließt die Überlegung an, welche filmerzählerischen Techniken verwendet werden, um den je eigenen kinematographischen Diskurs zu entwickeln. Lässt sich ein solcher überhaupt klar und abgegrenzt definieren? Es gilt also, besonders auffällige Merkmale der einzelnen romanischen Filmdiskurse herauszuarbeiten: beispielsweise bemerkenswerte inhaltliche und strukturelle Übereinstimmungen oder Differenzen, die dazu veranlassen, von einer jeweils eigenständigen spanischen, portugiesischen oder französischen Sprache des Films zu sprechen. Und: Ist das überhaupt möglich?

Ausgangsüberlegung für dieses Themenheft war es, dass die Auswahl bestimmter Themen und medial-diskursiver Umsetzungen Mustern gehorcht,

die in Zusammenhang mit den spezifischen Erinnerungsräumen ganz bestimmter historischer Zeiträume in den jeweiligen Regionen stehen. Diese Muster galt es aufzuspüren. In den Teilen der Romania, die von den einzelnen Beiträgen umfasst werden<sup>1</sup>, soll den Gemeinsamkeiten und Unterschieden nachgegangen werden, die diese „einzelsprachlichen“ Filme untrennbar sowohl mit der kollektiven als auch mit der individuellen Erinnerung verbinden. Da sie zugleich den kulturellen Prozessen der jeweiligen Gesellschaften Ausdruck geben, liegt der besondere Erkenntniswert der Zusammenschau darin, die zugrunde liegende (innere und historische) Disposition in den einzelnen Filmen aufzudecken. Die geschichtlich bedingten Umstände eines Landes wie Spanien beispielsweise, das viele Jahrzehnte unter dem Trauma des Bürgerkriegs und den diktatorischen Verhältnissen des Franco-Regimes zu leben hatte, schlugen sich im kulturellen – aber gerade auch im filmischen – Selbstverständnis nieder; sie prägen sowohl den allgemeinen kulturellen Erwartungshorizont als auch die individuellen Lektüreerfahrungen der Regisseure und motivieren letztlich deren Zurückgreifen auf gemeinsame Kultureme. Ob diese sich dann auch in den postkolonialen Filmlandschaften (wie es beispielsweise der Beitrag zu den portugiesischsprachigen Filmdiskursen Afrikas zeigen wird) wieder finden lassen bzw. wo gerade die jeweiligen Differenzierungen und „Freischreibungen“ vorliegen, ist in diesem Zusammenhang sicherlich eine sich direkt ableitende Fragestellung.

Darüber hinaus bietet sich eine narratologisch-strukturelle Analyse der einzelnen Filme an, um spezifische Typen verschiedener filmischer Diskurse zu profilieren. Im Mittelpunkt des vorliegenden Themenheftes stand also die jeweils typische Diskursführung filmischer Texte der Romania. Ob sich dabei wirklich, wie man vermuten konnte, Ähnlichkeiten und Übereinstimmungen – die oben erwähnten Muster – oder vielmehr Unterschiede zwischen den verschiedenen Filmensprachen herausarbeiten ließen, soll nun durch die direkte Gegenüberstellung der einzelnen Beiträge in einem einzigen Band geleistet werden. Dabei sind überraschende Übereinstimmungen zu verzeichnen gewesen, die sich erst bei der endgültigen Zusammenstellung herauskristallisierten.

Eine kurze Übersicht über die gesammelten Artikel vermag dies bereits zu zeigen:

---

<sup>1</sup> Aufgrund des enormen geografischen Umfangs der romanischen Kulturräume war es leider nicht möglich, alle Länder und Regionen in einem einzelnen Themenheft zu vereinen. Wir sind uns natürlich bewusst, dass zu einer Gesamtschau der romanischen Filmsprachen sicherlich auch u.a. die italienische oder rumänische gehören sollte. Eine solche Ergänzung wäre für ein weiteres Themenheft wirklich wünschenswert.

Der Aufsatz „*L'amour du terroir*. Projektionen französischer Filmräume“ von Andrea Landvogt stellt anhand von zeitgenössischen Spielfilmen ein Charakteristikum der französischen Filmsprache heraus: den ubiquitären Diskurs der Lebenssphären. Dabei gelingt es der Verfasserin in ihrer medialen Querlektüre aufzuzeigen, dass diese Lebenssphären in ihrer jeweiligen Ausprägung als Projektionsflächen paradigmatisch mit dem Schicksal der Figuren verknüpft sind.

Catherine Parayres Beitrag „Vom bewegten zum statischen Bild: Luchino Viscontis Wiederkehr im Werk von Sophie Calle“ konstruiert in seinem film- bzw. bildsprachlichen Vergleich (zwischen einem französischen und einem italienischen Text) einen faszinierenden interkulturellen Dialog im romanischen Sprachraum, der seinen Ausgangspunkt just in einer deutschen Novelle (Thomas Manns „Tod in Venedig“) findet. Dabei stellt die Verfasserin heraus, dass die „stillen“ Bilder im französischen Fotoroman *Suite vénitienne* von Sophie Calle als mediale Gegenstücke zu Viscontis bewegten Bildern gelesen sowie Calles Texte als Gegengeschichten zu Viscontis Verfilmung betrachtet werden können. Die Vergleiche, die sie zwischen den jeweiligen thematischen Schwerpunkten und medialen Implikationen zieht, zeichnen ein tiefenscharfes Bild der eigenkulturellen Ästhetiken, die sich zwischen Calle, Mann und Visconti herauslesen lassen.

Esther Gimeno Ugalde geht in ihrem Artikel „La narrativa del silencio y la desnudez estética en el cine de Jaime Rosales“ auf die Ästhetik des ganz neuen spanischen Autorenfilms ein. Am Beispiel von Jaime Rosales' experimentellem Kino gelangt sie zu der herausfordernden Schlussfolgerung, dass sich eine Tendenz des neuen spanischen Kinos – nach den Exzessen beispielsweise des grotesken Films (u.a. de la Iglesia) oder den sozialen Intentionen innerhalb des *Joven cine de autores* (u.a. Bollaín, Aranoa) – eher durch Stille und Schweigen sowie filmformal gesehen durch einen nüchternen, geradezu karg-knappen Stil (z.B. Guerín, Serra, Aguilera, Lacuesta, Recha) auszeichnet.

Auch Wolfgang Bongers Beitrag „Lo accidental y lo voluntario en el cine argentino: las coordenadas topográficas en *La ciénaga* (2001) de Lucrecia Martel y *La libertad* (2001) de Lisandro Alonso“ beschäftigt sich mit einem sehr rezenten Filmdiskurs, diesmal aus dem hispanoamerikanischen Raum. Er untersucht die neuere argentinische Filmlandschaft und präsentiert zwei argentinische FilmautorInnen (Lucrecia Martel und Lisandro Alonso), die – ganz ähnlich wie es Andrea Landvogts Beitrag zum französischen Film zeigt (!) – gerade die Stadt-Land-Thematik bzw. die bewusste Wahl besonders differenter Räume und Topographien als Koordinaten ihrer Filmsprache aus-

wählten. Bei aller Unterschiedlichkeit der filmformalen Stilikata, so kann Bongers beweisen, zeichnet sich das *Nuevo cine argentino* insgesamt – hier dem neueren spanischen Filmdiskurs sehr ähnlich (s. Beitrag Gimeno Ugalde)! – durch zahlreiche Gemeinsamkeiten wie beispielsweise das Experimentieren mit Stille, Ton und Geräuschen aus.

Júlia Garraio analysiert die zeitgenössische portugiesische Filmsprache am Beispiel der Regisseurin Teresa Villaverde. Indem sie sehr anschaulich die filmischen Mittel und Strategien bloßlegt, mit denen sich der rezente portugiesische Film von einer Kinematographie freischreibt, die jahrzehntlang der Darstellung von nationaler Identität die größte Bedeutung zukommen ließ, manifestiert sie diesen als ungemein europäisch und typisch portugiesisch zugleich. Garraios kulturwissenschaftlicher Ansatz rückt die *excluidos* der portugiesischen „Peripherien“, die Teresa Villaverdes Filme bevölkern, ins Zentrum ihrer filmsprachlichen Betrachtungen, und gelangt so zu einer Neudefinierung der aktuellen und experimentellen (und damit wieder der spanischen sehr ähnlichen, vgl. nochmals Beitrag von Gimeno Ugalde) portugiesischen Filmästhetik.

Nach Garraios Überlegungen zu Portugals Filmlandschaft greift Alcides Murtinheira in seinem Artikel „O cinema na África lusófona“ die Fragestellung des portugiesischsprachigen Films im afrikanischen Kontext auf. In seinem umfassenden Überblick über das postkoloniale afrikanische Kino gelingt es ihm, die Eigenheiten und Besonderheiten gerade der angolanischen, mocambiquanischen oder caboverdianischen Filmsprache herauszustellen. Dass sich hier aufgrund des gemeinsamen kolonialen Erbes kulturelle oder ästhetische Übereinstimmungen (aber auch Differenzierungen) mit der Filmsprache der einstigen Kolonialmacht herauslesen lassen, ist nur eines der Verdienste von Murtinheiras detailreicher Übersicht.

Zwei Autorinnen tragen mit Beispielen aus der Praxis zu diesem Themenheft bei: Ana Luiza Martins Costa – brasilianische Drehbuchautorin und Literaturwissenschaftlerin – behandelt in ihrem Aufsatz „Miguilim no cinema: da novela *Campo Geral* ao filme *Mutum*“ die Entstehung des brasilianischen Films *Mutum* (2007), der eine Art filmische Antwort auf die literarische Erzählung *Miguilim* von João Guimarães Rosa ist. Ausführlich schildert sie die vorgenommenen Transpositionen und Transformationen vom literarischen zum filmischen Text, und liefert damit eine bemerkenswerte Einsicht in die derzeitige brasilianische Filmpraxis. Auch hier scheinen sich die filmformalen Schwerpunkte in Richtung Tonspur verschoben zu haben; Stille, Schweigen, Geräusche, Leerlauf, langanhaltende Sequenzen und knappe Dialoge scheinen den gesamten Film zu prägen und eine ganz eigene Narrativik zu entwickeln.

Judith Colell – katalanische Filmregisseurin und Drehbuchautorin – präsentiert in ihrem Beitrag „Influencias y referencias en la construcción de una película: el ejemplo de *53 días de invierno* (2006)“ die Entstehung ihres letzten Spielfilms. Dabei beschäftigt sie sich vor allem mit den sowohl filmischen als auch malerischen Referenzen und Intertexten (u.a. Lucien Freud; *Die Klavierspielerin* und *Code inconnu* von Michael Haneke; *Dancer in the Dark* oder *Dogville* von Lars von Trier), die ihr Filmschaffen beeinflusst haben. Darüberhinaus geht sie auch auf Aspekte der Fotografie (Farbe und Licht) ein und stellt uns am Beispiel von *53 días de invierno* ihre Arbeit mit *Digital Intermediate*<sup>2</sup> vor, das ihre Filmsprache maßgeblich geprägt hat.

Da es keine normierte „Filmsprache“ gibt – bzw. „Filmsprache“ per se universal ist –, konzipiert jeder Film sein eigenes Darstellungssystem, seine eigene „Sprache“. Auf der Basis der konkret zusammengetragenen Daten filmischer Gestaltungsmittel in diesem Themenheft wird die ganz eigene Erzählweise der jeweiligen romanischen Regisseure den Weg zu einer möglichen Annäherung an romanische Filmästhetiken weisen können. Ein derartiger Überblick sichert nicht nur einen entscheidenden Erkenntnisgewinn für eine gesamtromanische Filmgeschichte, sondern ihr Wert liegt vor allem auch in der reziproken Bedeutung für eine „romanische Filmgeschichte als integrierte Mediengeschichte“ (vgl. Albersmeier 2001)<sup>3</sup>.

Für die Mithilfe bei der abschließenden Lektüre und Korrektur der Texte sei herzlich Esther Gimeno Ugalde, Ana Cancho und Alcides Murtinheira gedankt.

---

<sup>2</sup> *Digital Intermediate* ist eine digitale Zwischenstufe bei der Postproduktion von Filmen, in der Phase zwischen aufgenommenem und ausbelichtetem Film.

<sup>3</sup> Albersmeier, Franz-Josef, 2001. *Theater, Film, Literatur in Spanien. Literaturgeschichte als integrierte Mediengeschichte*. Berlin: Erich Schmidt Verlag (Studienreihe Romania, Band 15).

## *L'amour du terroir*. Projektionen französischer Filmräume

Andrea LANDVOGT, Würzburg

In einem Werbespot, der in deutschen Kinos mit dem Slogan „Kino. Dafür werden Filme gemacht“ für das Filmerlebnis auf der großen Leinwand wirbt, kommt es zu folgender Szene: Ein Intellektueller mit schwarzem Rollkragenpullover und eckiger Kunststoffbrille sitzt im Kino; seine ganze Aufmerksamkeit gilt dem soeben gezeigten Film. Folgendes Insert wird eingeblendet: „Er liebt französische Filme“. Der anschließende Schwenk zeigt seine Begleiterin, eine vollbusige Blondine mit pink geschminktem Schmolle Mund, die gelangweilt und irritiert zugleich auf ihren gebannten Begleiter blickt. Ein weiteres Insert kommentiert ihre Situation: „Sie hatte sich darunter etwas anderes vorgestellt.“

Allein die Tatsache, dass dieser Werbespot als Witz funktioniert, zeigt, dass es mindestens zwei verschiedene, recht weit verbreitete Vorstellungen vom französischen Film geben muss. So dürfte sich die attraktive Begleiterin von dem gemeinsamen Kinobesuch wohl einen sinnlichen Erotikfilm erwartet haben. Ihr Bild vom *cinéma français* ist vermutlich von Filmen in der Tradition der *Emmanuelle*-Verfilmungen<sup>1</sup> geprägt. Dagegen interessiert sich ihr Begleiter offenbar für eine andere Sorte von französischem Kino: Möglicherweise handelt es sich dabei um Filme, die zur *Nouvelle Vague* gehören oder an das filmkünstlerische Erbe von François Truffaut, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Eric Rohmer oder Claude Chabrol anknüpfen.

Gerade die Filmemacher der *Nouvelle Vague* haben die Palette der filmischen Ausdrucksmittel an ihre damaligen Grenzen und darüber hinaus geführt. Ist also deren innovatives filmisches Erzählen – etwa mit Hilfe von defamiliarisierenden Techniken<sup>2</sup> wie dem durch Jean-Luc Godards *A bout de souffle* (1960) berühmt gewordenen *jump cut*,<sup>3</sup> der die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die artifizielle Konstruiertheit des Mediums Film lenkt – als Charakteristikum des französischen Films anzusehen? Die Vermutung, dass

---

<sup>1</sup> Die erste Verfilmung des 1959 unter dem Pseudonym Emmanuelle Arsan veröffentlichten Romans *Emmanuelle* erscheint 1974; ihr folgen zahlreiche Fortsetzungen.

<sup>2</sup> Zur Defamiliarisierung als ästhetischem Verfahren vgl. Šklovski 1916.

<sup>3</sup> Bordwell/Thompson 2004: 431.

sich die heutige französische Filmsprache als Erbin der *Nouvelle Vague* durch filmerzählerische Besonderheiten auszeichnet, liegt nahe. Allerdings sind jene längst nicht mehr ausschließlich französisches Kino, weil sie in einer Art Globalisierung der filmischen Ausdrucksformen inzwischen bei Cineasten aus aller Welt zur Anwendung kommen. Sogar sonst eher traditionell arbeitende Hollywood-Produktionen und filmästhetisch häufig weniger anspruchsvolle Fernsehsendungen bedienen sich der mittlerweile allgemein verfügbar gewordenen Techniken. Primär

„[...] engagierten sich [die Filmemacher der *Nouvelle Vague*] fürs Kino. Sie wollten im französischen Kinomilieu eine andere Vorstellung von Film durchsetzen. Und dachten nicht im Traum daran, dass sie weltweit das Denken übers Kino veränderten. Aber sie haben es verändert – man denke nur an den Neuen Deutschen Film (Alexander Kluge), an die Neuen Wellen in Skandinavien (Bo Widerberg) und Osteuropa (Miloš Forman, Miklòs Jancsó, Márta Mészáros), an Italien (Bernardo Bertolucci), Japan (Nagisa Oshima), an das New Hollywood. Und sie verändern es bis heute.“<sup>4</sup>

Aufgrund dieser internationalen Weiterverbreitung der filmischen Neuerungen der *Nouvelle Vague* kann man den typisch französischen Film heute nicht mehr – oder nicht nur – an filmtechnischen Mitteln festmachen.

Der eingangs erwähnte Werbespot hinterfragt zwar nicht grundsätzlich, ob es einen 'französischen Film' gibt. Allerdings impliziert der Spot, dass letzterer verschiedene Gesichter haben kann. Was macht also das *cinéma français* aus, worin besteht die besondere *écriture*, die typisch französische Handschrift? Oder anders gefragt: Kann man als nicht vorinformierter Zuschauer erkennen, dass der Film, den man gerade sieht, ein französischer ist und wenn ja, woran? Im Folgenden geht es also darum, am Beispiel von *Milou en mai* (1990), *Le bonheur est dans le pré* (1995), *Une hirondelle a fait le printemps* (2001), *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (2001), *Ensemble, c'est tout* (2007) sowie *Bienvenu chez les Ch'tis* (2008) einige der verbindenden Momente aufzuzeigen. Um erste Anhaltspunkte hinsichtlich einer französischen Filmsprache zu gewinnen, werden Filme mit ganz unterschiedlichen Ansprüchen verglichen, die in den letzten Jahrzehnten in Frankreich vorwiegend von Franzosen für das französische Publikum produziert wurden, jedoch auch über die Landesgrenzen hinaus bekannt wurden.

---

<sup>4</sup> Grob/Kiefer 2006: 10, unter Rückgriff auf Grafe 2003: 106.

### 1. Charakteristika eines möglichen *film français*

Zunächst einmal ist unbestritten, dass die meisten französischen Filme in Frankreich spielen und mit französischen Schauspielern in französischer Sprache gedreht werden. Man kann jedoch weitere gemeinsame Elemente ausmachen, die als Charakteristika des *cinéma français* gelten dürfen. Geht man davon aus, dass Filme als Artefakte sowohl in Bezug auf ihre Produzenten als auch auf ihre Rezipienten eine Prägung durch ihr soziokulturelles Umfeld erfahren, so ist die eigenkulturelle Komponente eines französischen Films wesentlich durch ein bestimmtes kollektives Gedächtnis definiert. Hierzu zählen historische Konstellationen und Erfahrungen, die zu spezifischen Grundhaltungen, Einstellungen und unhinterfragten Annahmen über die Wirklichkeit, zu „Verständigungsgrundlagen und Verstehensfähigkeiten“<sup>5</sup> führen. Diese machen die Sozialisation der Mehrzahl der Mitglieder einer Gesellschaft, in diesem Fall der Franzosen, aus. Auf jene stillschweigend vorausgesetzten Sachverhalte und Wertvorstellungen kann innerhalb der Gemeinschaft jederzeit rekurriert werden: Mittels emblematisch gewordener Zeichen wird beispielsweise ein vertrauter, oft komplexer Kontext aufgerufen, hinter dem in der Regel ein bestimmtes Lebensgefühl steht.

Solche Kultureme – im Sinne von charakteristischen kulturbedingten Verhaltensweisen, die meist an bestimmte Situationen gebunden sind – wären in französischen Filmen beispielsweise das immer wieder zelebrierte Kochen und Essen französischer Speisen sowie der Genuss von Rotwein, Kaffee und diversen, regional spezifischen Aperitiv-Spezialitäten. Hierzu gehört auch das Fahren eines französischen Wagens<sup>6</sup> – ähnlich wie in italienischen Filmen etwa Vespa oder Ape als Gefährt nicht fehlen dürfen. Die kulturelle Spezifität betrifft also die Abbildung und Thematisierung typisch französischer Lebenskultur. Sie drückt sich aber nicht nur im Handeln der Figuren aus, sondern auch darin, was sie besitzen und wie sie ausgestattet werden, man denke nur an die landestypische Kleidung, etwa das *beret basque* oder die in französischem Chic gekleideten Damen. Ähnlich wie im Theater werden die Kostüme und Requisiten der Figuren zur Charakterisierung des jeweils gewählten Lebensstils genutzt. Sie bringen zudem ein gewisses Lokalkolorit mit sich.

Vergleichbares gilt auch für architektonische und städtebauliche Embleme wie abgelegene Bauernhöfe (als Beispielfilme wären *Bonheur* und

---

<sup>5</sup> Schöne 1995: 36.

<sup>6</sup> Die quasi ausschließliche Berücksichtigung von französischen Automarken zeigt sich u.a. in *Hirondelle*, *Cb'tis*, *Bonheur*, *Ensemble* sowie in *Dans la peau de Jacques Chirac* (2006), etc.



*Hirondelle* zu nennen), idyllische *châteaux* inmitten von Weinbergen (*Milou*), pittoreske Mittelmeerhäfen (in den Anfangsszenen von *Souffle* und *Cb'tis*) oder Läden mit ihren bunten Holzeinfassungen (*Cb'tis*, *Amélie*) sowie für typische Inneneinrichtungen wie etwa französische Landhausküchen oder Schlafzimmer mit französischen Betten (*Madame Bovary* (1991), *Milou*, *Hirondelle*, *Ensemble*) u.a.m.

Auch die Wirkung der Straßenschilder, welche die Figuren auf ihren (Auto-)fahrten passieren oder die bildfüllend hineingeschnitten werden, ist bemerkenswert. Vor allem Autobahn- und Ortsschilder benennen mit ihren Toponymen einmalige Orte und leisten so eine Lokalisierung der Handlung. Da die Schilder selbst außerdem in jedem Land anders aussehen, bringen sie bereits als bloßes Dekorelement mehr Frankreich-Flair mit, als dies beispielsweise durch die Einblendung des Städtenamens mittels eines Inserts geleistet werden könnte.

Hinzu kommen typische Geräusche wie etwa das Zirpen der Zikaden, das auf akustischer Ebene ermöglicht, mit minimalen, kaum bewusst wahrgenommenen Mitteln den ganzen Charme des Südens aufzurufen. Auch die oft verwendete Akkordeonmusik, die sich beispielsweise in *Amélie* durch den gesamten Film zieht, soll – ähnlich wie Flamenco-Klänge in spanischen Filmen – kollektive und persönliche Erinnerungen an Frankreich wecken.

Gerade in den letzten Jahren haben immer wieder Filme Erfolg gehabt, welche diese weit verbreiteten Kultureme und Elemente dekorativer Natur<sup>7</sup> plakativ ins Bild setzen. Es sind vor allem diese Dekorelemente, die französischen Filmen den landesspezifischen Anstrich geben;<sup>8</sup> sie können allerdings mittlerweile wie französisierende Versatzstücke verwendet werden. Tauchen sie in Filmen aus anderen Ländern auf, beschwören sie dort ein französisches Ambiente herauf, man denke nur an die (anglo-)amerikanischen Produktionen *French Kiss* (1995) oder *Chocolat* (2000). Dieses Phänomen zeigt, wie fest diese Dekorelemente als 'typisch französische Kultureme' im kollektiven Bewusstsein etabliert und attribuiert sind.

Darüber hinaus manifestiert sich die eigenkulturelle Dominante französischer Filme vor allem auf der Ebene der Themen; bestimmte Stoffe und Motive kehren in regelmäßigen Abständen wieder. Neben ganz individuellen Schicksalen werden immer wieder Fragen mit soziopolitischer Dimension

<sup>7</sup> Auf die Bedeutung des Dekors hat bereits Bazin 1949 hingewiesen.

<sup>8</sup> Francis benutzt in *Bonheur* ein Taschenmesser der französischen Marke Opinel (0:11:26), um nur ein Beispiel zu nennen. Insgesamt fahren die Figuren in diesem Film französische Autos, trinken französischen Wein, essen französische Spezialitäten und rauchen französische Zigaretten.

'mitverhandelt', etwa die Folgen des Kolonialismus, sei es nun in Indochina<sup>9</sup> oder in Nordafrika, oder auch die Studentenrevolte Ende der sechziger Jahre. Umgekehrt ist, beispielsweise im Vergleich zu Filmen aus Italien, die weitgehende Abwesenheit des Themenkreises Religion und Kirche auffällig.<sup>10</sup> Dies hängt mit der starken Verankerung des Laizismus in der französischen Gesellschaft zusammen.

Mögen die im Folgenden angesprochenen Filme – *Bienvenu chez les Ch'tis*, *Milou en mai*, *Ensemble, c'est tout*, *Une hirondelle a fait le printemps*, *Le bonheur est dans le pré* und *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* – in ihrer Haupthandlung auch um ganz unterschiedliche Dinge kreisen, so steht im Hintergrund doch eine gemeinsame Thematik: als Subtext erscheint stets ein 'Diskurs der Lebenssphäre' eingeschrieben. Er wird im Zusammenhang mit diversen Lebensentwürfen geführt, die in Frankreich möglich sind. Diese sind immer wieder eng an bestimmte Räume gekoppelt: etwa die Sphäre der (Groß-)Stadt.

Hierbei nimmt insbesondere Paris immer wieder und immer noch eine prominente Rolle ein<sup>11</sup>; die zentralistische Struktur Frankreichs wird so stets aufs Neue in Erinnerung gerufen und reproduziert. Gegen das urbane Leben in der Metropole mit all seinen Nachteilen – hohe Lebenshaltungskosten und Bevölkerungsdichte, Anonymität, Erfolgsdruck, Überarbeitung, Alltagshektik, Straßenverkehr, soziale Schieflage und *banlieue*-Problematik – wird als idealisierter Kontrapunkt das Leben auf dem Land gesetzt. Es zeichnet sich aus durch schöne Naturlandschaften, die an Urlaubspostkarten erinnern, einen langsameren Lebensrhythmus, der den Figuren Zeit für einen Kaffee oder Pastis in einem Straßencafé lässt oder einfach dafür, miteinander ins Gespräch zu kommen. Dabei kommt vor allem der Südhälfte Frankreichs eine besondere Bedeutung als Fluchtpunkt der idealisierten Evasion aufs Land zu. Sie steht dabei entweder in Konkurrenz mit dem Norden, der ganz im Sinne der gängigen Vorurteile eher schlecht abschneidet oder aber mit dem urbanen Raum, der idealerweise durch die Metropole Paris verkörpert wird.

---

<sup>9</sup> So spielt *Emmanuelle* beispielsweise in Bangkok; der auf Reisen gegangene Gartenzwerg in *Amélie* schickt ein Polaroid aus Kambodscha.

<sup>10</sup> Eine Ausnahme bildet hier *Hirondelle*, wo – bezeichnenderweise – ein alter Landwirt eine Kirche besucht (0:45:32); er wird dadurch als traditionsverhaftet charakterisiert.

<sup>11</sup> Paris gilt immer noch als „belle ville où le pays expose ses talents et ce que lui reste de force“ (Boura 1998: 181).

## 2. Le nord? ... C'est horrible!<sup>12</sup>

Das Ausspielen einzelner Regionen gegeneinander – insbesondere der bereits erwähnte sonnige Charme des Südens gegen den unfreundlich kalten Norden – scheint für sich genommen gar nicht so typisch französisch zu sein. Es ist ein weit verbreitetes Motiv, das sich auch in anderen Ländern findet – man denke etwa an die in deutschen (Film-)Texten unermüdlich variierte Feindschaft zwischen Bayern und Preußen oder die vielfach inszenierte Rivalität zwischen dem industrialisierten, reichen Norden und dem rural geprägten, armen Süden Italiens. Und dennoch liegt gerade in der Konkurrenz zwischen Nord- und Südfrankreich der jüngste französische Publikumserfolg, Dany Boons *Bienvenu chez les Ch'tis*, begründet.

Die Hauptfigur, Philippe Abrams, wird in das Département Nord Pas-de-Calais strafversetzt, nachdem sein betrügerischer Versuch, sich seiner Frau zuliebe an die Côte d'Azur versetzen zu lassen, aufgefliegen ist. Für seine Familie steht es nicht zur Debatte, ihn in den Norden zu begleiten, das Leben dort sei zu hart:

Julie: Je ne veux pas mourir de froid dans le Nord Pas-de-Calais. –  
Philippe: Mourir de froid? Mais on ne va pas vivre dehors. – Fils: Papa,  
je ne veux pas perdre mes orteils. – Philippe: Mais pourquoi tu perdras  
tes orteils? – Fils: Je ne veux pas aller dans le pôle nord.“ (0:12: 20ff).

Sämtliche kollektiven Vorurteile über Nordfrankreich werden bedient, etwa beim Gespräch mit einem entfernten Verwandten, der einst als Kind im Norden gelebt hatte: „Et c'est comment la vie là-bas [...]? – Dur... Dur, dur.“ (0:14:41). Im Gespräch zwischen den Ehegatten werden sie ebenfalls thematisiert; Julie ist nicht an den wirklichen Erfahrungen ihres Mannes interessiert, sondern will nur ihre Vorurteile bestätigt hören: „C'est horrible, n'est-ce pas?“ (0:43:00). Die Klischees werden sogar konkret ins Bild gesetzt. So beginnt es in dem Moment sintflutartig zu regnen, als Philippe das Autobahnschild der Region Nord Pas-de-Calais passiert (0:20:04). Außerdem inszenieren die Kollegen beim Besuch von Philippes Gattin eine klamaukhaft übertriebene – und damit selbstironische – Karikatur des vermeintlich jämmerlichen Lebens in Nordfrankreich (1:16:04).

Auch die in französischen Filmen immer wieder vorgeführten kulinarischen Traditionen dienen in den *Ch'tis* dazu, die Nord-Süd-Divergenz zu

---

<sup>12</sup> Cf. *Ch'tis* 0:10:00ff.

illustrieren: Wird der Wochenendheimkehrer von seiner Frau mit typischen *Midi*-Spezialitäten (*bouillabaisse, soupe au pistou, tartines avec de la tapenade* – 0:47:40) verwöhnt, so führen ihn die neuen Kollegen kurz zuvor in die Küche des Nordens ein (*fricadelles, frites, chicon au gratin, tarte au Maroilles, carbonnade* – 0:39:46).

Aus filmerzählerischer Sicht lassen sich nur wenige grundlegende Unterschiede zwischen den 'Nord- und Südsequenzen' feststellen. Zu den auffälligsten zählt das Licht bei den Außenaufnahmen, das im Norden eher blaugrau getönt erscheint und so ein 'Schlechtwettergefühl' erzeugt, während es im Süden gelblich, sonnig-warm gehalten ist; letztere Passagen sind im Übrigen immer wieder mit dem Lied der Zikaden unterlegt. Im Hinblick auf den für uns relevanten Spannungsbogen der Rivalität zwischen Nord- und Südfrankreich lässt sich außerdem festhalten, dass im Film mit diesem sprichwörtlichen Antagonismus gespielt wird. Für den Bewohner der Côte d'Azur fängt der unerträgliche Norden nämlich bereits bei Lyon an:

„Bon ... J'ai une bonne et une mauvaise nouvelle. – Je suis suspendu, c'est ça? – Pire. – Viré? – Pire encore. – Pire que viré, c'est quoi? – T'es muté dans le nord. – Le nord? Non! A Lyon? – Ah non ... pas à Lyon. Dans le Nord nord. – Ah non. Pas à Paris! Ne me dis pas qu'ils m'envoient à Paris? – Pas à Paris. Plus au nord. – En Belgique? – Ah non, non, non. Avant la Belgique, il y a ... dans le Pas-de-Calais. Près de Lille. T'es muté à côté de Lille. – L'île. Quelle île? – Pas sur une île. A Lille. La ville de Lille. – La ville de Lille? C'est horrible.“ (0:10:00 - 0:10:30)

### **3. Capitale oder campagne – retour à la nature im Kino?**

Vielfach geht mit dem eben beschriebenen Nord-Süd-Gefälle noch eine zweite Spannungsachse einher: die Diskrepanz zwischen der idyllisch-einfachen, manchmal rückständigen Provinz und dem modern ausgerichteten, kulturell reicheren, aber stressigen Stadtleben. Letzteres wird in französischen Filmen meist mit der Hauptstadt Paris assoziiert.<sup>13</sup> Dabei wird der *capitale-campagne*-Dualismus ganz unterschiedlich inszeniert.

---

<sup>13</sup> Natürlich gibt es auch bei der Inszenierung von städtischem Leben im Film Abschattierungen. Neben Paris kommen auch kleinere Städte (etwa Dole in *Hirondelle*) oder andere Großstädte ins Bild (zur besonderen Rolle von Marseille als gefilmter und Filmstadt cf. Winkler 2007). Im Vergleich zu den so genannten *second cities* (cf. Umbach

In *Milou en mai* kommt vor dem historischen Hintergrund der Pariser Studentenrevolte von 1968 die Familie der Hauptfigur Milou auf dem Landsitz zusammen, um die verstorbene Mutter zu beerdigen. Dies wird jedoch durch den streikenden Priester für unbestimmte Zeit aufgeschoben. Zunächst zanken sich die verschiedenen Familienmitglieder wegen Erbschaftsfragen, doch durch den unfreiwilligen Kurzurlaub auf dem Land, der mit diversen Unannehmlichkeiten wie Stromausfall und beginnende Lebensmittel- und Benzinknappheit einhergeht, fällt bei angenehm milden Maiwetter allmählich die Anspannung ab: Die Rückkehr zu ihren Wurzeln und zu einem einfacheren, ursprünglicheren Leben macht die Figuren wenigstens vorübergehend glücklich.

Die urbane, mit den Unruhen assoziierte Folie, vor der dieses wiedergefundene Glück inmitten der idyllischen ländlichen Umgebung zu lesen ist, wird vor allem über zwei Figuren aufgezeigt. So ist Milous Bruder, ein Auslandskorrespondent, ständig damit beschäftigt, das Radio lauter zu drehen, um die neuesten Nachrichten zu hören. Zusätzlich ist ein Neffe Milous selbst an den Aufständen beteiligt gewesen; er kann daher aus erster Hand erzählen. Mit Hilfe dieser medial vermittelten und persönlichen Botenberichte werden die Zuschauer permanent über die nicht ins Bild gesetzten Vorgänge in der Hauptstadt informiert, so dass die eigentlich friedlich scheinende Atmosphäre auf dem Landgut in ihrer spatio-temporellen Begrenztheit, ihrer fragilen 'Seifenblasenqualität' entlarvt wird. Entsprechend kehren die Figuren mit dem Ende der Aufstände in ihre alten Lebensräume und damit auch in ihre alten Rollen zurück. Nur Milou hat den Familienwohnsitz nie verlassen; er steht für den Lebensraum *campagne* – alle anderen sind dem Lebensraum Stadt verhaftet, der sie zu gestressten Menschen macht.

Der negativ besetzte urbane Raum erscheint in *Milou* kein einziges Mal auf der Leinwand, sondern ist nur über die normalerweise in ihr lebenden Figuren und deren Erzählungen impliziert, während sich der Film ausschließlich auf dem Land abspielt. Anders verhält es sich in *Ensemble, c'est tout*,<sup>14</sup> wo Paris zwar als Hauptschauplatz fungiert, jedoch ebenfalls kaum ins Bild

---

2005) kommt der französischen Hauptstadt im Kino jedoch die größte Bedeutung zu; es gibt sogar einen eigenen Eintrag in Wikipedia:  
[http://fr.wikipedia.org/wiki/Paris\\_au\\_cinéma](http://fr.wikipedia.org/wiki/Paris_au_cinéma) [23.07.2009].

<sup>14</sup> Es handelt sich um die Verfilmung des gleichnamigen Romans von Anna Gavalda (2004).

kommt: Der Zuschauer wartet vergeblich auf vertraute Ansichten oder Monumente.<sup>15</sup>

In *Ensemble* wird die Geschichte von vier Menschen erzählt, die aus unterschiedlichen Gründen eine Wohngemeinschaft in einem großen Pariser Appartement bilden. Die älteste unter ihnen, die hochbetagte Witwe Paulette, wohnt zunächst in einem kleinen Häuschen mit Garten auf dem Land, das im Film immer wieder als idyllischer Kontrapunkt gezeigt wird: Sie lebt dort friedlich mit ihren Katzen und Vögeln, bis sie eines Tages stürzt und nach Krankenhaus und Pflegeheim in die Pariser WG einzieht. Außer durch Paulettes Häuschen wird das Landleben durch ein großes Fest, bei dem ein Schwein geschlachtet und anschließend gebraten wird, im Film thematisiert, zu dem zwei der Figuren in einer Art Evasion aus dem modernen Großstadtalltag entfliehen.

Die Schwierigkeiten dieses Alltags werden durch das Leben der jüngeren Mitbewohner illustriert. Meist kennen die Bewohner der Pariser Mietshäuser nicht einmal ihren Nachbarn: „Je trouve ça insupportable, la solitude de ces grands immeubles.“ (0:13:11) Hohe Mieten zwingen die Pariser zu Notlösungen wie teils jämmerlichen Unterkünften oder kuriosen Wohngemeinschaften.<sup>16</sup> Der Großstadtalltag kommt jedoch vor allem über die Tatsache ins Bild, dass die Figuren ständig von einem Ort zum anderen unterwegs sind. Dabei besitzt keine der Figuren ein eigenes Auto: Philibert nimmt den Zug (0:44:23), Franck sein Motorrad (0:04:16, 0:37:46), Camille die Metro (0:34:02); bei Bedarf wird ein Leihwagen – natürlich ein Peugeot (1:03:11, 1:17:03) – angemietet.

Auch in diesem Film fällt die starke Präsenz der französischen Küche auf: Die Figuren treffen sich immer wieder in Küchen (0:42:07, 1:12:46, u.ö.) oder zum Essen, ob bei Freunden (0:52:39), mit Kollegen (0:44:53) oder im Kreise der Familie (0:45:42), zuhause (0:12:30, 0:19:36, 0:27:25, u.ö.), im Café (0:50:30), Bistro (0:31:51) oder Restaurant (0:16:27, 1:00:52). Auch die verzehrten Speisen sind charakteristisch: So dürfen beim Frühstück der *bol* für

---

<sup>15</sup> Weder bei der Seine-Ansicht (1:14:22), noch bei den Szenen im Park (0:01:43, 1:07:42), auf der Straße (1:06:21) oder am Bahnhof (0:43:58) handelt es sich um typische, touristische Parisansichten.

<sup>16</sup> Die Putzfrau Camille bewohnt einen unbeheizten Raum unter dem Dach. Philibert, ein Kunstpostkarten verkaufender, stotternder Sohn einer verarmten Adelsfamilie, teilt sich die Wohnung mit dem Koch Franck, welcher trotz langer Arbeitstage weder genug Geld für eine eigene Wohnung, noch für das Altersheim seiner Großmutter verdient.

den Morgenkaffee,<sup>17</sup> das angebrochene Baguette und die *Bonne-Maman*-Konfitüre sowie die Zigaretten nicht fehlen (0:41:00ff), ein anderes Mal essen die Figuren *Crêpes* (1:08:03).

In Bezug auf den Stadt-Land-Diskurs lässt sich festhalten, dass das Leben in Paris zuerst problembeladen erscheint: Camille ist beispielsweise nicht nur magersüchtig, sondern wird auch noch ernsthaft krank. Durch den Ausflug zum ländlichen Schlachtfest (0:56:55) einerseits und die Aufnahme von Paulette in die Großstadt-WG andererseits wendet sich doch noch alles zum Guten. Die junge Generation profitiert gewissermaßen von der alten, dem traditionellen Landleben verhafteten. Handelt es sich in *Ensemble* auch nicht um eine echte Rückkehr aufs Land, so liegt immerhin eine Rückbesinnung auf traditionelle Werte beziehungsweise eine Projektion des ländlichen Lebensstils auf den Lebensraum Großstadt vor.

Eine vergleichbare *capitale-campagne*-Opposition wird in *Une hirondelle a fait le printemps* aufgerufen: Sandrine, eine etwa dreißigjährige Informatikerin aus Paris gibt ihr derzeitiges Leben auf mit dem Ziel, Landwirtin zu werden. Sie schult um und erwirbt schließlich einen einsamen Bauernhof, um dort ihr Glück zu versuchen. Dies tut sie zunächst an der Seite des alt und stur gewordenen, verschrobenen Vorbesitzers Adrien, der ihr das Leben anfangs so schwer wie möglich macht. Auch in diesem Film wird die Zuordnung der Figuren zu einem bestimmten Lebensraum wieder über die Esskultur vollzogen: Sandrine, das Stadtmädchen, ernährt sich überwiegend von Fertiggerichten, während Adrien noch die typisch französische Landküche zu pflegen weiß (0:26:32, 1:00:02).

Bezeichnenderweise wird die Protagonistin in der Hauptstadt in ihrem Citroën (0:02:44) im Stau auf dem *périphérique* ins Bild gesetzt, während sie später auf dem Bauernhof mit ihren Ziegen meist zu Fuß (0:18:25, 0:30:33, 1:34:40) oder auf dem Pferderücken (0:41:15) unterwegs ist. Ihr Pariser Leben wird mit der modernen Arbeitswelt assoziiert, für die exemplarisch der Fachbereich Computer steht (1:28:36). Die Domäne des Landlebens, das durchaus nicht immer idyllisch ist – wie etwa die Hausschlachtung eines Schweins (0:09:41),<sup>18</sup> die Fehlgeburt zweier Zicklein (0:10:52), das Eingeschneitwerden bei der Feldarbeit (1:14:58) oder Adriens Erinnerung an die Keulung seiner

---

<sup>17</sup> Französische *bols* finden sich auch mehrfach in *Hirondelle* (z.B. 0:58:11) oder in *Bonheur* (1:19:05).

<sup>18</sup> Die Parallele zur Schweineschlachtung in *Ensemble* ist vermutlich nicht zufällig. Auch die Großaufnahmen eines süßen Häschens, das zwei Einstellungen später gehäutet auf dem Küchentisch liegt, gehören hierher. Auf die Spitze getrieben wird das Schlachtmotiv bei der kannibalistischen Tötung der Bewohner des Mietshauses in *Delicatessen* (1991).

Rinder wegen BSE-Verdachts zeigen –, wird durch den Alltag auf dem Bauernhof repräsentiert. Allerdings arbeitet Sandrine darauf hin, die Idylle neu zu erfinden: mit dem Gite *Balcons du ciel*, den sie für Urlauber einrichtet. Gleichzeitig gesteht sie sich einige wenige Momente der Hauptstadtostalgie zu, symbolisiert durch eine Souvenir-Schneekugel mit Eiffelturm. Insgesamt wird Sandrines *retour à la nature* und die damit verbundene Absage an das Leben in Paris positiv bewertet, der *capitale-campagne*-Diskurs wird hier eindeutig zugunsten des Landlebens entschieden.

Es muss jedoch gar nicht immer die Flucht aus der Hauptstadt sein, wie *Le bonheur est dans le pré* veranschaulicht. Auch der Wechsel von der Kleinstadt in die bäuerliche Idylle zeichnet den Dualismus zwischen Stadt und Land nach: Francis, ein Kleinunternehmer in Dole, wird sowohl von Seiten der Urssaf, als auch von seiner unzufriedenen Ehefrau und seinen Angestellten zunehmend unter Druck gesetzt. Er lässt sich schließlich auf ein Abenteuer ein: Im Rahmen der Fernsehshow *Où es-tu?* wird nach einem verschwundenen Familienvater gesucht, der ihm ähnelt (0:19:49). Um aus seinem unerfreulichen Alltag zu fliehen, trifft sich Francis mit der fremden Mutter Dolores und schlüpft schließlich in die Rolle des Vermissten. Schon bald weiß er das Landleben im Gers so sehr zu schätzen, dass er nicht mehr nach Hause in die Stadt zurückkehren will.

Der Stadt-Land-Kontrast wird nicht zuletzt über die Kleidung der beiden Frauen, die die jeweiligen Bereiche symbolisieren, sichtbar gemacht: Während Dolores immer einfach gekleidet und kaum geschminkt ist, tritt Nicole stets in modischen Kostümchen mit auffälligem Schmuck und Make-up auf. Sie spielt im Film zwar die Kleinstadt-Ehefrau, versucht aber, sich den Anschein einer *grande dame* zu geben – sei es durch ihr geziert-blasiertes Auftreten<sup>19</sup>, ihren Hang zum Luxus oder die Posterwandtapete im Eingangsbereich ihres Hauses, die den Blick auf eine nächtliche Großstadt simuliert.

Erneut wird eine Schlachtszene ungeschönt ins Bild gesetzt (0:56:20); sie dient als Schockmoment und illustriert zudem das Alltagsgeschäft bei der *foie-gras*-Produktion. Ziel ist also wie in vielen anderen französischen Filmen die Schaffung eines bestimmten Lokalkolorits;<sup>20</sup> das Schlachten hat aber keinerlei symbolisch vorausdeutende Funktion, wie man möglicherweise erwarten könnte. Über die Auseinandersetzung mit der bekannten französischen Delikatessen hinaus spielt die französische Esskultur insgesamt in diesem Film

---

<sup>19</sup> Sie sagt beispielsweise kopfschüttelnd über Gérard: „Ah! Il est d'un vulgaire!“ (0:10:35).

<sup>20</sup> Wie schon in *Ensemble* (0:56:55) und *Hirondelle* (0:09:41), wo jeweils ein Schwein geschlachtet wird. Selbst in *Emmanuelle* wird zu Beginn des Films auf dem Markt in Bangkok ein Huhn geschlachtet (0:07:55). Cf. Anm. 18.



erneut eine wichtige Rolle – sei es bei Francis' Eskapaden im Restaurant (0:07:17, 0:37:48), beim eher rustikal-traditionellen Familienmahl mit der neugefundenen Zweitfamilie (0:53:24), bei der Rückkehr in seine alte Umgebung (1:09:18), kurz vor dem Ehebruch Nicoles mit Gérard (0:43:39) oder der großen Versöhnung aller Beteiligten (1:27:59ff.). Mehrfach finden sich Großaufnahmen, die die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf diesen Lebensaspekt fokussieren, wie etwa die bildfüllende Rotweinflasche (1:28:25) oder die *rognons grillés*, die Francis beinahe zum Verhängnis werden (0:06:57, 0:11:24).

Zwei wichtige soziohistorische Erinnerungsmomente scheinen auf, einerseits werden die Studentenunruhen von 1968 thematisiert,<sup>21</sup> andererseits kommt das französische Engagement in Afrika ins Spiel: Francis hat 20 Jahre in Afrika gelebt (0:12:36) und sowohl sein Haus als auch sein Büro mit Büsten, Statuen und Masken dekoriert.<sup>22</sup> Beide Male handelt es sich um Formen des „kommunikativen Gedächtnisses“, bei denen Gespräche zwischen den Figuren über die Erlebnisse auf der Leinwand inszeniert werden.<sup>23</sup>

In *Bonheur* findet sich erneut – wie auch in zahllosen anderen französischen Filmen, man denke nur an *Souffle*, die *Ch'tis*, die *Chirac*-Dokusatire, *Hirondelle* oder *Ensemble* – eine längere Fahrt, die Francis und seinen Freund Gérard durch Frankreich führt (0:37:38ff) – natürlich mit einem französischen Auto.<sup>24</sup>

Der Unternehmer Francis findet sein Glück in der allabendlichen Kontemplation weitläufiger Felder und friedlicher Hügellandschaften, begleitet von Vogelgezwitscher (0:51:36). Er genießt auch die Rast an einem Bachufer auf einer Waldlichtung (0:38:29); dieser *locus amoenus* wird durch die Anwesenheit einer jungen Dame, Gérards Reiseflirt, gewissermaßen vollendet – durch den wenig später ins Bild kommenden Renault allerdings komisch gebrochen. Die Natur kontrastiert mit dem Ärger mit seinen Angestellten, den Behörden und seiner finanziell schier unersättlichen Frau und Tochter, vor denen er als bestimmende Aspekte seines ‚Stadtlebens‘ schließlich flieht. Handelt es sich bei Dole auch nur um eine Kleinstadt, so ist sie durch dieselben Attribute

---

<sup>21</sup> „Il faut dire qu'à cette époque c'était un peu la pagaille – Oui. C'était les événements terribles de 68 et ça a un peu bouleversé la France.“ (0:18:11ff).

<sup>22</sup> Cf. *Bonheur*, 0:02:22, 0:04:13, 0:15:47, 0:24:49 u.ö.

<sup>23</sup> Vgl. hierzu Assman 1999: bes. 13. Die im Film inszenierten Erinnerungen dienen selbstverständlich auch dazu, das kulturelle Gedächtnis an diese Dinge wachzuhalten und weiterzuschreiben.

<sup>24</sup> Gérard ist Renaulthändler, was es ermöglicht, die französische Automarke immer wieder zu nennen (0:00:38) oder groß ins Bild zu bringen (0:03:48, 0:38:22, 0:57:37). Der künftige Schwiegersohn fährt einen Peugeot (1:21:58).

charakterisiert, die auch dem Leben in der *capitale* immer wieder zugeschrieben werden: Erfolgszwang, Überschätzung des Finanziellen, mit Stress verbundene Arbeit, hohes Verkehrsaufkommen (0:42:44), Ärger im Privatleben, insbesondere mit der Ehefrau<sup>25</sup> und die subjektiv als unglücklich empfundene Lebenssituation. Der Stadt-Land-Subtext wird hier also erneut zugunsten der ländlichen Umgebung entschieden.

#### 4. Aufhebung der Divergenzen: Paris als Ort der Idylle neu erfinden

In den meisten Filmen wird Paris als anonymer *melting pot* mit sozialer Schieflage, als riesige und hektische Großstadt dargestellt, in der die Menschen und das Zwischenmenschliche nichts mehr zählen. Sie besitzt weder ein eigenes Gesicht noch den *goût du terroir*: der unverwechselbare Geschmack der Heimat Erde fehlt. Zwar gilt die Metropole seit jeher als Stadt der Liebe, doch Paris ist auch ein Moloch, dessen dunkle Schattenseiten und verkrachte Existenzen ausgiebig vorgeführt werden, z.B. in *Les amants du Pont Neuf* (1991). Der Film erzählt die Liebesgeschichte zweier *clochards*, die den *Pont Neuf* bewohnen. Abgesehen von einigen emblematischen Aufnahmen, wie dem beleuchteten Eiffelturm, dem Riesenrad und dem Trikolore-Feuerwerk des Nationalfeiertags über der Seine, zeichnet er ein sehr ernüchterndes Bild von der französischen Hauptstadt.

Anders als die meisten Filme, die den *capitale-campagne*-Diskurs polarisieren, stellt *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* eine Überwindung dieses Antagonismus dar. Der Film zeichnet ein Bild von Paris, das an zauberhaftem Flair und als Ort für ein glückliches Leben dem idyllischen Landschlösschen oder der einsamen *ferme* – also den Orten, wo dieses Glück ausschließlich möglich schien – in nichts nachsteht. Diese innovative Verbindung des negativ besetzten urbanen Lebensraums Paris mit dem Flair des harmonischen Lebens, das normalerweise nur auf dem Land zu finden ist, gelingt Pierre Jeunet, ohne dabei ins Kitschige oder Epigonale abzugleiten, und zwar allein mit Hilfe der Darstellung: einer durch die Phantasie seiner Hauptfigur überformten Sichtweise auf die Stadt.

Zunächst einmal wird Paris mittels charakteristischer Stadtansichten gezeigt – ganz anders als in dem ebenfalls in Paris handelnden Film *Ensemble*, in dem weder der Eiffelturm, noch Montmartre oder die *Ile de la Cité* vorkommen. Gezeigt wird in *Amélie* aber nicht nur das vertraute Paris mit seinen

---

<sup>25</sup> Francis: „Tu me fatigues Nicole. Si tu savais comment tu me fatigues.“ (0:06:21)

Sehenswürdigkeiten – in Kadrierungen, die an Reiseführerfotos und Postkarten erinnern. Vielmehr wird der Zuschauer immer wieder mit schräg stehender oder sich drehender Kamera sowie mit ungewöhnlichen Kamerapositionen (von bodennahen Aufnahmen von Bahnsteigen, Kopfsteinpflasterstraßen oder Rinnsteinen bis hin zur Vogelperspektive auf die *Gare du Nord* oder zum Blick über die Dächer der Metropole, aus dem u.a. das Wahrzeichen der Stadt, der Eiffelturm heraussticht) konfrontiert, die ihn aus der gewohnten passiven Wahrnehmungshaltung herauskatapultieren. Ein Übriges tragen die konsequente Farbnachbearbeitung des Films, die sämtliches Bildmaterial 'unwirklich' erscheinen lässt, sowie farblich überhöhte Porträts, die sich in Aufblenden auflösen, bei. Auch durch die schnellen Zoompassagen auf einzelne Schauspieler, die direkt in die Kamera blicken wird die Illusion, dass hier die Realität abgebildet wird, immer wieder zerstört. Insgesamt ist die Kameraführung über weite Strecken extrem subjektiv, selbst wenn sie immer wieder die Hauptperson Amélie in den Blick nimmt.

Der Off-Erzähler kommentiert die Handlung mit ungewöhnlichen Formulierungen und merkwürdigem Detailwissen. Durch die fast allzeit präsente Akkordeonmusik, die über weite Strecken Dialoge oder Gedankenrede ersetzt und dem Zuschauer das Zeitgefühl abhandeln kommen lässt, entsteht eine Phantasiewelt, in die der Betrachter förmlich hineingezogen wird.

Ihr entspricht auf der Handlungsebene die Phantasiewelt, in die sich Amélie zurückgezogen hat. Sowohl der Film als auch die Protagonisten nehmen diese ernst und versuchen, sie Wirklichkeit werden zu lassen, vor allem Amélie, die versucht Schicksal zu spielen und so das Leben ihrer Mitmenschen bunter und froher zum machen.<sup>26</sup> Mit Hilfe der Einbildungskraft gelingt es der Hauptfigur und damit letztlich auch dem Filmemacher, die Attribute der ländlichen Idylle auf die Stadt der Liebe zurückzuprojizieren. Über die Abbildung dieses wiedergefundenen *amour du terroir parisien* auf der Leinwand soll auch beim Zuschauer eine neue Liebe für die von der Moderne ungeliebte Metropole entfacht werden.

## 5. Französische Filmsprache

Wie der eingangs erwähnte Werbespot erwarten ließ, hat das *cinéma français* nicht nur *ein* typisches, sondern viele Gesichter. Dennoch ist es gelungen, selbst in der vergleichsweise heterogenen Filmauswahl der hier herangezogenen Beispielwerke einige verbindende Momente festzuhalten, die zumindest

---

<sup>26</sup> Entsprechend zeichnet sich der Film durch irrealer Farben-Frohheit aus.

als erste Anhaltspunkte für eine eigenkulturelle Ausdrucksform angesehen werden können.

Es zeigt sich, dass immer wieder die Liebe zu einem bestimmten Stückchen Erde, der *amour du terroir* als Ausgangspunkt der filmischen Darstellung dient. Vor allem über die Wahl des Dekors wird es möglich, diese Verbundenheit mit der Kamera einzufangen. Neben Mode, Architektur, Inneneinrichtungen und Automobilmarken, die als Insignien französischer Lebensart gelten dürfen, kann vor allem der hohe Stellenwert des kulinarischen *savoir vivre à la française* als emblematischer Bestandteil französischer Filme ausgemacht werden. Die Zelebrierung des Kochens und des gemeinsamen opulenten Mahls, das Sitzen im (Straßen-)Café, Bistro oder Restaurant und der Genuss von Zigaretten oder diversen Aperitif-Getränken können als allgemein verfügbare Kultureme angesehen werden, die eine bestimmte – eben die französische – Sozialisation veranschaulichen. Ihnen werden immer wieder – gleichsam als Gegengewicht – naturalistisch schonungslose Schlachtszenen zur Seite gestellt.

Darüber hinaus scheinen charakteristische Momente in Frankreichs jüngerer Geschichte immer wieder in französischen Filmen auf, sei es nun das französische Engagement in Indochina (etwa in *L'amant* (1992), *Emmanuelle*) oder Nordafrika (in *Bonheur*), die Studentenrevolte (in *Milou, Bonheur*) oder die BSE-Krise (in *Hirondelle*). Die Filme aktualisieren diese Momente im Bewusstsein der Zuschauer, sie schreiben die Erinnerung daran weiter und vertiefen so gewissermaßen das kollektive Gedächtnis. Doch auch jahrhundertealte Strukturen wie der auf der Vormachtstellung der *Ile de France* aufsetzende, in Paris zusammenlaufende Zentralismus und die daraus resultierende sprichwörtliche Traditionsbewusstheit – um nicht zu sagen: Rückständigkeit – des ländlichen Raums sind im französischen Film präsent.

Letztlich ist es beinahe gleichgültig, welche Art von Geschichte erzählt wird, sei es nun eine Liebesgeschichte, ein Krimi, eine Familiensaga, eine Autobiographie oder die Geschichte einer Selbstfindung. Im Hintergrund steht fast immer der Diskurs der Lebenssphäre: Um in einem französischen Film glücklich werden zu können, müssen die Figuren zuerst den Ort finden, der ihnen am Besten entspricht. Ihre Entscheidung für einen bestimmten Lebensraum ist der eigentliche Antriebsmotor für ihr Lebensglück – egal ob sich dieses Stückchen Erde auf dem Land, in der Stadt oder nur in ihrer Phantasie befindet.

## Filmographie

- A bout de souffle* (F, 1960), Jean-Luc Godard, kurz: *Souffle*  
*Bienvenu chez les Ch'tis* (F, 2008), Dany Boon, kurz: *Ch'tis*  
*Chocolat* (UK/USA, 2000), Lasse Halström  
*Dans la peau de Jacques Chirac* (F, 2006), Karl Zéro/Michel Royer, kurz: *Chirac*  
*Delicatessen* (F, 1991), Marc Caro/Jean-Pierre Jeunet  
*Emmanuelle* (F, 1974), Just Jaeckin  
*Ensemble, c'est tout* (F, 2007) Claude Berri, kurz *Ensemble*  
*French Kiss* (USA, 1995), Lawrence Kasdan  
*L'amant* (F, 1992), Jean-Jacques Annaud  
*Le bonheur est dans le pré* (F, 1995), Etienne Chatiliez, kurz: *Bonheur*  
*Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (F, 2001), Jean-Pierre Jeunet, kurz: *Amélie*  
*Les amants du Pont Neuf* (F, 1991), Leos Carax  
*Madame Bovary* (F, 1991), Claude Chabrol, kurz: *Bovary*  
*Milou en mai* (F, 1990), Louis Malle, kurz: *Milou*  
*Une hirondelle a fait le printemps* (F, 2001), Christian Carion, kurz: *Hirondelle*

## Bibliographie

- Assmann, Aleida, 1999. *Erinnerungsräume*. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: Beck.
- Bazin, André, 1949. „Le décor est un acteur“, in: *Ciné-Club* 1/1949, 4-5, zit. nach <http://www.marcel-carne.com/presse/bazin49.html> [23.7.2009].
- Bordwell, David/Thompson, Kristin, 2004. *Film Art*. New York: McGraw Hill.
- Boura, Olivier, 1998. *Marseille ou la mauvaise réputation*. Paris: Arléa.
- Grafe, Frieda, 2003. *Nur das Kino*. 40 Jahre mit der Nouvelle Vague. Ausgewählte Schriften 3. Berlin: Brinkmann.
- Grob, Norbert/Kiefer, Bernd, 2006. „Mit dem Kino das Leben entdecken. Zur Definition der Nouvelle Vague“, in: Grob, Norbert/Kiefer, Bernd/Klein, Thomas/Stiglegger, (Hgg.), 2006. *Nouvelle Vague*. Mainz: Bender, 8-27.
- Perraton, Charles/Jost, François, 2003. *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma*. Du cinéma et des restes urbains. Paris: Harmattan.
- Schöne, Albrecht, 1995. „Dankrede bei der Verleihung des Reuchlin-Preises am 17. Juni 1995“, in: *Die Zeit* 34, vom 18.8.1995, 36.
- Šklovski, Viktor, 1916. „Kunst als Verfahren“, in: Striedter, Juri u.a., (Hgg.), 1969. *Texte der russischen Formalisten* 1, München: Fink, 3-35.

Andrea Landvogt

- Umbach, Maiken, 2005. „A tale of Second Cities: Autonomy, Culture, and the Law in Hamburg and Barcelona in the Late Nineteenth Century“, in: *The American Historical Review* 3/110, [10.10.2007],  
[www.historycooperative.org/journals/ahr/110.3/umbach.html](http://www.historycooperative.org/journals/ahr/110.3/umbach.html).
- Winkler, Daniel, 2007. *Transit Marseille – Filmgeschichte einer Mittelmeermetropole*.  
Bielefeld: transcript Verlag.

## Vom bewegten zum statischen Bild: Luchino Viscontis Wiederkehr im Werk von Sophie Calle

Catherine PARAYRE, St. Catharines (Kanada)

Sophie Calle ist seit langem eine angesehene Künstlerin und Schriftstellerin, die eine internationale Karriere vorweist. Ihr fotografisches Werk wird in renommierten Museen ausgestellt, während sie als Schriftstellerin mehrere Bücher veröffentlicht hat. Sowohl ihr fotografisches als auch ihr literarisches Werk laden die BetrachterInnen und LeserInnen ein, intertextuelle, interkulturelle und intermediale Zusammenhänge zu erschließen. Die vorliegende Analyse konzentriert sich auf *Suite vénitienne* (1983), ein dünnes Buch, das Fotografie und Text verbindet und sowohl als „Venezianische Suite“, was an ein musikalisches Thema erinnert, als auch als „Venezianische Fortsetzung“ übersetzt werden könnte.<sup>1</sup>

Im Folgenden wird untersucht, auf welche Weise dieser Fotoroman thematische oder mediale Vergleiche mit Luchino Viscontis *Morte a Venezia* (1971) zulässt, der filmischen Adaption von Thomas Manns *Tod in Venedig* (1912). Meine Argumentation zeigt, dass die „stillen“ Bilder in *Suite vénitienne* als mediale Gegenstücke zu Viscontis bewegten Bildern, und Calles Text als Gegengeschichte zu Viscontis Verfilmung betrachtet werden können. So stellt *Suite vénitienne* einen Kontrast zu Viscontis eigenwilliger Inszenierung dar, insofern den verzweifelten Wanderungen des Mann'schen Protagonisten ein typisches Pariser Motiv entgegengestellt wird: der Flâneur. Durch Calle und Visconti kann man deshalb auch wieder einen differenzierten Blick auf den *Tod in Venedig* werfen und ihn neu kontextualisieren. So entsteht ein fruchtbarer interkultureller Dialog im romanischen Sprachraum über eine deutsche Novelle. Vergleiche zwischen Calle und Mann, Visconti und Mann sowie zwischen den thematischen Schwerpunkten und medialen Implikationen sollten diesen Dialog ermöglichen.

---

<sup>1</sup> Außer dem *Tod in Venedig* und dem *Passagen-Werk* wurden alle Zitate im Text von der Autorin auf Deutsch übersetzt.

## 1. Thomas Mann / Sophie Calle: Parallelen

Die Schwarz-Weiß-Fotografien in *Suite vénitienne* zeigen eine Reihe von Porträts und Straßenszenen, die nur aus dem Text heraus zu verstehen sind. Dennoch begrenzt sich der Text auf eine Liste von Ereignissen, die chronologisch organisiert sind. Eines Nachts beobachtet die Erzählerin flüchtig einen Unbekannten auf einer Pariser Straße. Unbeachtet verfolgt sie ihn und macht ein Foto. Zufällig trifft sie den Mann einige Zeit später in einer Ausstellung und erfährt, wie der Mann heißt, ebenso, dass er bald nach Venedig reist. Sie entscheidet sich, ihm dorthin zu folgen, genauer gesagt, ihn dorthin zu verfolgen. In Venedig angekommen, sucht sie sogleich die Pension, in der Henri B., so der Name des Mannes, sich aufhalten sollte. Leider stellt sich heraus, dass die Adresse nicht stimmt. Dennoch entschlossen, Henri B. zu finden, begibt sie sich auf Spurensuche: Von hier an beschreibt *Suite vénitienne* all die Schritte, die die Erzählerin unternimmt, um den Mann wieder zu sehen. Diese Suche dokumentiert sie mit Fotos von Menschen in Lokalen oder auf den Straßen sowie von den Gassen und Restaurants, die ihr langsam vertraut werden. Zudem erfährt sie, dass Henri B. ein Künstler ist und nach Venedig gekommen ist, um einen Filmdreh vorzubereiten. Schließlich hat sie Erfolg: Sie erforscht seine Adresse, mietet ein Zimmer im Haus gegenüber, und – die tägliche Verfolgung kann beginnen.

Die Erzählerin findet heraus, dass Henri B. ein paar Tage lang von seiner Frau begleitet wird, die dann wieder abreist (ein Foto zeigt sie mit einem Koffer). Man erfährt, wo und was Henri B. isst, welche Fotos er selbst gerne macht und wohin seine Spaziergänge führen – das Buch enthält Karten mit den eingezeichneten Routen. Die Erzählerin bekundet wiederholt ihre Angst, von Henri B. entdeckt zu werden. In der Tat erkennt Henri B. nach einiger Zeit, dass ihn eine Frau jeden Tag stundenlang beobachtet. Also stellt er sie endlich zur Rede, nicht ohne ihr klarzumachen, dass ihn die Perücke, die sie trägt, nicht täuschen könne. Er habe sofort die Frau wieder erkannt, die er ein paar Tage zuvor bei einer Ausstellung in Paris kennen gelernt hat. Jedoch, das Aufeinandertreffen in Venedig gestaltet sich kurz: Die beiden flanieren durch die Stadt, sind freundlich zueinander, verabschieden sich aber auch rasch wieder. Die Frau hat erfahren, dass Henri B. bald nach Paris zurückkehren würde. Also beschließt sie, quasi als genussvollen Abschluss dieses Abenteurers, einen Zug zu nehmen, der ein paar Minuten vor seinem in Paris eintrifft, so dass sie unbeobachtet ein letztes Foto von ihm machen kann. Es zeigt Henri B., wie er den Gare de Lyon in Paris verläßt, und bildet zugleich die letzte Seite des Buches. Daneben schreibt die Erzählerin: „Sonntag, 24. Feb-



ruar 1980: Ich gehe nicht weiter. Er entfernt sich. Ich verliere ihn aus den Augen. *Nach diesen dreizehn Tagen mit ihm kommt unsere Geschichte zum Ende.* 10 Uhr 10: Ich höre auf, Henri B. zu folgen“ (Calle 1983: 78, Hervorhebung im Original).

Ohne Zweifel fallen schnell die inhaltlichen Ähnlichkeiten zwischen *Suite vénitienne* und dem *Tod in Venedig* auf. Gustav von Aschenbach und Henri B. reisen nach Venedig mit dem Ziel, Inspiration zu finden. Der erfolgreiche Schriftsteller Aschenbach hat eine Schaffenskrise, er fühlt sich weniger kreativ und motiviert als früher und denkt, dass eine Reise nach Venedig helfen könnte; Henri B. arbeitet an der Planung eines Films. Beide Männer bevorzugen lange Spaziergänge, besonders auf Friedhöfen. Auf den ersten Seiten von *Tod in Venedig* beschreibt Aschenbach, wie er durch einen Friedhof in München schlendert; die Szene fungiert als ein Vorzeichen seines Todes. In *Suite vénitienne* macht Calle Fotos von einem venezianischen Friedhof, auf dem sie Henri B. verfolgt. Wie Calle beobachtet Aschenbach gerne fremde Menschen. Im Hotel wird der Schriftsteller auf einen polnischen Knaben aufmerksam: Tazio. Der alternde Autor ist von dessen Jugend und Schönheit so fasziniert, dass er sich in den Vierzehnjährigen verliebt. Da Akzeptanz für eine derartige Liebe nicht zu erwarten ist, gewöhnt sich Aschenbach daran, Tazio stundenlang lediglich zu beobachten und ihn durch die Stadt zu verfolgen. Wie Calle hat auch er Angst, von dem Verfolgten entdeckt zu werden, und fürchtet sich vor einem Skandal. Eine weitere Parallelität: Beide bemühen sich, ihr Aussehen zu verändern. Sie, Calle, will nicht erkannt werden, er, Aschenbach, will jünger aussehen. Während sie eine Perücke trägt, färbt er sein Haar. Und schließlich: So wenig sich Calle von ihrer Reise erwartet, so wenig darf auch Aschenbach darauf hoffen, Tazio je lieben zu können. So oder so – sowohl Tazio wie Henri B. treten in Kontakt mit ihren Verfolgern. Henri B. beginnt eine Konversation mit Calle. Tazio hingegen lächelt Aschenbach lediglich an und ist sich seiner voyeuristischen Blicke bewusst. Auffallend ist, dass beide Verfolger nur wenig von ihren Verfolgten wissen. Calle ist an Henri B. nicht persönlich interessiert; sie will geradezu, dass er ihr fremd bleibt. Auf der anderen Seite Aschenbach: Wenngleich er sehr wohl Fantasien über Tazio ausbreitet, ist den LeserInnen klar, dass diese keinen Bezug zur Realität haben. Der Schriftsteller mag zwar die Blicke des Jünglings als erstes Anzeichen von Kommunikation oder gar Komplizenschaft interpretieren, er lernt ihn aber nicht kennen.

Anhand der Geschichte einer unmöglichen Liebe werden hier Kunst und Literatur als Kontrapunkte zu den unberechenbaren, oft chaotischen Wogen des Lebens gesetzt. Auf der einen Seite ist Aschenbach „der Autor der klaren

und mächtigen Prosa-Epopöe [...], der Schöpfer jener starken Erzählung“, der Urheber der „ordnenden Kraft“ (Mann 1971: 68). Auf der anderen Seite steht der *Tod in Venedig* für die dramatisierte Trennung zwischen Aschenbachs geschütztem Leben, das sich auf ästhetische Fragen konzentriert, und einer alltäglichen Realität, deren Ereignisse nicht klar rationalisiert werden können und stattdessen komplexe, oft widersprüchliche Emotionen auslösen. Gerade in Venedig erfährt der Schriftsteller „alle Wunder und Schrecken der mannigfaltigen Erde“ (Mann 1971: 64). Anfangs versucht er noch, Tazio auf einer distanziert-intellektuellen Ebene als wahres Abbild von Schönheit zu betrachten: Sein Körper „erinnert an griechische Bildwerke aus edelster Zeit“ (Mann 1971: 91). Sehr bald jedoch findet sich der Schriftsteller inmitten verwirrender Gefühle über Liebe, Scham und sexuelles Begehren, denen mit rationalem Denken nicht beizukommen ist. Als er erfährt, dass die Stadt von einer Cholera-Epidemie heimgesucht wird, entscheidet er sich trotzdem für den weiteren Verbleib, da auch die Familie Tazios das Hotel nicht verlässt. Einige Tage später stirbt Aschenbach, versunken in einem Liegestuhl am Strand. Ganz in der Nähe spielt gerade Tazio. Von dem tragischen Vorfall bekommt er allerdings nichts mit.

Durchaus kann man *Suite vénitienne* nicht nur als Fortsetzung des *Todes in Venedig* lesen, sondern auch als Antwort darauf. Nicht nur das Reiseziel (Venedig) ist in beiden Fällen dasselbe, auch zahlreiche Überlegungen über literarische Kreativität sowie über Ordnung und Chaos weisen große Ähnlichkeit auf. Der ErzählerIn gelingt auf der einen Seite, was Aschenbach auf der anderen versagt bleibt. Sie verliebt sich *nicht* in Henri B., betont dagegen, dass sie ausschließlich an einem dokumentarischen Projekt interessiert sei. Die Spielregeln sind klar – und sie hält sich daran. Kein tragisches Ende wird inszeniert, auch keine symbolische Seuche. Venedig ist für Calle keine Endstation; sie fährt wieder nach Paris und lässt davon ab, Henri B. weiter zu verfolgen. Während der *Tod in Venedig* eine Chronik des Verfalls hinein in das Chaos des Lebens ist, stellt *Suite vénitienne* den detaillierten Bericht einer Suchaktion dar. *Suite vénitienne* ist die Anordnung einer Abfolge von Ereignissen sowie deren fotografische Dokumentation.

## 2. Thomas Mann / Luchino Visconti: eine Verfilmung

Trotz der zahlreichen Parallelen zwischen Manns Novelle und Calles Fotoroman lohnt es sich, *Suite vénitienne* zusätzlich im Lichte von Viscontis Verfilmung *Morte a Venezia* zu untersuchen. Dies nicht nur, weil bewegte Bilder andere Effekte hervorbringen als stille Bilder, sondern auch, weil Vis-

contis Inszenierung wichtige Elemente aus der Novelle wesentlich umgestaltet. Schließlich, ein Detail am Rande, gibt es auch einen Berührungspunkt inhaltlicher Natur: Henri B. arbeitet selbst an einen Filmprojekt.

Im Gegensatz zu Manns Novelle ist Aschenbach im Film kein Schriftsteller, sondern ein Komponist – einer, der Gustav Mahler ähnlich ist, dessen Musik dem Film unterlegt ist. Da Filmmusik immer die Interpretation einer Geschichte beeinflusst, insbesondere, wenn es sich um eine bereits bekannte Komposition handelt (Davison 2007: 220), kommt diesem beruflichen Rollentausch im Film eine besondere Bedeutung zu. Zum einem ist es unbestritten, dass der fiktive Schriftsteller Aschenbach einige Charakterzüge des echten Komponisten trägt (Bacon 1998: 156). Zum anderen entfaltet die musikalische Untermalung – Mahlers Adagietto aus der Fünften Symphonie – einen besonderen Charakter (Davison 2007: 220), dessen Ernsthaftigkeit eine Parallele zu Manns gehobener Sprache herstellt (von Gronicka 1994: 115). Trotzdem verändert die Verschiebung von Literatur zu Musik die ursprüngliche Problematik auf drastische Weise. Obwohl die Erinnerungen des Komponisten an die heimatlichen Alpen sowie seine intellektuelle Auseinandersetzung mit einem Freund über Chaos und Klarheit in der Kunst einige Parallelen zwischen Buch und Film aufweisen, kann der Film Aschenbachs tief-sinnige Überlegungen über Kunst und Schönheit nicht adäquat reproduzieren. Abgesehen davon übergeht der Film die Episoden in München ebenso wie die Entscheidung des Schriftstellers, nach Venedig zu reisen, um sich dort existentiellen Fragen zu widmen. Schließlich kann auch die Musik Aschenbachs analytische Reflexion über die europäische Gesellschaft zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts nicht überzeugend ergänzen; ihre langen Bewegungen und ihre Mäßigkeit bekunden vielmehr eine vage emotionale Sensitivität. Aus dieser Perspektive kann der *Tod in Venedig* als „tragische“ Erzählung, *Morte a Venezia* hingegen als „sentimentale“ Verfilmung bezeichnet werden (Vaget 1980: 173).

Auch die visuelle Dimension des Films verändert Manns Novelle beträchtlich, insbesondere, was Aschenbachs Gefühle für Tadzio sowie Tadzios Darstellung generell betrifft. Für manche Kritiker ist diese das „Hauptproblem“, das zum Film anzumerken ist, da der Junge nicht mehr ausschließlich als idealisierte Vorstellung des Künstlers auftritt, sondern auch eine gewisse Selbstständigkeit erreicht: „Bilder machen alles zu explizit“; die Blicke, die sich Aschenbach und Tadzio zuwerfen, sind so eindrucksvoll, dass der eine von sexuellen Begierden besessen ist und der andere als Quälgeist erscheint (Bacon 1998: 161-62). Man sollte zudem betonen, dass Aschenbachs Wege im Hotel, am Strand oder in der Stadt, als die Wege eines Stalkers

vorstellbar sind. Großaufnahmen seines unruhigen, erwartungsvollen Antlitzes, die Panoramaansichten seiner direkten Umgebung sowie die Nahaufnahmen und Standbilder von Tazio verstärken das Stalking-Moment inmitten der von ästhetischen Überlegungen erfüllten Spaziergänge des Komponisten. Darüber hinaus erzeugen die häufigen Perspektivenwechsel im Film Eindrücke, die sich als Anklage interpretieren lassen. Außer einem Bankangestellten, der Aschenbach warnt, dass sich eine Cholera-Epidemie verbreitet, sieht dem Komponisten niemand mit Vertrauen in die Augen. Im Hotel, wo sich sonst zahlreiche Konversationen und Begrüßungen anbahnen und neue Bekanntschaften geschlossen werden, gibt es keine Annäherung zwischen ihm und anderen Gästen. Sehr wohl richten sich viele Blicke auf ihn, doch sind sie immer ausweichend oder von seinem starren Ausdruck sichtlich unangenehm überrascht. Aschenbach wird zwar nie wegen seiner indiskreten Beobachtungen des jungen Tazios kritisiert, dennoch zeigen die Gäste durch ihren distanzierten Umgang einen gewissen Verdacht. Tazios Mutter, die Gouvernante, und ein paar andere Frauen schauen einander befremdet an, wenn er sich in der Nähe des Jungen befindet. Mehrere Knaben, die mit Tazio befreundet sind, verhalten sich verschwörerisch in der Anwesenheit des Künstlers. Sie kichern missbilligend, als sie Tazio und Aschenbach beim Fahrstuhl sehen. Am Strand zieht ein Junge Tazio zu sich, um ihn zärtlich zu umarmen und ihm ins Ohr zu flüstern, als bestünde eine besondere Intimität zwischen den beiden. All das geschieht unter den verzweifelten Blicken des Künstlers. Durch die Kamerabewegungen wird das Misstrauen der Gäste gegenüber dem Komponisten immer wieder beleuchtet, so dass sich der Verdacht des Stalkings zunehmend verhärtet. Während es in der Novelle um Reflexion geht, geht es im Film um Beobachtung (Bacon 1998: 195).

Eine besondere Bedeutung kommt in der filmischen Bearbeitung auch der geografischen und kulturellen Umgebung des Geschehens zu. Mit ihrer faszinierenden kulturellen und literarischen Vergangenheit sowie den darin enthaltenen Andeutungen des Niedergangs wirkt die Stadt Venedig wie ein Ort, in dem Kreativität und Zusammenbruch, Paradies und Hölle aufeinandertreffen (Said 2006: 154-56). Venedig wird vor allem als historisch bedeutende Stadt thematisiert, über die immer wieder geschrieben (und gelesen) wurde (Said 2006: 156). Manns Novelle und Viscontis Verfilmung sind darin keine Ausnahme, wenngleich sich Visconti kritisch mit Manns Italienbild auseinandersetzt, der *Tod in Venedig* hingegen gewöhnliche Klischees erschließt:

Für Mann war Italien und sein Geist, latinitas, ein notwendiges Gegengewicht zu Deutschland und germanitas. Lange Zeit dachte er, dass allein Deutschland eine auf dem geistig-männlichen Streben aufbauende ‚Kultur‘ produzieren könne, im Gegensatz zur bloßen ‚Zivilisation‘, wie sie in der italienisch-weiblichen Sinnlichkeit und Sensitivität veranschaulicht wird (Bacon 1998: 9).

Manchmal wird gar von einer „Italophobie“ in Manns Werk gesprochen (Testa 2002: 184). Umgekehrt gilt Viscontis Verfilmung als regelrechte „Re-Italienisierung“. Zum einen wird der Anfang der Novelle, der sich in München abspielt, ausgeblendet; die ersten Bilder zeigen Aschenbach, als sein Dampfer bereits Venedig erreicht. Zum anderen werden Klischees über Venedig vermieden: Zum Beispiel ist, im Gegensatz zur Novelle, das Schiff „weder sonderlich rußig noch außerordentlich düster, und deshalb [...] nicht sehr ‚italienisch‘“ (Testa 2002: 190). Ferner zeigt der Film zwar den Lido, aber niemals den Piazza San Marco oder ähnlich berühmte Sehenswürdigkeiten; die ZuschauerInnen sehen im Grunde sogar relativ wenig von Venedig (Bacon 1998: 162). Schließlich gilt auch der Panoramablick über den Strand – mit seiner kühlen Farbenästhetik (weiß, ocker und blau) und den geometrisch angeordneten Badenhütten (ein runder Kreis wie eine antike Arena), in denen Menschen wie Statuen erscheinen – als Gegenstück zu Manns italienischer Optik. Hier kann von weiblicher Sinnlichkeit und Sensitivität keine Rede mehr sein: Diese venezianische Meerlandschaft ist das Idealbild einer rational geordneten Inszenierung. Gewiss, zahlreiche Details im Film stellen eine Verbindung zu Manns Werk her, nicht ohne dabei auf Viscontis eigenes und eigenständiges „Reservoir“ an intertextuellem und -kulturellem Wissen zu verweisen (Bacon 1998: 196). Vergleicht man jedoch bewegte mit stillen Bildern, dann haben die Stalkingmomente und die Venedigimpressionen eindeutig Vorrang.

### **3. Luchino Visconti / Sophie Calle: Bewegte und stille Bilder**

Filmkunst wird oft als die wirksamste Illusion von Realität bezeichnet, während Fotografie eine „unreale Realität“ verbreiten würde (Metz 1968: 23, 15). Tatsächlich ist der fotografische Bezug zur Realität ein Bezug zur Vergangenheit, also auf das, was nicht mehr ist (Barthes 1995: 1163). Im Gegensatz dazu deutet das „bewegte“, also filmische Bild die Realität unmittelbar an (Metz 1968: 17). Die „Erstarrungsqualität“ eines Fotos suggeriert den Tod (Barthes 1995: 1118), während bewegte Bilder das Leben wieder zurückbrin-

gen (Mulvey 2006: 18). Dazu gilt Fotografie als „metaphorische Darstellung von individueller Kreativität“ (und nicht von Kooperation), als eine Kunst, die die „Eigentümlichkeit“ des dargestellten Objekts unterstützt und eine „ästhetische Verwirrung“ hervorbringt (Burgin 1982: 67). Ihre spiegelbildliche Wirkung, ihre starre formelle Kohäsion und ihr „Vitalitätsverlust“ sind dagegen im Film kaum zu spüren (Silverman 1996: 198). Trotzdem ist die Fotografie ein Teil der Filmkunst, und umgekehrt geht das Filmische oft ins Fotografische über. Ein Film stellt, so Jacques Aumont, eine fortlaufende Reihe von Perspektiven zusammen, die an Fotos erinnern (Aumont 1997: 208). Dazu deuten zahlreiche fotografische Techniken eine Bewegung an (Baudrillard 1998: 12), ebenso wie die Verknüpfung mehrerer Bilder – wie im Film – eine Geschichte entstehen lässt (Metz 1968: 53). Umgekehrt kommen filmische Großaufnahmen wiederum der „stillen“ Fotografie nahe (Mulvey 2006: 164).

Besonders hervorzuheben ist an Viscontis und Calles Werken die Art und Weise, wie darin „bewegte“ Bilder Stille, und umgekehrt, wie „stille“ Fotos Bewegung erschaffen. Im Film kann man von *langsamen Bewegungen* sprechen: Als Aschenbach in die Stadt kommt, kommen die Flusskanäle und das Meer als ruhige Wasserflächen zum Vorschein. Die Straßen sind oft menschenleer; Aschenbach verfolgt Tadzio durch dunkle Gassen und trifft nur selten auf Passanten. So erscheint Venedig als eine Stadt, in der nichts geschieht. Außerdem bewegt sich der todkranke Künstler nur sehr langsam. Ebenso die bürgerlich-eleganten Frauen im Hotel, die sich äußerst gelassen benehmen. In Anwesenheit der Mutter benehmen sich Tadzio und seine Schwester nicht wie lebhaft Kinder, sondern wie streng überwachte Automaten. Wie die Szenen am Strand zeigen, ist Venedig für die Hotelgäste der Ort eines erholsamen Urlaubs, ohne dabei auf ein gesittetes Maß an Anstand und Ordnung zu vergessen. Die Frauen und Männer liegen auf ihren Chaiselongues; nur ein paar Kinder laufen umher, und selbst deren Bewegungen erscheinen wie eine pflichtgemäß einstudierte Choreografie. Auch etwaige Streitereien, zum Beispiel zwischen Tadzio und seinen Freunden, sehen inszeniert aus, manchmal fast tänzerisch. Zusätzlich betont werden die Zurückhaltung und Beherrschtheit der Charaktere durch die gemächlichen Bewegungen der Musik sowie die stillen Großaufnahmen. Dabei sollte erwähnt werden, dass der Ton in *Morte a Venezia* kaum dazu beiträgt, einzelne Situationen klarer zu präzisieren. Im Hotel hört man verschiedene Sprachen, ohne dass der Film eine Übersetzung liefert; immer wieder finden Konversationen kaum hörbar im Hintergrund statt. Indem solcherart Kommunikation keine tragende Rolle zukommt, wird die beherrschende Stille noch spürbarer. Die

Stadt, das Hotel und der Strand bilden auf diese Weise eine geeignete Bühne, auf der der Voyeur seine passive Tätigkeit ungestört ausüben kann. Tazio gleicht einem Gemälde, das der Kunstliebhaber Aschenbach in aller Ruhe betrachten kann.

Ganz anders die Verfolgung, die sich in *Suite vénitienne* abspielt. Die Worte, die die Fotos begleiten, haben ausdrücklich erklärenden Charakter. Jeder Schritt, jede Idee und jede Ansicht werden, wenn auch kurz, so doch explizit im Text beschrieben, um zu zeigen, dass Calles Verfolgung von Henri B. keinesfalls ein kontemplatives Nachdenken, vielmehr eine aktive Initiative ist. Die Fotos illustrieren die verschiedenen Abschnitte eines vorsichtig programmierten Projekts. Die Bilder des Stadtplans von Venedig dokumentieren das logische Vorgehen der Fotografin, indem sie die verfolgten Wege mit Farben kennzeichnet. An anderer Stelle finden sich Fotoserien, die in kurzen Abständen aufgenommen wurden, etwa während eines Spazierganges. Umso bildlicher kann man sich vorstellen, wie die Fotografin Henri B. Schritt für Schritt verfolgt und bei jeder Gelegenheit ein Foto macht. Die Menschen auf solchen Bildern erscheinen wie in Stop-and-Go-Posen, wie überhaupt die Fotoserien an die Ästhetik von Comic-Strips erinnern. Nicht nur, dass die Fotos die Bewegungen der beiden Protagonisten dokumentieren, sondern auch, dass sie, für sich genommen und ohne den narrativen Kontext im Sinn, bereits der Beweis einer Bewegung sind. Auch die Unschärfe einiger Fotos kommuniziert einen Ausdruck von Bewegung – entweder jener, die auf dem Foto abgebildet ist, oder jener, die die Person hinter der Kamera vollführt. Daher sehen wir in Calles Bildern immer wieder undeutliche Gesichter, Gestalten und Menschenmengen, flüchtig aufgenommen von einer Fotografin, die schnellfüßig durch die Straßen eilt. Im Vergleich zu Viscontis Film sind Calles Bilder sehr „bewegt“.

Am Strand, kurz bevor er stirbt, bemerkt Aschenbach eine Kamera auf einem Stativ, obwohl weit und breit kein Fotograf in Sicht ist. Die verlassene Kamera, schwarz und groß, wird in Manns Novelle als Beispiel des zunehmenden Verfalls in Zeiten der Cholera erwähnt. In Viscontis Film hingegen steht sie inmitten der kreisförmig angeordneten Badehütten und ruft durch diese idealisierte Inszenierung Schönheit und Vollkommenheit hervor. In beiden Fällen jedoch, in Film und literarischem Text, kann man die Kamera ohne Fotograf als Symbol für den versteckten Voyeur interpretieren. Dabei ist es durchaus bezeichnend, dass eine Kamera für „stille Bilder“, und nicht eine Filmkamera, stellvertretend steht für das Zuschauen und Beobachten, für das Nachdenken, Nachgehen und Nachsehen. So bestätigt *Suite vénitienne* indirekt auch hier die symbolische Dimension des fotografischen Mediums.

#### 4. Luchino Visconti / Sophie Calle: Von Venedig nach Paris

Der Vergleich zwischen *Suite vénitienne* und *Morte a Venezia* bringt auch kulturbedingte Unterschiede hervor. Die eindrucksvolle visuelle Inszenierung des Films und die architektonische Szenerie mitsamt ihren Häusern und Hotels, Straßen und Stränden, spiegeln den kulturellen Kontext jener Zeit wider – das Fin de siècle und die Dekadenz der europäischen Elite vor dem ersten Weltkrieg. Der Film steht in scharfem Kontrast zu *Suite vénitienne*, wo zum einen eine postmoderne Auseinandersetzung mit der Kategorie des „Autors“ in Kunst und Literatur stattfindet, zum anderen mit dem Flâneur – einem Motiv, das als Sinnbild für das Pariser Stadtleben des 19. Jahrhunderts steht.

Wenngleich *Morte a Venezia* nicht unmittelbar mit dem Neorealismus des italienischen Films nach dem zweiten Weltkrieg gleichgesetzt werden kann und auch nur wenig von Viscontis marxistischer Neigung aus seinen früheren Filmen verrät (Celli/Cottino-Jones 2007: 72), so fallen doch einige Bezüge zu dieser politisch und soziologisch motivierten Bewegung klar ins Auge. Das liegt zum einen daran, dass Visconti in seiner Karriere realistischen Details immer treu geblieben ist und sich als Betrachter der Gesellschaft gesehen hat (Bacon 1998: 9). Die Konsequenz, mit der der Hintergrund die historische Realität jener Zeit dokumentiert (Bacon 1998: 142), ist nicht zu übersehen. Aschenbach beobachtet nicht nur Tadzio, sondern auch das soziale Umfeld, dem er angehört. Filmtechnisch umgesetzt wird dies durch den Panoramablick der Kamera, der etwa im Speisezimmer des Hotels die kaleidoskopisch reflektierenden Spiegel des Saals einfängt und damit die vielen Details in der Dekoration und die Opulenz der Farben als Insignien einer elitären Gesellschaft darstellt. Charakteristisch ist auch eine Szene, in der ein bettelarmer Sänger und seine Kumpanen unerlaubt das Hotel betreten, um für ihre volkstümlichen Lieder Geld zu erheischen. Die gepflegten Antlitze der Gäste und ihre teuren Bekleidungen stehen in krassem Gegensatz zum zahnlosen Lächeln des Sängers und seinen ausrangierten Lumpen. Seine dokumentarische Qualität weist *Morte a Venezia* unmissverständlich als ein Epochenstück aus – darin nicht unähnlich seiner literarischen Vorlage, wenngleich Visconti allzu vertrackte Kommentare und vergeistigte Anspielungen darauf vermeidet.

Ganz anders wirken die Fotos in *Suite vénitienne*. Sie zeigen Orte und Städte auf nahezu gleichgültige Weise. Zudem ist Calles Werk eine typische Auseinandersetzung mit der Postmoderne, insbesondere mit der Kategorie des „Autors“. Bereits in den sechziger Jahren wurde oft der „Tod des Autors“



verkündet.<sup>2</sup> Schon 1959 beharrt Maurice Blanchot in *Livre à venir* darauf, dass das Schreiben „neutral“ sein sollte. 1968 erscheint Roland Barthes Artikel „Der Tod des Autors“, in dem es heißt: „Der Autor tritt seinen eigenen Tod an, das Schreiben fängt an.“ 1969 schreibt Michel Foucault „Was ist ein Autor?“, in dem das „kollektive“ anstatt das „individuelle Subjekt“ zur Wirklichkeit erkoren wird. In der Literatur stellen Schriftsteller wie Stéphane Mallarmé in *Divagations*, Samuel Beckett, aber auch Marcel Proust in *Contre Sainte Beuve* die Autorität des Autors in Frage. In der bildenden Kunst proklamiert Marcel Duchamp, dass „einzig der Betrachter das Werk schafft“ (Blanchot, Barthes, Foucault und Duchamp zitiert in Macel 2003: 17-19).

Christine Macel führt weiter aus, dass eine solch breite Front viele KünstlerInnen und SchriftstellerInnen inspiriert hat, sich mit ihrer eigenen Rolle als AutorInnen auseinanderzusetzen. So bedeutende Schriftsteller wie Michel Leiris, Georges Perec, Hervé Guibert und Serge Doubrovsky beschäftigen sich mit der Kategorie „Autofiktion“ – ein im Jahre 1977 von Doubrovsky eingeführter Begriff, der die Identität von Erzähler und Autor bezeichnet und damit eine Erzählung gleichzeitig autobiographisch wie fiktiv erscheinen lässt (Macel 2003: 21). Calle selbst ist eine „Ich-Person-Künstlerin“ (Pacquement 2003: 15) und ihre Karriere ist laut Macel eine systematische Auseinandersetzung mit dem Autoren-Konzept. Ihre Kunst thematisiert das wiederkehrende Motiv der „Überwachung“ (Bois 2003: 31) sowie verschiedene „Pakte“, die die Autorin in ihren Büchern eingeht, um ihre Präsenz im Werk ans Licht zu bringen. Die Bilder in *Suite vénitienne* zeigen eindeutig, dass Erzählerin, Fotografin und Autorin ein- und dieselbe Person sind. Während die Autoren-Problematik in *Morte a Venezia* weniger spürbar hervortritt als in *Tod in Venedig*, kommt sie in *Suite vénitienne* direkt zur Sprache. *Morte a Venezia* dokumentiert eine Epoche durch detailreiche Bildmotive, *Suite vénitienne* hingegen thematisiert eine andere Epoche durch einen ihrer zentralen Begriffe.

Andererseits befassen sich *Morte a Venezia* und *Suite vénitienne* viel eindringlicher mit dem Thema der Verfolgung als der *Tod in Venedig*. Die Film-szenen unterstreichen immer wieder, wie sehr sich Aschenbachs Neigung in eine Art Stalking verwandelt. Im Vergleich dazu dokumentieren die meisten Fotos in *Suite vénitienne* zufällige Szenen: Gesichter von Unbekannten, verdunkelte Wege, Passanten vor Geschäften, Sehenswürdigkeiten oder Begegnungen am Bahnhof – all diese Eindrücke sind fragmentarisch und ohne konkrete

---

<sup>2</sup> Für die folgenden Zitate zum „Tod des Autors“ wurde die Quelle benutzt: Macel 2003: 17-19.

Verbindung mit Calles Entscheidung, Henri B. zu verfolgen. In der Tat ist dieser auf keiner der Aufnahmen zu identifizieren. Die wenigen Bilder von ihm werden hinter seinem Rücken gemacht. Und selbst beim einzigen Male, wo der Mann direkt gegenüber der Fotografin steht, ist die Bildqualität zu schlecht, um die Aufnahme als persönliches Porträt bezeichnen zu können. Trotzdem kann auch *Suite vénitienne* als Stalking-Geschichte bezeichnet werden, allein schon aufgrund der Fotos, die ein kompromittierendes Beweismaterial darstellen. Deshalb musste die Verfasserin *Suite vénitienne* auch später datieren, um sicher zu gehen, dass der Mann, den sie verfolgt hatte, sie nicht verklagen würde. Nur eine solche Änderung in der Chronologie konnte dem Geschehen eine fiktive Dimension verleihen (Macel 2003: 25). Dennoch handelt es sich dabei zweifellos um die Geschichte einer Stalkerin, in der das Motiv der Verfolgung mehr im erklärenden Medium des Textes zum Vorschein kommt als im anschaulichen Modus der Bilder.

Gleichzeitig betont Calles Werk ein anderes Motiv, auf das verschiedene Indizien hindeuten – es ist dies die Figur des Flâneurs und damit der thematische Fokus auf die allgemeine Erfahrung des Stadtlebens. Seit dem 19. Jahrhundert haben sich zahlreiche Künstler, Schriftsteller und Philosophen mit den vielfältigen Ausprägungen des Stadtlebens befasst, insbesondere in der Darstellung des Flâneurs, eines Spaziergängers also, der anscheinend ziellos durch die Straßen wandelt. Zwei der bedeutendsten Arbeiten stammen dabei von Charles Baudelaire und Walter Benjamin. Laut Baudelaire ist der Flâneur ein „leidenschaftlicher Beobachter“, der „inkognito“ und ziellos durch die Stadt spaziert (Baudelaire 1961: 1160). Er „spiegelt“ das „Kaleidoskop“ der Massen, die „Mannigfaltigkeit“ sowie „die bewegte Anmut“ des Lebens wider (Baudelaire 1961: 1161). Der Flâneur ist ein „Ich, der von seinem Nicht-Ich nie satt wird“ (Baudelaire 1961: 1162). Auf Baudelaire Bezug nehmend, schreibt Benjamin, dass die Stadt ein theatralischer „Schauplatz“ (Benjamin 1983: 437) und der Flâneur ein „Detektiv“ sei, dessen „Indolenz“ und unproduktive Spaziergänge inmitten einer wachsenden kapitalistischen Gesellschaft nur so, als rationale, erschöpfende Beobachtungsmission im Namen eines gesetzeskonformen Lebens, „legitimiert“ würden (Benjamin 1983: 554). Unter diesen Umständen gleicht der Flâneur einem Beobachter, der aus Gesichtern „abliest“ (540) und somit einen prädestinierten Detektiv verkörpert. Während Aschenbach auf jegliche Vernunft verzichtet, ist Calle eine Flâneuse, die Detektivarbeit leistet. Entsprechend sieht die Formatvorlage des Textes – kurze, datierte Notizen – einem Detektiv-Protokoll ähnlich. Calle scheint in der Lage zu sein, den Verdacht des Stalkings als Detektivarbeit zu verschleiern. In *Morte a Venezia* bleibt die poetische Thematik des Flâneurs hingegen

abwesend. Zu sehr werden darin die zwanghaften Versuche eines hoffnungslos verliebten Mannes fokussiert, während sich Calle mit tiefsinnigen Ansichten auseinandersetzt. Folglich wirkt Viscontis Aschenbach relativ einfach und gradlinig, nicht nur im Vergleich zur literarischen Vorlage, in der er sich existentiellen Überlegungen über Kunst und Kreativität hingibt, sondern auch gegenüber Calles Selbst-Inszenierung, die neue Dimensionen von Identität und Erfahrung eröffnet.

Die Stadt Paris, in der Calles „Projekt“ endet, wirkt wie das Symbol einer Interpretationswende in der Darstellung der Verfolgung, da gerade Paris als die Stadt des Flanierens in unser kulturelles Gedächtnis eingegangen ist. Viscontis Verfilmung hingegen weist auf die vielmals bewunderte, historisch geprägte Schönheit der Stadt Venedig hin – sei es durch die Bezüge auf Architektur und Kunst, die Schönheit des Meeres oder durch die statuenhaften Posen des jungen Tadzio. Die kunstreiche Schönheit Venedigs und die Flâneurs von Paris verweisen zweifellos auf ortsspezifische Interpretationen. Entsprechend verschieben sich die Anspielungen, die das Thema der Verfolgung hervorrufen. Die Geschichte verändert sich von Venedig nach Paris; die Entdeckung von Liebe und Schönheit geht über in die Identifizierung eines Mannes. Leidenschaft wird zu Kälte.<sup>3</sup>

### Bibliographie

- Aumont, Jacques, 1997. „The Variable Eye or the Mobilization of the ‘Gaze’“, in: Dudley, Andrew, (Hg.), 1997. *The Image in Dispute*. Austin, University of Texas Press, 231-258.
- Bacon, Henry, 1998. *Visconti*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Barthes, Roland, 1995. *La chambre claire*, in: *Œuvres complètes, tome III*. Paris: Seuil, 1105-1200.
- Baudelaire, Charles, 1961. „Le peintre de la vie moderne“, in: *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1152-1192.
- Baudrillard, Jean, 1998. *Car l'illusion ne s'oppose pas à la réalité*. Paris: Descartes.
- Bois, Yves-Alain, 2003. „The Paper Tigress“, in: *Sophie Calle: M'as-tu vue ?* München: Prestel, 29-40.

---

<sup>3</sup> Für die Unterstützung bei der deutschen Fassung des Artikels danke ich Mario Vötsch (Universität Innsbruck).

- Benjamin, Walter, 1983. *Das Passagen-Werk*. Erster Band. Frankfurt: Suhrkamp.
- Burgin, Victor, 1982. „Photographic Practice and Art Theory“, in: Burgin, Victor, (Hg.), 1982. *Thinking Photography*. London: Macmillan, 39-83.
- Calle, Sophie, 1988. *Suite vénitienne*. Paris: Etoile, 1983.
- Celli, Carlo/Cottino-Jones, Marga, 2007. *A New Guide to Italian Cinema*. New York: Palgrave-Macmillan.
- Davison, Annette, 2007. „High Fidelity? Music in Screen Adaptation“, in: Cartmell, Deborah/Whelehan, Imelda, (Hgg.), 2007. *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press, 212-225.
- Macel, Christine, 2003. „The Author Issue in the Work of Sophie Calle. Unfinished“, in: *Sophie Calle: M'as-tu vue ?* München: Prestel, 17-28.
- Mann, Thomas, 1971. *Der Tod in Venedig*. Oxford: Oxford University Press.
- Metz, Christian, 1968. *Essais sur la signification au cinéma*. Paris: Klincksieck.
- Mulvey, Laura, 2006. *Death 24x a Second*. London: Reaktion.
- Pacquement, Alfred, 2003. Preface. *M'as-tu vue ?* München: Prestel, 15-16.
- Said, Edward, 2006. *On Late Style*. New York: Pantheon.
- Silverman, Kaja, 1996. *The Threshold of the Visible World*. New York: Routledge.
- Testa, Carlo, 2002. *Masters of Two Arts*. Toronto: University of Toronto Press.
- Vaget, Hans Rudolf, 1980. „Film and Literature. The Case of *Death in Venice*: Luchino Visconti and Thomas Mann“, in: *The German Quarterly*, 53:2/März 1980, 159-175.
- Visconti, Luchino, (Regisseur), 1971. *Morte a Venezia*. Rom/Paris: Alfa Cinematografica/P.E.C.F.
- Von Gronicka, André, 1994. „Myth Plus Mythology: A Style Analysis of *Death in Venice*“, in: Koelb, Clayton, (Hg.), 1994. Thomas Mann. *Death in Venice*. New York: Norton, 115-130.

## La narrativa del silencio y la “desnudez” estética en el cine de Jaime Rosales

Esther GIMENO UGALDE, Viena

Si la década de los 90 destacó, entre otros muchos aspectos, por el importante relevo generacional de jóvenes directores<sup>1</sup> que empezaban a hacer unas películas más actuales y próximas a la realidad, logrando así un acercamiento al público español (cf. Heredero 1999; Scholz 2005), el nuevo milenio arrancó con un cambio de paradigma. Las propuestas cinematográficas de una joven generación que ha ido debutando en los primeros años del siglo XXI y que ya está empezando a sobresalir en el panorama nacional e internacional se revelan mucho más arriesgadas e innovadoras, convirtiendo su obra en un cine experimental no siempre de fácil acceso.

En 2008 Joseba Elola anunciaba el surgimiento de esta nueva oleada, evidenciando dos de las características básicas del “movimiento” cinematográfico que coincide precisamente con la inauguración del nuevo milenio: son una minoría pero muy atrevida<sup>2</sup>. Y a continuación describía con gran acierto los rasgos esenciales este grupo de novísimos cineastas:

Algo se está gestando en el subsuelo del cine español. [...] Un movimiento en las antípodas del canon hollywoodiense, un movimiento íntegro, estéticamente disidente, de cineastas inquietos y audaces más pendientes del tempo de la película que del tempo de la taquilla. Un movimiento que se viene gestando desde hace un tiempo, sí, y que aún tiene que madurar, también, pero que dispone de una oportunidad histórica: película pequeña gana premio grande. (Elola 2008: 46)

---

<sup>1</sup> Otro punto de inflexión en esta década fue precisamente el debut de un importante número de directoras (mujeres) que venía a compensar, en cierto modo, su práctica ausencia a lo largo de la historia del cine español. La relevancia de este fenómeno se constata a partir del creciente número de publicaciones que suscitó la notoria aparición de nuevas cineastas (cf. Heredero 1998; cf. Camí-Vela 2005).

<sup>2</sup> “Son pocos, son valientes”, artículo publicado en el diario *El País* (10 de febrero 2008) con motivo del Goya otorgado a Rosales por *La soledad*. En letra más pequeña el titular añadía: “Jaime Rosales, Goya por *La soledad*, abandera una generación de cineastas experimentales” (2008: 46).

En el viaje de experimentación cinematográfica Jaime Rosales<sup>3</sup> – ganador del Goya por su segundo largometraje (*La soledad*) – no se encuentra solo. Al recibir el premio el cineasta quiso mencionar a los que consideraba sus compañeros de generación: Marc Recha (Barcelona, 1970), Isaki Lacuesta (Girona, 1975) y José Luis Guerín (Barcelona, 1960) (cf. Elola 2008: 46). El núcleo de este eje, encabezado por Guerín, el mayor de todos ellos, se gesta en Barcelona y uno de sus inspiradores es el conocido cineasta Pere Portabella (Figueras, 1929). Rosales citó únicamente a tres de sus colegas pero también nombres como Mercedes Álvarez (Aldealseñor, 1966), Rafa Cortés (Mallorca, 1973), Javier Rebollo (Madrid, 1969), Albert Serra (Banyoles, 1975) o Pedro Aguilera (Donostia-San Sebastián, 1978) forman parte de esta camada que está revolucionando el cine español actual y que apuesta por una obra de carácter experimental sin llegar a formar un movimiento homogéneo y claramente delimitado. Más allá de pertenecer – al menos la mayoría – a una misma quinta y de compartir determinados postulados estéticos y formales, sus propuestas y sus planteamientos, así como el resultado de sus respectivas obras son lo suficientemente variados como para no permitirnos hacer referencia a un “grupo” en el sentido tradicional del término y que solo podamos hablar de tal en un sentido plural. Ahora bien, existen suficientes puntos en común que les vinculan y que nos permiten observar una tendencia innovadora, esto es, que nos sitúan ante la gestación de nuevos horizontes dentro del panorama cinematográfico actual. En palabras del historiador Román Gubern: “Lo que les une es su radicalidad, comparten una sensibilidad y están enfrentados al canon dominante” (cit. en Elola 2008: 47).

Carlos F. Heredero, otro estudioso del cine español, resumía todavía más detalladamente las características formales y expresivas de la obra de esta nueva oleada de directores:

Es un cine callado y silencioso, tentado por una búsqueda formal y expresiva, con una mirada propia, ajeno a toda verborrea explicativa. [...] Son películas que vienen a situar en el horizonte inmediato unas formas más permeables al contagio de buscadas y conscientes influen-

---

<sup>3</sup> Nacido en Barcelona (1970) cursó estudios de cine en la prestigiosa *Escuela Internacional de Cine y Televisión San Antonio de Baños* (EICTV) en Cuba, donde también se licenciaron otros dos nombres destacados del cine español actual: Benito Zambrano e Irene Cardona. Web oficial de EICTV: <http://eictv.iwsservers.com:8180/eictv/>

cias foráneas, menos vinculadas a las tendencias narrativas más tradicionales del cine español. (Heredero 2008)<sup>4</sup>

Su cine es, pues, radical, profundo, sobrio y silencioso. Pero también exigente. Es difícil especular acerca del resultado final de estas nuevas filmografías así como del alcance definitivo de este auge experimental en el desarrollo futuro del cine español; sin embargo, se puede afirmar sin reservas que sus filmes son deudores de consagrados cineastas experimentales como Víctor Erice o Iván Zulueta (cf. Gubern cit. en Elola 2008: 47). Con respecto a sus referencias dentro del cine nacional, algunos investigadores han querido ver incluso el renacer de una segunda Escuela de Barcelona, especialmente en lo que concierne al lenguaje innovador (Ibid.).

Pero, ¿cuál es el impacto real de este actual relevo generacional?, ¿en qué se distingue y se asemeja el cine de estos jóvenes directores de la cinematografía de las décadas anteriores?, ¿en qué consiste el radicalismo de su obra?, ¿cómo se plasman esos planteamientos heterodoxos a nivel estético y formal? En lo que sigue trataremos de dar respuesta a estas cuestiones pero sobre todo nos plantearemos de qué forma se manifiestan todos estos rasgos en el cine de Jaime Rosales.

### 1. Miradas desde el nuevo milenio: encuentros y rupturas

Si comparáramos el cine de la generación anterior, es decir, el llamado *Joven Cine Español* (Scholz 2005; Caparrós 2007)<sup>5</sup> con el de los novísimos, podríamos concluir probablemente que una de las diferencias más notorias es que el de estos últimos parece atraer solo a un público comprometido que no se conforma con convertirse en mero consumidor de productos audiovisuales, sino que está dispuesto a adoptar un papel activo en la recepción. El propio Rosales ha reivindicado en diversas ocasiones la necesidad de romper con la pasividad dominante en el mundo audiovisual:

---

<sup>4</sup> “De los óscars al desafío experimental” (por Carlos F. Heredero), publicado en *El Cultural* (13 de noviembre 2008).

<sup>5</sup> Término divulgado entre muchos investigadores de cine español para aludir al relevo generacional ocurrido en la década de los 90 que, con sus propuestas heterogéneas, supuso un importante cambio dentro del panorama cinematográfico nacional. Nombres como Amenábar, Coixet, León de Aranoa, De la Iglesia, Medem o Bollaín consiguieron traspasar las fronteras nacionales y situarse en primer plano internacional.

El espectador de hoy está atontado y adormecido, no tiene conciencia y se deja llevar por el engranaje. [...] Necesitamos generar un individuo concienciado, capaz de querer corregir el mundo. Por eso hago películas para un espectador que tiene que ser inteligente, que tiene que recurrir a la esencia de la emoción y mirar desde otra perspectiva. (Entrevista a Rosales por M. Leach 2007)

Teniendo esto en cuenta, no debería sorprender que su cinematografía – igual que la de los otros exponentes de su generación – se aleje de algunos rasgos que han venido caracterizando al cine español en las últimas décadas; es decir, de ciertas características que han servido al cine español como punto de conexión con el público del propio país, por un lado, y como sello distintivo y de referencia a la hora de traspasar las fronteras peninsulares, por otro. Así pues, el humor “castizo”, lo grotesco y esperpéntico tan presente, entre otros muchos elementos, en el cine de realizadores como Pedro Almodóvar, Álex de la Iglesia o Santiago Segura se halla ausente en la obra de los novísimos directores. Si bien estos últimos se inclinan también por temas universales, lo hacen desde una perspectiva más sobria y distante, valiéndose de una austera economía de recursos cinematográficos.

Pero, ¿a qué nos referimos al hablar de “cine nacional”? Igual que en otros ámbitos como en la política, la cultura, etc., en el contexto cinematográfico el término “nacionalidad” encierra una paradoja cada vez más visible. Esto se percibe mediante unas fronteras que poco a poco se van tornando más difusas y se hace especialmente tangible en el creciente número de coproducciones de los últimos años (cf. Seguin/Berthier 2007). El hecho de que, por una parte, cada vez sea más difícil hablar de “nacionalidad” en el cine pero, por otra, se puedan seguir reconociendo en un filme elementos típicamente “españoles”, “franceses”, “americanos”, etc. y que ciertos productos se puedan seguir percibiendo cercanos o herederos de una cultura determinada no deja de ser un fenómeno ciertamente paradójico. Nadie pondría en duda, por ejemplo, que el cine de Álex de la Iglesia se inscribe en la tradición cultural y cinematográfica españolas a pesar de estar repleto de referencias intermediales e intramediales<sup>6</sup> procedentes de otras culturas (*Star Wars*, *Vertigo*, *The Twilight Zone*, etc.) y ser también deudor de cineastas de gran renombre internacional como Roman Polanski o directores del cine hollywoodiense como George Cukor y George Lucas (cf. Triana-Toribio 2003: 1; cf. Sánchez Navarro 2005: 128). No solo en lo que concierne a los estereotipos que se

---

<sup>6</sup> Seguimos aquí la terminología de Rajewsky (2002).



emplean para caracterizar a los personajes sino también con respecto a las referencias a la cultura popular española (por ejemplo, *Historias para no dormir*<sup>7</sup>), puede decirse que películas como *Acción mutante* (1993), *El día de la bestia* (1995), *Perdita Durango* (1997), *Muertos de risa* (1998), *La Comunidad* (2000) – igual que *Crimen perfecto* (2004) – solo podían haber nacido en España (cf. Triana-Toribio 2003: 1). En palabras de Triana-Toribio, “[...] nothing is more *castizo*, more genuinely Spanish, than the films of Alex de la Iglesia, even if it is precisely the *castizo* that these films parody” (Ibid.). Esto mismo podría aplicarse a las películas de Almodóvar o Segura, por poner dos ejemplos conocidos y de rotundo éxito comercial. Lo que sí parece más discutible es que el cine de la nueva camada a la que hemos hecho referencia (Rosales, Serra, Lacuesta, etc.) presente características fácilmente insertables y reconocibles dentro de un cine típicamente español dado que, por lo general, la ausencia de elementos “castizos” – tanto en los temas como en las propuestas estéticas y en las referencias culturales autóctonas – es evidente.

Cabe destacar, no obstante, que en muchas ocasiones lo que distingue a la nueva generación del llamado *Joven Cine Español* (JCE) no es tanto el público al que se dirigen ni las temáticas abordadas, sino más bien sus planteamientos estéticos y formales. Así pues, el “realismo social” – tan cultivado en los últimos años y tan presente en muchos de los cineastas debutantes en los 90 (L. de Aranoa, Bollaín, Zambrano, Mañas, Coixet, Gutiérrez, etc.) – es referente indiscutible para los directores de última generación. Pero salvemos diferencias: estos últimos lo han convertido casi en una especie de “hiperrealismo” donde la cámara (a través de planos fijos largamente sostenidos) se vuelve prácticamente imperceptible y donde las fronteras entre el cine de ficción y el documental son cada vez más difusas<sup>8</sup>. Temas universales de marcada dimensión social (la falta de comunicación, la soledad, la alienación, el sufrimiento, la falta de perspectivas, etc.), que fueron explotados con maestría por muchos noveles de los 90, siguen siendo hoy fuente de inspiración para la nueva ola experimental. Ahora bien, la diferencia fundamental reside en su tratamiento, es decir, en la forma de narrarlos, en la estética y en la puesta en escena, pues los novísimos se inclinan por presentarlos con una mayor sobriedad y un mayor distanciamiento. El laconismo, la economía de recur-

<sup>7</sup> Serie televisiva española de gran éxito, dirigida por Narciso Ibáñez Serrador y emitida por Televisión Española entre 1966 y 1982.

<sup>8</sup> En un interesante artículo titulado “Documentales mutantes” (publicado en *Cahiers du Cinéma. España*, nº 19, 2009) Jaime Pena exploraba las difusas fronteras entre el documental y la ficción, constatando un significativo auge de esta tendencia en el cine europeo e internacional.

sos, así como la explotación del silencio y los fueras de campo son algunos de los rasgos más empleados por los cineastas debutantes en la primera década del siglo XXI. Todo parece apuntar hacia el surgimiento de nuevas formas de realismo en el cine español.

Sin duda alguna, una de las novedades formales que mejor caracteriza a la generación de experimentales es su particular uso de la dimensión auditiva. Los novísimos coinciden en rechazar el valor supremo de la palabra reclamando así la elocuencia del silencio. *Las horas del día*, *La soledad* (Rosales, 2003 y 2007), *La influencia* (Aguilera, 2007), *La línea recta* (Del Orbe, 2006), *Lo que sé de Lola* (Rebollo, 2006), *Honor de cavalleria* o *El cant dels ocells/La tierra clásica* (Serra, 2006 y 2008) son ejemplos elogiados de un cine de autor “callado” que rehúye la vaciedad del elemento verbal. Conceder privilegio al silencio o a la escasez de la palabra hablada ayuda a reforzar el sentido de las imágenes pero sobre todo permite enfatizar otros elementos de la dimensión sonora dotándoles de una fuerza narrativa propia.

Otro recurso significativo, relacionado en cierto modo con el anterior, es el gusto por la duración de los planos. A modo de ejemplo, Rosales comentaba su inclinación por una recreación de estos casi poética: “Puede parecer frívolo, pero yo siento un enorme placer con un plano fijo en el que no ocurre nada... el sonido adquiere entonces una cualidad espeluznante” (cit. en Reviriego 2007: 41).

Igual que los exponentes del JCE (cf. Caparrós 2007: 221), el director barcelonés persigue el equilibrio entre el cine de calidad y la comerciabilidad, proponiendo una interesante fórmula (a la que denomina “bastardismo”) para conseguir conciliar los intereses comerciales con los artísticos y llegar así a dos tipos de público distintos (“cinefilia” y “espectador corriente”):

[Refiriéndose a *Un tiro a la cabeza*] Tiene una primera parte de ficción con un lenguaje documental, que es más atractiva para la cinefilia, pero más dura para el espectador corriente, y una segunda de hechos reales, con más emoción, que gustará menos al primero y más al otro. Ese bastardismo es lo que acerca a ambos tipos de espectador. Me gusta que la película esté en un museo, pero no la quiero sólo ahí, la quiero también en una sala comercial.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> En una entrevista realizada al director. Fuente (sin referencias): [http://www.notodo.com/cine/423\\_jaime\\_rosales\\_lo\\_que\\_hay\\_tras\\_el\\_silencio.html](http://www.notodo.com/cine/423_jaime_rosales_lo_que_hay_tras_el_silencio.html).

La solución que comentaba a propósito de su tercer largometraje es aplicable también a sus anteriores trabajos: en todos ellos existe una mezcla de elementos que imposibilita su adscripción a un género determinado sin al mismo tiempo requerir matizaciones. Hilando fino, no se nos debería escapar aquí que el “bastardismo” que propone Rosales es heredero de la tradición baziniana y que incluso podría interpretarse como una reformulación del conocido concepto de “cinéma impur” (cf. Bazin 2006). En resumidas cuentas, la “hibridez” o el “bastardismo” – parafraseando al director catalán – no es únicamente la característica que mejor definiría a su obra sino también lo que en realidad constituye una de las principales novedades dentro del cine español de la primera década del siglo XXI.

Como ya se ha venido comentando, a pesar de las marcadas diferencias, se observan también algunas coincidencias entre el cine de los experimentales y el de los representantes del JCE. Esto se hace patente especialmente en lo que concierne a los temas, preocupados más por el individuo que por el colectivo, y en la común predilección por problemáticas actuales centradas en el mundo urbano y que, en términos generales, se hallan en buena parte de la filmografía de ambas generaciones. El cine de Rosales es buen ejemplo de ello: si en *Las horas del día* (2003) se retrataba el ambiente urbano de la periferia barcelonesa (El Prat del Llobregat), en *La soledad* (2007) la mayor parte de la acción transcurre en la capital española. En ambos casos, la ciudad – sin contornos que permitan definirla específicamente – aparece como un lugar de anonimato y alienación, rasgos apreciables en otros filmes tanto de la generación de los 90 (*Solas* de Zambrano, *En la ciudad* de Gay, *53 Días de invierno* de Colell, etc.) como de la primera década del siglo XXI (*La influencia* de Aguilera, *En construcción* y *En la ciudad de Sylvia* de Guerín, etc.). Asimismo, los núcleos temáticos que aparecen en los dos primeros largometrajes de Rosales – la soledad, el vacío, la falta de comunicación, etc. – están presentes en muchas películas de los representantes de ambos grupos.

## **2. El lenguaje cinematográfico de Rosales: un estilo personal e innovador**

La arriesgada apuesta por una creación experimental ha permitido a Jaime Rosales convertirse en uno de los nombres más prometedores del cine español reciente. Tras haber rodado *Las horas del día*<sup>10</sup>, su ópera prima, y *La*

---

<sup>10</sup> Premio de la Crítica Internacional en el festival de Cannes (2003).

*soledad*<sup>11</sup> Rosales realizó en 2008 *Tiro en la cabeza*<sup>12</sup>, una película polémica que se adentraba en el terrorismo de ETA y que, a pesar de mantener algunas características que ya son propias de su particular obra, suponía un giro significativo en la filmografía del director<sup>13</sup>.

En la segunda parte de este artículo nos centraremos en sus dos primeras películas, cuyas características narrativas y estéticas nos permitirán ilustrar la original mirada de Rosales: un cine de autor<sup>14</sup> con una fuerte vocación experimental y que podría declararse claro exponente de un incipiente “hiper-realismo” social que se afianza con la entrada del nuevo milenio.

El cine de este director destaca fundamentalmente por su novedoso lenguaje cinematográfico y por saber despojarse de elementos superfluos, apostando por la sobriedad narrativa y estética: los juegos con el fuera de campo, el distanciamiento de los planos fijos o la escasez del diálogo, es decir, la primacía de lo visual frente a lo verbal, son algunos de los rasgos que marcan las propuestas de su lenguaje innovador.

A pesar de los elogios de la crítica y los calurosos aplausos en reconocidos festivales tanto nacionales como internacionales, la cinematografía de

---

<sup>11</sup> Galardonada con un Goya a la mejor película, mejor director y mejor actor revelación (2008) y presentada en la sección oficial “Un certain regard” de Cannes.

<sup>12</sup> Galardonada con el premio FIPRESCI de la crítica internacional en San Sebastián (2008).

<sup>13</sup> Sus dos anteriores filmes encerraban cierta crítica social pero no se centraban en un tema tan políticamente candente – el de ETA – como el tercer largometraje. Asimismo, la inmediatez del rodaje de *Tiro en la cabeza*, filmada en solo 14 días, contrasta con la elaborada planificación formal de sus anteriores trabajos. El terrorismo de ETA en el cine español de ficción ha sido abordado en múltiples ocasiones por diferentes directores. Imanol Uribe ha sido quien más se ha acercado a esta problemática en diversos trabajos: *El proceso de Burgos* (1980), *La fuga de Segovia* (1981), *La muerte de Mikel* (1984) y *Días contados* (1994). *Ander eta Yul* (Díez, 1989), *A ciegas* (Calparsoso, 1997), *Yoyes* (Taberna, 2000), *Asesinato en febrero* (Ortega, 2001), *Perseguidos* (Ortega, 2004), *Todos estamos invitados* (Gutiérrez de Aragón, 2007), etc. son simplemente otros títulos destacados dentro del cine de ficción. En octubre de 2008 *Cahiers du Cinéma. España* dedicó un monográfico al “Cine y terrorismo” (nº16); el artículo de Eulàlia Iglesias radiografiaba la presencia de ETA en el cine español y elevaba a 40 el número de películas que, directa o indirectamente, han hablado de ETA desde la Transición hasta nuestros días (2008: 14-5).

<sup>14</sup> Rosales es también productor y guionista de sus propios trabajos; en el año 2000, junto a José Mª de Orbe, creó la productora *Fresdeval Films*. Se trata de una empresa – tal y como esta se define a sí misma – “dedicada a la producción de películas cinematográficas de ficción y documentales con una definida vocación hacia proyectos de alta calidad artística basados en una mirada original sobre temas de interés social, humano y cultural”. Web: <http://www.fresdevalfilms.com/web/compania>.

Rosales no ha sido muy bien recibida por el público en general. No es el contenido de sus películas, es decir, el fondo, lo que se dice – pues hemos visto que las temáticas abordadas siguen guardando muchas similitudes con el JCE, mucho mejor recibido por el público local – sino más bien la forma, esto es, la estética y la puesta en escena de sus propuestas cinematográficas lo que, en muchas ocasiones, no ha sido bien acogido por el espectador. En realidad, esta cierta falta de conexión podría explicarse por el hecho de que Rosales exige del receptor una ruptura con su pasividad; para él, el cine debe tener una función social (cine como “lugar de reflexión”) y no ser un mero instrumento de entretenimiento<sup>15</sup>. Quizás por esta misma razón sus películas no explicitan nunca las motivaciones de los personajes ni ofrecen finales cerrados sino que nos dan la posibilidad de pensar por nosotros mismos e interpretar de manera autónoma lo que se va planteando. El *auteur* busca, pues, una ausencia de identificación, un distanciamiento del espectador con respecto a los personajes que, en cierta medida, es heredero de los postulados de Bertolt Brecht en su teatro épico.

Asimismo, la ruptura con ciertas convenciones narrativas y estéticas justifica en parte la respuesta minoritaria hacia su cine. El silencio, tan incómodo en el mundo de la ficción como en el real, desempeña en sus películas un papel crucial; los diálogos no son superfluos, sino más bien escuetos, conmensurados. Esto, en cambio, no suele ser la regla general. Federico Fernández y José Martínez subrayaban el mal empleo del silencio en el cine contemporáneo:

El silencio es un recurso sonoro normalmente mal explotado. Muchos realizadores parecen temerlo y es habitual encontrarnos con bandas sonoras, especialmente en los campos industrial y documental, en los que en ningún momento se hace uso de este recurso expresivo. (Fernández Díez/Martínez Abadía 2007: 213)

Rosales, sin embargo, explota ese recurso de forma magistral en su filmografía. Justamente la recreación de la narrativa del silencio (la ausencia o escasa presencia de lo verbal) es, como se ha venido observando, una de las afinidades entre este director y muchos de sus compañeros de generación. A

---

<sup>15</sup> Rosales plantea su trabajo desde lo que él denomina la “ética de la responsabilidad”. En su opinión, el cine debe ser un “lugar de reflexión”, un “lugar de confrontación” y “de resistencia” y “no un lugar de seducción, de entretenimiento”. Entrevista al director incluida en los Extras del DVD de *La soledad*.

modo ilustrativo citaremos dos ejemplos insólitos: *Tiro en la cabeza* (Rosales, 2008)<sup>16</sup> y *En la ciudad de Sylvia* (Guerín, 2007)<sup>17</sup>.

El cine de Jaime Rosales no es siempre complaciente y parece invitar solo a un espectador dispuesto a aceptar la ruptura de muchas convenciones cinematográficas: a prescindir de música extradiegética, a saber convivir con el silencio, a aceptar una estética minimalista, a acostumbrarse a encuadres poco frecuentes, etc. A pesar de todas estas características lo que resulta llamativo de su obra es precisamente lo siguiente:

Lo que en la mayoría de las películas se obvia es la materia prima de las suyas: lo trivial, los hechos corrientes que vertebran la vida de las personas hasta que irrumpe en ellas lo extraordinario.<sup>18</sup>

Nos hallamos ante un lenguaje cinematográfico sobrio pero a la vez cuidadosamente elaborado. El director se muestra muy preocupado por las formas y trabaja el estilo de sus filmes con intensidad. En alguna ocasión, el mismo Rosales ha señalado el deliberado principio de austeridad que rige en su obra:

La carga narrativa de una película me molesta enormemente, [...] la historia para mí no se coloca en el centro. (Entrevista a Rosales para el documental *Cinemacat.cat* de Antoni Verdaguer. Min. 0:56:05-0:56:24)

Tras una aparente naturalidad se observa una puesta en escena estudiada hasta el último detalle, aspecto que permite vincular su trabajo, por ejemplo, con el cine de Guerín, Serra, Aguilar, etc. La planificación rigurosa (construida fundamentalmente mediante tomas largas y cámara fija), la explotación de la riqueza visual y sonora del fuera de campo, la renuncia a enfatizar emociones a través de la música, los diálogos escasos pero medidos, la exploración de

---

<sup>16</sup> Este recurso se emplea en la película de manera *sui generis*: durante todo el largometraje se prescinde de la audición de diálogos, sustituida por una banda de efectos sonoros muy elaborada. Si bien existen diálogos en el filme – los actores mantienen conversaciones reales e improvisadas –, estos no se oyen claramente. La decisión formal de hacer “invisibles” los diálogos para el espectador obedece probablemente también a la voluntad de eliminar la psicología de los personajes.

<sup>17</sup> Los diálogos de *En la ciudad de Sylvia* (largometraje de 90 min.) tienen una duración total de ocho minutos.

<sup>18</sup> En el párrafo que encabezaba la entrevista realizada al director. Fuente (sin referencias): [http://www.notodo.com/cine/423\\_jaime\\_rosales\\_lo\\_que\\_hay\\_tras\\_el\\_silencio.html](http://www.notodo.com/cine/423_jaime_rosales_lo_que_hay_tras_el_silencio.html).

recursos formales innovadores (por ej. polivisión, reencuadres) y la eliminación de las motivaciones psicológicas de los personajes dan forma a un lenguaje novedoso y atrevido, a una narrativa “rupturista” que apuesta por la sobriedad. Su cine, que en muchas ocasiones ha sido considerado de difícil acceso, no hace más que mostrar situaciones cotidianas pero retratando sobre todo el horror escondido que convive con la vida diaria.

Muchos han sido los grandes cineastas que se han mencionado para aludir a las influencias del director barcelonés. Rosales, sin embargo, reconoce como referencias a Rossellini, Passolini, Godard o von Trier y, pese a no considerar que su cine sea deudor de estos autores, sí reconoce que sus diferentes estilos le han marcado en la búsqueda de su propia expresión cinematográfica<sup>19</sup>.

### 2.1 *Las horas del día* (2003) y *La soledad* (2007)

“Las apariencias engañan”. Ese también podría haber sido el título de *Las horas del día*, largometraje con el que debuta Rosales, pues el director juega deliberadamente con la creación de un personaje en apariencia normal que finge llevar una vida anodina pero que, en realidad, encubre una personalidad enferma. Bajo su “máscara” apacible Abel<sup>20</sup>, el protagonista del filme, esconde a un psicópata que tras asesinar con inquietante frialdad es capaz de regresar a su cotidianidad con absoluta normalidad.

El tipo de personaje encarnado por el protagonista, es decir, el de un asesino con desdoblamiento de personalidad – trastorno estudiado profusamente por Freud – ha sido explotado en múltiples ocasiones en la gran pantalla<sup>21</sup>. Sin embargo, el planteamiento de Rosales difiere en buena medida

<sup>19</sup> Entrevista a Rosales en los Extras del DVD *Las horas del día*.

<sup>20</sup> Nótese que el nombre del protagonista no es casual y que alude a la historia bíblica (Génesis) de Caín y Abel pero con una evidente inversión de roles. El “guiño” a la Biblia no solo aparece de manera indirecta a través del nombre del protagonista sino que se retoma explícitamente en una escena de la película (0:46:20-0:49:26). Cuando Abel conversa con una joven que acaba de conocer en un bar, esta le miente y le dice que su hermano se llama Caín. Abel, sorprendido, le responde: “— ¿Pero cómo se puede llamar Caín? [...] A mí me llaman Caín y me cambio el nombre. ¿De verdad que se llama Caín? [...]”. Al salir del bar la chica le confiesa a lo lejos que no tiene ningún hermano.

<sup>21</sup> Desde las distintas versiones cinematográficas de la famosa novela de R. Stevenson (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886) hasta *Psicosis* (Hitchcock, 1960), *No matarás* (Kieslowski, 1989), *El silencio de los corderos* y *Hannibal* (Demme, 1991 y 2000), *Harry, un ami qui vous veut du bien* (Moll, 2000), *American Psycho* (Harron, 2000), *Mr. Brooks* (Evans, 2007), etc. este trastorno se ha convertido en motivo central de muchas películas que han dejado huella en la historia del séptimo arte.

del propuesto en la mayoría de los filmes que abordan este fenómeno, dado que él no explora en la psicología del individuo ni pretende crear esa intriga más bien propia del *thriller* o el cine de terror. El director catalán enfatiza la ausencia de motivaciones, aspecto que por otro lado le aproxima al escalofriante filme de John MacNaughton: *Henry, retrato de un asesino* (1986).

La trama de la película gira en torno a Abel, un joven de unos treinta años que vive en la periferia barcelonesa y que lleva una vida bastante mediocre. Alrededor de la figura protagonista aparecen otros personajes secundarios como su novia, su mejor amigo, su madre, la empleada de su tienda (con la que mantiene exasperantes discusiones), las víctimas de sus insospechados crímenes, etc. Podríamos decir que la presencia de Abel – personaje interpretado por Àlex Brendemühl (1972) – es “omnipresente” en el filme porque aparece (sin excepción) en todas las escenas. Tras su apariencia tranquila se esconde un hombre enfermo capaz de cometer los más violentos asesinatos. Así pues, su carácter muestra una dicotomía entre lo normal y lo patológico. Esta ambigüedad está siempre presente a lo largo de la cinta pero se evidencia fundamentalmente en la imposibilidad de interpretar sus palabras cuando en una ocasión, al dirigirse a su amigo Marcos, afirma: “— Si quieres ser feliz tienes que conformarte con lo que te toca”. ¿Finge ser lo que no es? ¿O muestra simplemente una aceptación de su condición asesina? El cine de Rosales no da respuestas al espectador, simplemente sugiere y deja margen para la interpretación individual puesto que, como el mismo director asevera, esa es una manera de potenciar su inteligencia<sup>22</sup>.

Espejo como metáfora (*Las horas del día*, 2003)  
Imágenes 1 y 2: Abel frente al espejo



---

<sup>22</sup> Comentarios de Rosales en la mesa redonda de *Sala 33*.



Uno de los pocos planos cortos que aparecen en la película es el rostro de Abel ante el espejo, primero afeitándose y luego lavándose los dientes. Entre estas dos acciones cotidianas, Abel se queda parado en un largo silencio incomodador para el público: mirándose al espejo (metáfora del motivo del desdoblamiento) como si estuviera buscándose a sí mismo, interrogándose quién es, preguntándose por el rumbo de su vida (0:02:06-0:02:52).

La aparente normalidad del personaje se ve reforzada por la rutina que la cámara capta de manera intencional y que acompaña al personaje en sus distintas ocupaciones domésticas. Es relevante mencionar que una parte importante de las escenas transcurre mientras Abel prepara la comida, come con la familia, lava los platos, se afeita, etc. o mientras mantiene interminables discusiones con la empleada de su tienda. Como bien apunta Josefina Sartora, el protagonista es el “resumen de la mediocridad”:

[...] retraído, sistemático en todos los aspectos de su vida, el hombre saca a relucir la misma indolencia y falta de entusiasmo en desayunar con su madre, con quien vive, en administrar la tienda que ella le ha cedido, en salir con su novia y en la charla con amigos. (Sartora 2003)

Pero bajo esa “máscara” apacible y anodina existencia Abel esconde un lado oscuro que nadie podría imaginarse. *Las horas del día* deja deliberadamente al espectador la interpretación de las motivaciones del protagonista, escapando de explicaciones psicológicas o sociológicas. El mismo Jaime Rosales afirmaba en una entrevista que esa fue su intención desde el principio:

[...] realmente me interesaba contar la película sin explicar por qué Abel mata, cuál [*sic*] eran los motivos exactos o explicitar los motivos por los cuales Abel mata. (Entrevista a Rosales 2003 en los Extras del DVD *Las horas del día*)

La película rehúye enjuiciamientos críticos y persigue un distanciamiento del espectador con respecto a la ficción<sup>23</sup>. Asimismo, la ausencia de banda sonora extradiegética, el estatismo de la cámara y la casi absoluta renuncia a los planos cortos (especialmente primeros planos) contribuyen a recrear esa

---

<sup>23</sup> Es interesante mencionar que Rosales cita a Godard a quien reconoce como referencia en lo que concierne a las técnicas de distanciamiento (cf. entrevista al director en los Extras del DVD *Las horas del día*). En otras ocasiones ha comentado la influencia brechtiana con respecto a la teoría del distanciamiento (cf. entrevista de los Extras del DVD de *La soledad*).

falta de identificación con el personaje que se intensifica además mediante el estilo abrupto del montaje. La austeridad estilística era algo buscado por el propio director como comenta, por ejemplo, a propósito de los efectos de fotografía y luz:

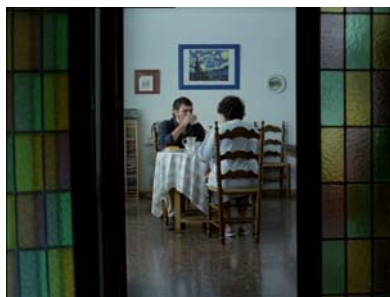
[...] es una fotografía muy transparente, a mí me interesaba mucho que fuera una fotografía en la que la luz no estuviera muy estilizada, no se viera [...] no quería que se viera una luz excesivamente cuidada. (Entrevista a Rosales 2003 en los Extras del DVD *Las horas del día*)

Rosales emplea muchas elipsis narrativas, juega con los planos-secuencia y se decanta por la ausencia de transiciones suaves o fundidos en favor de cortes secos que a lo largo del filme nos van situando en escenarios distintos: por ejemplo, la cámara no acompaña a los personajes yendo de un sitio a otro sino que estos reaparecen en la siguiente escena (en otro lugar) directamente. El efecto “natural” y a la par distanciador de la película se consigue también a través de los reencuadres que muestran escenas detrás de distintos marcos de puertas y ventanas (consagradas metáforas cinematográficas<sup>24</sup>), recurso que encontraremos repetidamente en *La soledad* y que constituye una marca de identidad en el cine de Rosales.

Reencuadres desde tomas fijas (*Las horas del día*, 2003)

Imagen 3: Abel y su madre

Imagen 4: Abel y su novia



---

<sup>24</sup> No podemos dejar de aludir al simbolismo de la ventana como metáfora del cine (y a la mirada del espectador que penetra en la vida de los protagonistas) en películas como *Rear Window/La ventana indiscreta* (Hitchcock, 1954).

Reencuadre tras la ventana (*La soledad*, 2007)  
Imagen 5: Adela y su amiga



Si bien es cierto que en el plano visual la austeridad es una de las características esenciales de este largometraje, no lo es menos que este elemento también es aplicable a nivel sonoro. En este sentido es muy significativo que Rosales optara, igual que en *La soledad*, por la ausencia de música:

[...] el diseño de sonido lo planteé sin música porque creo que la música es algo que viene a enfatizar las emociones del espectador o viene a colorear la escena y una de las cosas que yo quería era no enfatizar nada; con lo cual prescindí de la música. (Entrevista a Rosales 2003 en los Extras del DVD *Las horas del día*)

La enfatización del silencio, tanto en *Las horas del día* como en *La soledad*, puede interpretarse como una metáfora de la incomunicación. El sonido directo que caracteriza a la totalidad de ambas películas, junto a los múltiples efectos de sonido y los ambientes recrean, en el plano auditivo, un efecto “natural” que se ve reforzado por la carencia de elementos musicales.

Debido a la ruptura con ciertas convenciones narrativas y de género, nos encontramos ante una película de difícil clasificación genérica, rasgo que también se pondrá de manifiesto en los posteriores trabajos del director y que al mismo tiempo comparte con otros de los cineastas de la nueva ola experimental. La superación de los límites narrativos y estéticos convencionales está también presente en su segundo largometraje (*La soledad*). La película, cuyo relato está estructurado en cuatro capítulos<sup>25</sup> y un epílogo, está protagonizada por dos mujeres pertenecientes a generaciones distintas: Adela (todavía joven)

---

<sup>25</sup> Cap. 1: *Adela y Antonia*; Cap. 2: *La ciudad*; Cap. 3: *La tierra firme*; Cap. 4: *El ruido de fondo*.

y Antonia (ya anciana). Lo que une a las protagonistas, además del azar<sup>26</sup>, son sus circunstancias: las dificultades económicas, la soledad y la muerte. Pese a los infortunios ambas poseen una fuerza interior extrema que les hace seguir adelante. La capacidad del ser humano para superar el sufrimiento es un aspecto que fascina a Rosales: “Estamos diseñados para sufrir y también para superar el sufrimiento. Somos seres duros y sensibles, pero al final, nuestra dureza supera nuestra sensibilidad. La película retrata momentos de dureza y momentos de fragilidad en la vida de los personajes. Al final, la vida continúa siguiendo su curso a través del tiempo”<sup>27</sup>.

El paralelismo de ambas historias se explota asimismo a nivel formal mediante el empleo de la polivisión (formato cinemascope), una de las características más destacadas del filme (un 30% del largometraje está rodado así). Para el director, una película no solo debe contar un relato, unos hechos, sino que debe buscar nuevas formas expresivas. Es precisamente ahí donde entra en juego su exploración narrativa y estilística y lo que justifica el uso de un recurso tan poco convencional como la polivisión prolongada (y no su empleo puntual). Rosales no se limita a dividir la pantalla cinematográfica en dos mitades iguales para mostrar las dos historias por separado sino que lo hace, como se ha comentado, para experimentar con el lenguaje: la emplea, por ejemplo, para filmar una misma escena desde ángulos distintos, para mostrar dos espacios diferentes de una misma casa o para enseñar dos perspectivas distintas de una misma conversación, mostrando en cada mitad de la pantalla a cada uno de los interlocutores y reemplazando así el tradicional plano-contraplano. Estos procedimientos enfatizan la distancia del espectador con respecto al drama y evocan la constante impresión de observar desde una ventana indiscreta.

El acercamiento a ambos largometrajes nos ha permitido constatar que el cine de Jaime Rosales parte de una idea renovadora, de un lenguaje cinematográfico experimental pero que al mismo tiempo aspira a la conexión con el público y a la comercialidad. Cabe plantearse si ese nuevo cine experimental, coincidente con la entrada del nuevo milenio, se convertirá en la nueva vía para el cine español o, dicho de otro modo, si en las próximas décadas se dará el cambio que auguraba Rosales: “Creo que la película media española irá desapareciendo y cada vez más cineastas seguirán el camino del atrevimiento”<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> Adela comparte piso en Madrid con una de las tres hijas de Antonia.

<sup>27</sup> Memoria del director. Fuente: web oficial de *Fresdeval Films*  
<http://www.fresdevalfilms.com/web/fichaSoledad#memoria>.

<sup>28</sup> Entrevista a Rosales (sin referencias). Fuente:

Exploración de nuevas formas narrativas: la polivisión (*La soledad*, 2007)  
Imagen 6: Adela y Pedro



Imagen 7: Adela y Antonia



Lejos de nuestra intención está el intentar predecir el futuro pero lo que sí parece probable es que el hibridismo – o el “bastardismo” al que aludía Rosales – y el cine “callado”, es decir, el poder del silencio, podrían ser una alternativa para mostrar una “voz” propia y diferenciada en los tiempos de globalización.

### Bibliografía

- Aguilar Moreno, José M<sup>a</sup>, 2007. *El cine y la metáfora*. Sevilla: Ed. Renacimiento.
- Bazin, André, 2006 [1966] (7<sup>a</sup> edición). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Caparrós Lera, Josep Maria, 2007. *Historia del Cine Español*. Madrid: TB Editores.
- Elola, Joseba, 2008. “Son pocos, son valientes”. En: *El País (Cultura)* (10.02.2008), 46-47.
- Fernández Díez, Federico / Martínez Abadía, José, 2007. *Manual básico del lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona: Paidós.
- Heredero, Carlos F., 1998. *La mitad del cielo: directoras españolas de los 90*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga.
- 1999. *20 nuevos directores del cine español*. Madrid: Alianza Editorial.
- 2008. “De los oscars al desafío experimental”. En: *El Cultural* (13.11.2008). Web:  
[http://www.elcultural.es/version\\_papel/CINE/24273/De\\_los\\_oscars\\_a\\_l\\_desafio\\_experimental/](http://www.elcultural.es/version_papel/CINE/24273/De_los_oscars_a_l_desafio_experimental/) (último acceso 17 junio 2009)

---

[http://www.notodo.com/cine/423\\_jaime\\_rosales\\_lo\\_que\\_hay\\_tras\\_el\\_silencio.html](http://www.notodo.com/cine/423_jaime_rosales_lo_que_hay_tras_el_silencio.html)

- Iglesias, Eulàlia, 2008. "ETA en el cine español". En: *Cahiers du Cinéma. España*, nº 16, octubre 2008, 14-15.
- Leach, María, 2007. Entrevista Jaime Rosales. Web: [http://www.upf.edu/depeca/opa/ds2\\_ent2\\_esp.htm](http://www.upf.edu/depeca/opa/ds2_ent2_esp.htm) (último acceso 17 junio 2009)
- Pena, Jaime, 2009. "Documentales mutantes". En: *Cahiers du Cinéma. España*, nº 19, enero 2009, 4-6.
- Rajewsky, Irina O., 2002. *Intermedialität*. Tübingen: Francke.
- Reviriego, Carlos, 2007. "Jaime Rosales y Pedro Aguilera. Seis fragmentos de una conversación". En: *Cahiers du Cinéma. España*, nº 1, mayo 2007, 40-41.
- Sánchez Navarro, Jordi, 2005. *Freaks en acción. Alex de la Iglesia o el cine como fuga*. Madrid: Calamar Ediciones.
- Sartora, Josefina, 2003. "Las horas del día" (crítica cinematográfica), en: *Cineismo*. Web: <http://www.cineismo.com/criticas/horas-del-dia-las.htm> (último acceso 17 junio 2009)
- Seguin, Jean-Claude / Berthier, Nancy, 2007. *Cine, nación, nacionalidades en España*. Madrid: Casa de Velázquez.
- Scholz, Annette, 2005. *Joven cine español de autores: der zeitgenössische spanische Autorenfilm zwischen Industrie und Kunst*. Berlín: WVB, Wiss. Verl.
- Triana-Toribio, Núria, 2003. *Spanish National Cinema*. Londres: Routledge.

#### Fuentes de Internet

- Escuela Internacional de Cine y Televisión San Antonio de Baños (EICTV): <http://eictv.iwsservers.com:8180/eictv/> (último acceso 17 junio 2009)
- Entrevista realizada a Jaime Rosales por la redacción de "Miradas. Revista del audiovisual de la EICTV": [http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com\\_content&task=view&id=767&Itemid=51&lang=es](http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=767&Itemid=51&lang=es) (último acceso 17 junio 2009)
- <http://www.fresdevalfilms.com> (último acceso 17 junio 2009)
- [http://www.notodo.com/cine/423\\_jaime\\_rosales\\_lo\\_que\\_hay\\_tras\\_el\\_silencio.html](http://www.notodo.com/cine/423_jaime_rosales_lo_que_hay_tras_el_silencio.html) (último acceso 17 junio 2009)
- [http://www.encadenados.org/n40/horas\\_dia.htm](http://www.encadenados.org/n40/horas_dia.htm) (último acceso 17 junio 2009)
- <http://www.contrapicado.net/critica.php?id=212> (último acceso 17 junio 2009)
- <http://www.cineismo.com/criticas/horas-del-dia-las.htm> (último acceso 17 junio 2009)

<http://elascensordecristal.blogspot.com/2007/06/cine-2007-la-soledad-jaime-rosales.html> (último acceso 17 junio 2009)

**Otras fuentes**

Mesa redonda sobre *Las horas del día* emitida el 18 de abril de 2009 en el programa “Sala 33” (TV3). Moderación: Àlex Gorina. Participación: Jaime Rosales y Àlex Brendemühl.

**Filmografía**

Aguilera, Pedro, 2007. *La influencia*. DVD  
Guerín, José Luis, 2007. *En la ciudad de Sylvia*. DVD  
Rosales, Jaime, 2006. *La soledad*. DVD  
Rosales, Jaime, 2003. *Las horas del día*. DVD  
Verdaguer, Antoni, 2008. *Cinemacat.cat*. DVD

## Lo accidental y lo voluntario en el cine argentino: las coordenadas topográficas en *La ciénaga* (2001) de Lucrecia Martel y *La libertad* (2001) de Lisandro Alonso

Wolfgang BONGERS, Santiago (Chile)

El nuevo cine argentino<sup>1</sup> cuenta con un número sorprendentemente grande de jóvenes directores con diversas propuestas cinematográficas, heterogéneas entre sí que, sin formar una escuela, se diferencian considerablemente de los cineastas institucionalizados y consagrados como Eliseo Subiela o Adolfo Aristarain, Alejandro Agresti, Fernando Solanas, pero también del cine de Daniel Burman (*El abrazo partido* 2003, *Derecho de familia* 2005) y Fabián Bielinsky (*Nueve reinas* 2000, *El aura* 2005). Además de los dos cineastas cuyas películas son analizadas aquí, el nuevo cine es representado, entre otros, por Adrián Caetano, Albertina Carri, Diego Lerman, Mariano Llinás, Pablo Trapero, Martín Rejtman, Juan Villegas. Existen varias publicaciones que se dedican al fenómeno del NCA<sup>2</sup>, y muchos críticos ven en estas películas la expresión de un cambio profundo que se está produciendo en la cultura, sociedad, economía y política en el mundo, teniendo en cuenta los fenómenos ligados a varios momentos de crisis en Argentina como la violenta implementación del modelo neoliberal durante el menemismo en los 90, la debacle de la Alianza entre 1999 y 2001, la crisis económica entre 2001 y 2003, y las nuevas configuraciones sociopolíticas desde 2004:

---

<sup>1</sup> Término divulgado entre los cineastas y críticos de cine más influyentes de Argentina desde la aparición de *Historias breves* (1995), una serie de cortometrajes realizados por varios cineastas jóvenes que ya cuenta con tres ediciones. El NCA fue institucionalizado desde el éxito de *Mundo grúa* de Pablo Trapero en 1999, año que coincide con la primera edición del Festival de cine independiente de Buenos Aires (Bafici). En 2001, Argentina presenta con *La ciénaga* y *La libertad* las primeras películas después de 13 años en Cannes; en 2008 llega a cinco el número de las películas argentinas aceptadas en este festival, indicio de que el cine argentino ha logrado conquistar un lugar importante en la producción cinematográfica a escala mundial en lo que va del nuevo milenio. Sobre las circunstancias económicas y artísticas del NCA véase las colaboraciones en Pena 2009.

<sup>2</sup> Entre las publicaciones se encuentra la muy valiosa "Colección Nuevo Cine Argentino" que se edita desde 2007 en la Editorial Picnic, Buenos Aires, y que contiene varios análisis de películas importantes de los últimos años, de críticos de renombre, incluyendo entrevistas con los directores y una bibliografía representativa.



Con una apertura de la que carecen otras artes del período, el cine se transformó, en los últimos años, en el lugar en el que se plasmaron las huellas del presente y es por eso que puede recurrirse a las películas para responder a la pregunta sobre por qué, pese a que los mundos se están evaporando, algo persevera.<sup>3</sup>

Los films, a pesar de las grandes diferencias entre sí, comparten varias características: la reflexión sobre el inestable e inseguro límite entre la documentación y la ficción en el cine; la cuestión del “realismo” en el estatus de la imagen cinematográfica entre la autenticidad y el artificio; el alejamiento de la creación de personajes con atributos nítidos que se prestarían a una identificación más o menos coherente; la idea del cine como exploración y experimentación de realidades contemporáneas; el tratamiento especial de la banda sonora (sonidos, ruidos, lenguajes) y sus juegos de combinación con la imagen.

En este escenario, Lisandro Alonso y Lucrecia Martel ocupan posiciones extremas con dos estéticas desconcertantes, muy diferentes, acaso opuestas, que sin embargo tienen en común la elección de topografías extraordinarias. La mayoría de los films del nuevo cine se centra en el Gran Buenos Aires y la ciudad como escenario para mostrar, por un lado, las formas descompuestas y segregadas de convivencia urbana en los desencuentros de los personajes que, no obstante, generan nuevas situaciones y constelaciones sociales; y por otro lado, las transformaciones del mundo del trabajo y la expansión de la hostilidad, la delincuencia y la xenofobia entre la población urbana, sin evidenciar denuncias políticas o morales al estilo de un cine político de calaña tradicional. En cambio, Alonso y Martel eligen decididamente “espacios otros” para filmar sus historias: la cámara de Alonso se adentra en el monte de La Pampa y de Corrientes, o emprende un viaje a Tierra del Fuego para observar a sus personajes taciturnos; Martel filma en hoteles, casas o mansiones venidos a menos en el noroeste de Argentina.<sup>4</sup> Este trabajo se propone identificar y analizar algunos elementos claves del lenguaje cinematográfico que nace con

---

<sup>3</sup> Aguilar 2006: 8. En su aproximación decididamente sociológica, Aguilar se propone “utilizar el cine – sus películas pero también la institución, los festivales, su vínculo con el poder y con el dinero – para pensar los cambios que se sucedieron en la década de los noventa.” (íbd., 9)

<sup>4</sup> Otro caso de “salida” de Buenos Aires es el film *Balnearios* (2002) de Mariano Llinás. Cfr. Porta Fouz, Javier, “Algunas cosas que nos gusta suponer que sabemos sobre el cine de Llinás”, en: Pena 2009: 151-160.

las coordenadas topográficas de la obra de dos representantes destacados del nuevo cine argentino.

## I

Créer n'est pas déformer ou inventer des personnes et des choses.  
C'est nouer entre des personnes et des choses qui existent et  
*telles qu'elles existent*, des rapports nouveaux.

*Robert Bresson*

Lucrecia Martel (Salta, 1966) se ha convertido en una voz imprescindible del cine argentino de la primera década del siglo XXI, y desde 2006 integra el jurado de varios festivales importantes, entre ellos Cannes, Berlín y el Bafici de Buenos Aires. Ha realizado tres largometrajes en los últimos ocho años: *La ciénaga* (2001), *La Niña santa* (2004), *La mujer sin cabeza* (2008). La argentina Lita Stantic produjo el primer film, el segundo en coproducción con El Deseo (de los hermanos Agustín y Pedro Almodóvar), y el tercero lo produjo la misma Martel en coproducción con El Deseo.

Las tres películas se desarrollan en la provincia de Salta, lugar de nacimiento de Martel. La diferencia “campo” (aislamiento, naturaleza, encierro) / “ciudad” (movimiento, vida urbana, multitud) varía en todas las películas. *La ciénaga* es, entre muchas otras cosas con respecto a la parte imaginaria y simbólica de la película, el pueblo más cercano a La Mandrágora (otro significativo ambiguo y diseminador), la mansión de la familia de Mecha (Graciela Borges) que habita ese recinto ominoso en plena selva, con sus cuatro hijos y su marido. En el pueblo vive Tali (Mercedes Morán), la prima de Mecha, con su familia, y en su casa ocurre la muerte de su hijo Luciano, la catástrofe final del film. En *La Niña Santa* hay una pequeña ciudad a 15 minutos del aislado hotel termal – Rosario de la Fuente – en el que tiene lugar el encuentro de médicos al cual asiste el doctor Jano (Carlos Belloso). Mientras la joven Amalia (María Alche), alumna de catequesis, escucha en la calle al músico que produce sonidos inmatrimales con su thereminvox – un instrumento que no se “toca” – el doctor Jano se le acerca, levanta su saco y la toca frotando su pene contra el trasero de la muchacha, suceso que Amalia interpreta como señal divina. *La mujer sin cabeza* (María Onetto) tiene el accidente que provoca sus trastornos de memoria en el camino del canal, en pleno campo, mientras su vida como odontóloga, recuperada extrañamente después del suceso inaudito al principio del film, se desarrolla en la capital de la provincia.

El desarrollo asimétrico de la diferencia campo/ciudad no es el único elemento que tienen en común los films de esta trilogía; funcionan como vasos comunicantes, siendo variaciones de los mismos temas y acciones cuyos ejes son la desintegración, la inestabilidad y la transgresión a varios niveles semánticos y formales. En todos los films encontramos los siguientes núcleos temáticos: las relaciones conflictivas y ambiguas entre las parejas, entre los hermanos, y entre padres e hijos; las interferencias de comunicación entre todos los personajes, un “ruido” semántico que provoca malentendidos o interpretaciones erróneas, y sin embargo productivas a nivel diegético; la presencia de animales – en su mayoría muertos o agonizantes – en diferentes contextos significativos para el conjunto de los films; los accidentes virtuales y reales, decisivos para el desarrollo de las historias. En un sentido más integral de la palabra, la *accidentalidad* se muestra como estructura genérica de los films, mientras la piletta y la cama son los dos topoi más recurrentes en distintas constelaciones y de gran valor significativo. El lenguaje cinematográfico de Martel se caracteriza, a su vez, por los encuadres fragmentarios y los espacios virtuales y táctiles con una “cualidad-potencia expuesta en un espacio-tiempo cualquiera” de imágenes-afección que Deleuze analiza, por ejemplo, en el cine de Robert Bresson:

Es un espacio perfectamente singular, sólo que ha perdido su homogeneidad, es decir, el principio de sus relaciones métricas o la conexión de sus propias partes, hasta el punto de que los raccords pueden obtenerse de infinitud de maneras. Es un espacio de conjunción virtual, captado como puro lugar de lo posible. Lo que manifiestan, en efecto, la inestabilidad, la heterogeneidad, la ausencia de vínculo de un espacio semejante, es una riqueza en potenciales o singularidades que son como las condiciones previas a toda actualización, a toda determinación.<sup>5</sup>

En Martel, esta construcción de imágenes detiene la acción y apunta a un tiempo accidental que domina los acontecimientos. Los juegos permanentes con el fuera de campo y entre la visibilidad y la invisibilidad complementan la atmósfera desconcertante. La banda sonora, muy acentuada en las tres películas, funciona como contrapunto compositivo a la visualidad de la

---

<sup>5</sup> Deleuze 2005: 160/161. Cfr. también el portal de la voz de G. Deleuze: [http://www.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id\\_article=174](http://www.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id_article=174).

imagen.<sup>6</sup> Otro elemento es la integración de imágenes televisivas o de video como recurso autorreflexivo e intermedial.

Veamos, en lo que sigue, más detalladamente esta configuración del imaginario cinematográfico y los procedimientos semánticos y formales de Martel en *La ciénaga*, un film extraordinario que inaugura la trayectoria internacional de Martel.

¿Qué es lo que (no) se ve y lo que (no) se escucha en esta película? Las imágenes (o sea, el conjunto visual y sonoro) del principio, lejos de ser explicativas, muestran un potencial de terror que amenaza con estallar en cualquier momento: “Ésa parece ser la ley de la ciénaga: quien desee salir de ella se hunde todavía más hondo y chapalea del modo más patético.”<sup>7</sup> Tal vez por eso hay muchos accidentes virtuales en esta película, generados por las propias imágenes, y de los que se actualizan sólo unos pocos, pero decisivos: Mecha se cae con los vasos vacíos al lado de la pileta, y este suceso coagula un cierto orden narrativo de la película, un orden accidental de las escenas que se ven y que se escuchan. Más allá del accidente, no hay motivación diegética, no hay acción entre los personajes inertes y borrachos, zombies cinematográficos sin instinto vital que rondan la pileta asquerosa y llena de agua estancada.<sup>8</sup> La primera toma: un cielo medio cubierto, una luz difusa, las puntas de árboles grandes, truenos lejanos que anuncian la lluvia y la caída de Mecha y que dominan las próximas escenas en las que se mezclan con los disparos en la selva. Luego se ven unos pimientos rojos sobre una balustrada en primer plano y ante un fragmento de selva, un cuadro cuyo enigma sólo se resuelve más tarde durante la cena en la que Mecha habla de la venta de las verduras como recurso económico de la familia. La mano de Mecha realiza el primer movimiento del film: en un primer plano, entre vasos y botellas, vierte un vino tinto, transparente y artificial, de una botella en una copa, toma hielo de un recipiente, lo pone en la copa y mueve la mano hacia arriba. El sonido del hielo en el líquido, batido contra el cristal, se mezcla con los truenos del fondo, la atmósfera se vuelve bizarra y amenazante, a la espera de algún

---

<sup>6</sup> En este recurso hay otra coincidencia con el cine de Bresson, en el que los sonidos participan en gran parte de la construcción de los espacios.

<sup>7</sup> Aguilar 2006: 51.

<sup>8</sup> Escribe Aguilar: “La insuficiencia del ordenamiento familiar es la clave, y justamente una de las características inquietantes de *La ciénaga* reside en la falta de definición de los vínculos parentales a lo largo de los primeros minutos del film. Durante estos momentos iniciales, el espectador funciona, del mismo modo que los personajes, como un *zombie* que se desliza entre la vida y la muerte sin marcos de referencia para interpretar su propia situación.” (Aguilar 2006: 46)

acontecimiento, no se divisa nada coherente, ningún plano situacional. Sólo se ven fragmentos de personas en sus reposeras, copas y cigarrillos en la mano, que de repente y con mucho ruido mueven sus sillas y reposeras. Todos estos planos son interrumpidos por los créditos de la película y funcionan como prólogo desconcertante. Después se ve una pintura naturalista con un paisaje invernal – una contra-imagen al paisaje del film – y la sombra de unas cortinas atraviesa el cuadro. La cámara muestra dos camas en una habitación, en una de ellas dos chicas que duermen la siesta. Una de las chicas se inclina sobre la otra – la cámara cambia a primer plano – y empieza a rezar en voz baja. La cámara pasa al otro escenario, la pileta, y siempre se escuchan truenos. Mecha pregunta por su hijo Joaquín y con quién está en el cerro, y la cámara, pasando por una panorámica de la selva, la montaña, nubes oscuras y neblina, muestra perros y muchachos con escopetas corriendo por la selva. Se mezclan voces, truenos, ladridos. La cámara se mueve entre los personajes como si fuera uno más. Se escucha el mugido de una vaca atrapada en una ciénaga del monte, se ven sus movimientos inútiles en la próxima escena, después la cara de uno de los muchachos en primer plano: el ojo derecho está dañado, tiene rasguños en la parte izquierda de la cara. La cámara vuelve a la otra pileta-ciénaga con imágenes cortadas de los personajes. Luego se ve otra habitación de la casa: una chica duerme en la cama, mientras una de las chicas del otro cuarto se le acerca. Se sienta en el borde de la cama, se acuesta al lado y la otra la rechaza al principio, porque se siente molestada en su sueño. Es una escena ambigua, llena de una sexualidad complicada, incestuosa, que se repetirá entre todos los hermanos a lo largo de la película. Las chicas conversan sobre la desaparición de las sábanas y las toallas. Al lado de la pileta, Mecha recoge los vasos de los invitados, tambaleando, seguida por una cámara tambaleante, con movimientos imprecisos e indecisos que llevan, inevitablemente, a la caída de Mecha que finalmente queda tirada sobre el piso. No obstante, este suceso no provoca reacción alguna en los que están cerca, menos las palabras dirigidas a Mecha con la intención de que se levante porque viene la lluvia. Acto seguido, los dos espacios se unen: las chicas se levantan y corren hacia Mecha que está sangrando, con cortes graves y añicos de cristal en el pecho, una escena horripilante que podría haber sido extraída perfectamente de una película de zombies.

Esto ha sido, a modo de ejemplo, una descripción analítica de lo que se ve y se escucha en los primeros seis minutos y medio. Como se ha visto, la cámara se entromete en la historia como actante que provoca los accidentes, uno no sabe nunca qué perspectiva tomará y qué mostrará, en palabras de David Oubiña, “no hay *establishing shots*; hay, en todo caso, una cadena audio-

visual discontinua e inestable”<sup>9</sup> en la organización fragmentaria del material filmico. La cámara es una máquina de deseo y de terror, en pocas ocasiones registra lo que está pasando, su papel es más bien provocar, generar los acontecimientos. Los accidentes son momentos decisivos en el orden cinematográfico, sin embargo, en la vida de los personajes parecen mantenerse en una circularidad estancada, en analogía al agua de la pileta que nadie se empeña en cambiar o limpiar, “el deseo nunca llega a ser tan poderoso como para sacar a los personajes de su abulia”<sup>10</sup>. El final de la película es emblemático: Tali está en un dormitorio de su casa con todos sus hijos y es advertida por una de sus hijas de una canción que se escucha desde lejos y por la cual Tali se siente atraída. Se levanta, pide silencio y escucha ensimismada, mientras que el pequeño Luciano se escapa con su triciclo. Moviéndose por las habitaciones, se siente atraído por el ladrido del perro (invisible) del vecino y sube la escalera en el patio de la casa, que ya se había visto peligrosamente inclinada contra la pared en varias ocasiones anteriores. Arriba se mueve demasiado, se cae y muere al instante, una muerte anunciada simbólicamente en varias imágenes anteriores del film en las que Luciano está encerrado en un auto, juega a dejar de respirar, o es asesinado por sus hermanas con armas de juguete justo al lado de la escalera del patio. Sólo se escucha el golpe de la caída, porque la cámara no sigue al cuerpo. Lo que se ve, en cambio, son las habitaciones vacías de la casa, por las que solía caminar y jugar el chico, las únicas imágenes casi silenciosas – y tal vez demasiado simbólicas – del film (pero el espectador atento escucha un jadeo lejano del perro de al lado, como antes Tali escuchaba la canción lejana), y al final de esta secuencia la cámara muestra, desde lejos, al chico tumbado al pie de las escaleras. El film termina sin resolver nada, la tragedia queda suspendida, porque la escena, en toda su crudeza, no produce efectos palpables. Las últimas tomas muestran a las dos hijas de Mecha, Momi y Vero, al lado de la pileta, a espaldas, igual que sus padres al principio del film. Momi arrastra una silla, se sienta y dice que fue al lugar donde apareció la virgen<sup>11</sup>, pero que no vio nada. Las últimas imágenes

---

<sup>9</sup> Oubiña 2007: 17.

<sup>10</sup> Aguilar 2006: 50.

<sup>11</sup> De esta aparición, los espectadores se enteran por las imágenes televisivas de un programa local que se transmiten en varios pasajes del film, y hasta ocupan la pantalla entera en mala resolución y en su diferencia de imagen siempre reconocibles. De esta manera, sustituyen o borran por instantes el film de Martel y muestran una autoreflexividad mediática que a la vez juega con los registros de la realidad visible e invisible, entre imaginación y alucinación, creencia y escepticismo, registros que trabaja Martel en toda su obra.

son una variación de la primera y ponen en escena un mundo cíclico, estancado, sin cambios esenciales. Allí están el monte, la selva, el cielo cubierto, los truenos (¿los disparos?). Y la última escena corresponde una vez más a la banda sonora: se escucha llegar un auto (¿Isabel?), luego suena “Amor divino” de Julio Tolaba y Nolasco Arapa, interpretado por los varoniles lirios salteños.

Gonzalo Aguilar, en su excelente ensayo sobre el nuevo cine argentino, no coincide con la percepción de la mayoría de los críticos, entre ellos David Oubiña en su estudio sobre *La Ciénaga*. Aguilar sostiene que más que de un círculo en la configuración de la historia, se trata de una espiral, y se basa en que con la última frase *No vi nada* que enuncia Momi, ella se opondría a la “psicosis colectiva” de las imágenes televisivas, provocada por la aparición de la virgen, “visible” sólo en algunas manchas de un tanque de agua; y de esta manera se pararía “el mundo del deseo del mundo visual”:

[...] hacia el final se produce un pequeño salto o desplazamiento que de ninguna manera puede interpretarse como un retorno a la primera escena. [...] La frase de una de las hijas es, por el contrario, la huella más fuerte que queda de la muerte de Luciano: cierta racionalidad asoma en las palabras de alguien que puede cuestionar la existencia de Dios o la fe, después de la inexplicable muerte del niño. Una pequeña iluminación negativa que anuncia que las creencias deberán reconstruirse desde cero con los restos de lo que queda.<sup>12</sup>

Hay argumentos que juegan en contra de esta interpretación deseante de un final no tan pantanoso y un futuro (re)construible. La posible motivación de Momi para ir a ver a la virgen, por ejemplo, podría ser su deseo de que vuelva Isabel, la sirvienta de *La Mandrágora*, de la cual se había enamorado y que se fue de la casa por su embarazo.<sup>13</sup> *No vi nada* (pero sé escuchar...), entonces, cumple con la diseminación de sentidos que opera en toda la película, y se refiere tanto a la aparición de la virgen y las manchas en el tanque, a

---

<sup>12</sup> Aguilar 2006: 51.

<sup>13</sup> El embarazo de Isabel es, a pesar de ser una señal de vida y creación en medio del ambiente lúgubre de *La Mandrágora*, una fertilidad ambigua, porque El Perro, novio y futuro padre, representa una estructura empantanada de poderes que circula en todos los niveles sociales en el film; pero la salida de Isabel sí es un indicador de otro mundo posible que se basa en cierta independencia de la sirvienta. Ella es el “objeto de deseo” de una gran parte de la familia, a nivel sexual (Momi, José) y social (Mecha), y es Mecha que le reta históricamente cuando se entera de que quiere irse, porque pierde una instancia en la que puede ejercer su poder en la casa.

la desilusión de Momi respecto de sus deseos (se escuchará la canción “Amor divino” durante los créditos finales), y a la muerte de Luciano, que efectivamente no vio ni Momi ni nadie de la familia, sólo la cámara y los espectadores del film.<sup>14</sup> Queda suspendida cualquier conclusión coherente, y las salidas imprevistas y siempre ambiguas de las estructuras discursivas y del deseo se transmiten en otra lógica del film: es la música de Jorge Cafrune, Luis y sus colombianos, y los varoniles lirios salteños que permite a los personajes y a los espectadores, por momentos-ráfagas, sonreír y vivir en otro mundo.<sup>15</sup>

Entre los dos accidentes de Mecha y de Luciano no ocurre nada notable a nivel diegético – “no me interesa contar historias”, dice Martel en una entrevista – y la ciénaga parece funcionar simbólicamente también a este nivel: el film *es* estancamiento, implosión, inercia, no-evolución de los perso-

---

<sup>14</sup> Hecho que apunta a otro elemento relevante del cine de Martel: el voyeurismo de la cámara, de los personajes, y de los espectadores, contrarrestado siempre por la audición y la banda sonora.

<sup>15</sup> *La niña santa*, el segundo largometraje, se organiza alrededor de una continua disputa entre visualidad y audibilidad (lo visual y lo sonoro, y en otro nivel lo táctil), y llama la atención que el protagonista de este film tenga un nombre extraído de una canción que cantan las hijas de Tali en *La ciénaga*: “Doctor Jano/No se vaya a enamorar” (esta frase se convierte obviamente en un tema central del film, lo cual demuestra una vez más la comunicación interna de la obra de Martel, y lo inadecuado que sería relacionar el nombre únicamente con la matriz mitológica). No sorprende, por lo tanto, el comienzo del film: la imagen de un grupo de niñas que escucha una canción, interpretada por la maestra de catequesis con extrema emoción (ironizada a escondidas por Josefina, alumna en la clase y prima de Amalia). El thereminvox del músico callejero, por otra parte, es un instrumento que no se toca y que exige movimientos en el aire que producen el sonido. En cambio, la joven Amalia cree en lo que ve, lo que oye y lo que siente, y se convierte en instrumento de Dios al ser tocada por parte del Dr. Jano en un acto de acoso sexual, acto interpretado por ella como llamado divino (tema recurrente de las clases de catequesis) que le provoca deseos ambiguos de acercarse y hasta perseguir al médico para “salvarlo”. La representación teatral entre médico y paciente como acto final del congreso de médicos (donde también el músico del thereminvox es invitado para hacer una demostración) no se verá en el film, porque termina detrás del telón, antes de que se dé la “obra”, que se basa en un problema de audición que tiene Helena (Mercedes Morán), la extrovertida dueña del hotel, madre de Amalia y el primer objeto de deseo de Jano cuando entra en el hotel: la ve con la espalda desnuda a través de espejos y ventanas, mientras Amalia siempre se esconde durante su persecución de Jano, dándole sólo señales auditivas y táctiles, contramundos al espectáculo visual en el que vive Helena. Aguilar analiza de manera brillante los dos regímenes de poder, el visual y el auditivo, que operan en el film, y vincula el último con la “acusmática” que en cine “designa un sonido sin fuente visual reconocible”. (Aguilar 2006: 97-105, aquí 102)



najes y de la trama: “¿cómo disponer una progresión sin avanzar?”<sup>16</sup> Todo se concentra en la repetición potencial de lo único que es capaz de coagular por unos instantes el flujo de la historia banal y la imagen en movimiento: el accidente. Es fácil e insuficiente ver la película en clave alegórica, como advierte Joanna Page en su lectura metapolítica del cine de Martel. Page señala que los films “aluden principalmente, no a referentes externos, sino al proceso mismo de interpretación de manera reflexiva.”<sup>17</sup> La interpretación alegórica de los sucesos tiende a fallar, tanto en el caso de los personajes como en el de los espectadores, si estos últimos desean vincular la decadencia de esta familia salteña con el derrumbe de la Argentina neoliberal(izada) del gobierno de Carlos Menem, por ejemplo. Sin embargo, es posible hacerlo<sup>18</sup>, como es posible ver cierto existencialismo desgarrador, un tono nihilista en este lenguaje radical de la ausencia. Todas estas lecturas no cierran, porque lo que rige más que otra cosa en este film de Martel es el principio de incertidumbre, llevado a sus extremas consecuencias y provocado por la invisibilidad que se ve y que se escucha. David Oubiña habla del “realismo insidioso” en el “cine quirúrgico”<sup>19</sup> de Martel para conceptualizar lo que no tiene nombre en una cinematografía que permanentemente pone en escena imágenes potenciales, inestables, ambiguas.

De todas maneras, los films de Martel permiten identificar una matriz de deseo que se elabora en varias constelaciones, entre las que la transgresión es una figura importante: la continua alusión al incesto, al adulterio, al engaño, pero también a la ternura inesperada, la cercanía espontánea e inesperada entre los personajes. En *La ciénaga*, la estructura del deseo se hace muy patente en la secuencia de la fiesta de carnaval en el pueblo (el carnaval está presente en muchos momentos y funciona casi como una estructura genérica del desarrollo de la diégesis), en la que José, el hijo de Mecha que viene de Buenos Aires para ver a su madre accidentada, quiere cortejar a Isabel, la sirvienta, sin tomárselo demasiado en serio, tal vez para reemplazar los deseos

<sup>16</sup> Oubiña 2007: 24.

<sup>17</sup> Page, Joanna, “Espacio privado y significación política en el cine de Lucrecia Martel”, en: Rangil 2007: 157-168, aquí 163.

<sup>18</sup> David Oubiña lo hace insistiendo en un cine comprometido y crítico de Martel: “La ciénaga deja en evidencia ciertos roles tradicionales y ciertas actitudes sociales que han sido internalizadas por la decadente clase media como una fatalidad o una naturaleza. Hay allí una hermenéutica visual que testimonia en imágenes un cierto estado de cosas y, en el mismo movimiento, hace su crítica: el desmontaje despiadado de un neoliberalismo omnipresente que, como una *microfísica*, atraviesa (y produce) los hábitos y los comportamientos.” (Oubiña 2007: 52).

<sup>19</sup> Oubiña 2007: 9 y 51.

que siente su hermana Momi por Isabel. Cuando se acerca para bailar con ella, el novio de Isabel, El Perro (en la cadena de significantes, el nombre indica otra transgresión, la existente entre hombre y animal), le da una paliza violenta e inesperada, y las estructuras de poder se invierten. Las leyes “oficiales” de las casas de la clase media aquí no tienen valor. Pero la inversión carnavalesca – demasiado obvia, por cierto – tiene su contra-escena anterior en una tienda de ropa, cuando El Perro se desnuda parcialmente para probar una camiseta a pedido de Momi y Verónica que quieren hacerle un regalo a su hermano José. Aquí, la violencia es un gesto simple de desdén: después de haberse sacado la remera, Verónica la huele indignada. ¿Cuál es el objeto de deseo en estas escenas? Se diluye y se desplaza continuamente en un tramado de deseos insondables. Lo que queda es un ambiente de crueldades incompensables, malentendidos, desencuentros. Mecha desprecia a su marido, que se tiñe el pelo, y lo manda a dormir a otro cuarto, porque ensucia las sábanas con el color. José está de novio con Mercedes, la ex de su padre, con la que habla varias veces por teléfono sin poder explicarle por qué quiere quedarse más días en Salta, y más tarde celebra con su hermana Vero que Mercedes no realice su propio plan de visitar La Mandrágora. De todas maneras, las camas se perfilan como lugares de intercambios personales, pero tampoco pasa nada entre Mecha y José, José y Vero, Momi e Isabel: “Se podría decir que *La ciénaga* es una película sobre camas. Todos se meten entre las sábanas de otros.”<sup>20</sup> La disposición topográfica de los “espacios otros” en la provincia de Salta se reproduce aquí: cama y pileta se convierten también en estos otros espacios, en los cuales y desde los cuales los personajes se comunican, se tocan, se miran, se hablan por teléfono, miran la tele o hacen telecompras. En una contribución publicada en el libro *Historias extraordinarias. Nuevo cine argentino 1999-2008* se lee acerca del cine de Martel:

Si hay puntos de encuentro – lugares y a la vez motivos visuales concretos, recurrentes, significativos – para las tres películas de Lucrecia Martel y para varios de los personajes que las habitan, ellos son los de la pileta de natación y la cama de dos plazas como ámbitos de suspensión y letargo, sitios en los que la muerte macera los cuerpos y en donde sedimenta la insatisfacción.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Oubiña 2007: 38.

<sup>21</sup> Vieytes, Marcos, “Lucrecia Martel: La mujer del cuadro”, en: Pena 2009: 129-138, aquí 132.

Y Gonzalo Aguilar radicaliza estas observaciones en una fusión de los dos espacios a través del estilo del naturalismo que, según el crítico, opera en *La ciénaga*: en estas imágenes se crea un mundo originario, descrito por Deleuze como “conjunto que lo reúne todo, no en una organización, sino que hace converger todas las partes en un inmenso campo de basuras o en una ciénaga, y todas las pulsiones en una gran pulsión de muerte.”<sup>22</sup> Aguilar señala, entonces, que “lo informe de la ciénaga se infiltra en los medios civilizados de la pileta y de la cama de Mecha, creando un ambiente acuático en el que intentan moverse los personajes y que no deja de opacarse todo el tiempo.”<sup>23</sup>

Este “ambiente acuático” y pantanoso en todos los aspectos es definitivamente la marca más llamativa del film. Hay otros aspectos y elementos que atraviesan las imágenes de *La ciénaga* y que me limito a mencionar: el amontonamiento de cuerpos y acciones en un solo plano; el trabajo con el lenguaje regional y los ideolectos (sobre todo el cinismo de Mecha para con su entorno familiar) como característica en el desarrollo de los personajes; el plan siempre postergado del viaje a Bolivia que tienen Tali y Mecha bajo el pretexto inicial de la compra de los útiles de colegio para los hijos, pero que en realidad es un proyecto de fuga, de independización y de liberación para las dos mujeres, y que finalmente se descarta porque en un momento dado, el marido de Tali compra, sin avisar, las cosas y destruye el motivo del viaje; y por último, cabe señalar que se debe insistir más en la trama televisiva sobre la aparición de la virgen y sus vínculos intermediales a varios niveles significativos con el film de Martel. Pero abandonemos el universo de las imágenes de Martel para dedicarnos a otro imaginario cinematográfico.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Deleuze 2005: 180; citado en: Aguilar 2006: 50. Cabe agregar que el naturalismo, según Deleuze, encuentra su máxima expresión en los films de Stroheim y Buñuel; y que las ambientaciones “surrealistas” del último son referentes inevitables del cine de Martel.

<sup>23</sup> Aguilar 2006: 50/51.

<sup>24</sup> No sin mencionar al menos algunas correspondencias con el tercer y último largometraje de Martel, *La mujer sin cabeza*. Una vez más, la trama se organiza en torno a la duda sobre lo que (no) se ve y lo que (no) se escucha o se siente. En la escena central del principio, Verónica maneja el auto cuando empieza a sonar el celular; busca el aparato, se distrae y choca contra algo (en las primeras tomas del film se veían unos chicos y un pastor alemán jugando y corriendo en la carretera). Verónica se queda parada unos segundos, después arranca el motor y se va. En un plano frontal, la cámara muestra el auto que avanza, y a cierta distancia, los espectadores ven un perro muerto en la carretera por unos instantes. Algo más adelante, Verónica para de nuevo, se baja y camina bajo la lluvia que recién comienza. No se sabe lo que le ha pasado, pero se nota una alteración cuyos efectos son más perceptibles durante los planos siguientes en el hospital, en la cama del hotel adonde

## II

Voluntas est motor in toto regno animae  
*Duns Scotus*

Misael Saavedra, un hachero (leñador) en el monte de La Pampa, es un personaje “real” que se convirtió en protagonista de *La libertad*, el primer largometraje de Lisandro Alonso (Buenos Aires, 1975). El film fue presentado en la sección “Un certain regard” en Cannes, en el mismo año en que *La ciénaga* compitió en la otra sección oficial. La ópera prima de Alonso fue seguida por *Los muertos* (2004), *Fantasma* (2006) y *Liverpool* (2008), y todos estos films fueron producidos bajo circunstancias financieras mucho más precarias que en el caso de Martel. Alonso hace un cine deliberadamente situado fuera de los circuitos de la comercialidad, en el que destaca una estética asombrosamente naturalista que pone en escena paisajes naturales extraordinarios (el monte, la pampa, Tierra del Fuego) y que se dedica apasionadamente a la observación de personajes solitarios y taciturnos que viven y se mueven en estos paisajes, y cuya escasa comunicación con otros seres humanos es notoria.

Alonso vio a Misael en uno de sus viajes al interior del país y le propuso hacer un film con él. La cámara no sólo registra un día de su vida; lo observa, lo acompaña, lo filma con mucha tranquilidad cuando hace su faena en los bosques, cuando defeca en medio de la naturaleza, cuando caza una mulita, prende un fogón para preparar y comerla, cuando escucha la radio frente a su

---

va a alojarse, en su consulta odontológica y en su casa. Otra vez parece ser el espectador el único testigo de lo acontecido, pero nada queda claro, y Martel lleva hasta el último extremo el juego con lo imaginario, tanto en la cabeza de Verónica como en la del espectador. Verónica le dice luego a su marido y al hermano de éste – con el que mantiene una relación amorosa – que ha matado a una persona, versión que hacia el final del film parece probable por algún hallazgo tenebroso que se hace en el canal unos días después, pero Martel no muestra ningún indicio seguro, sólo se ven los trabajos de excavación. Al final, todo parece haber sido un sueño pesado: en el mismo hotel donde Verónica se alojó en la noche del accidente, no tienen registro de su estadía. Ella queda consternada por unos momentos, después se sumerge entre la gente del coctel que se hace en el salón del hotel, conversa y brinda entre amigos y su familia. La cámara desdibuja la escena filmándola desde afuera y a través del vidrio de las puertas, y se escucha *Mamy blue* de Hubert Giraud y Phil Trim, cantado por Demis Roussos, seguido por *Penas que queman el alma*, de Tolaba y Arapa, cantado por Los Lirios salteños durante los créditos finales. *La mujer sin cabeza* es tal vez la película más desconcertante entre los tres largometrajes, porque la omnipresente incertidumbre es su gran protagonista, en conjunción con el clima bochorno y latentemente corrupto que transmite el film.

tienda, cuando vende los troncos o hace compras en el pueblo. El lenguaje cinematográfico de Alonso – que insiste en filmar sus películas en 35 mm – desconcierta por ser tan escueto, conciso y minimalista (opuesto al lenguaje de Martel). Las primeras imágenes, después de los créditos, inauguran la estética del film: en un plano medio se ve la parte superior del cuerpo de Misael desnudo e iluminado por el fogón (es de noche), cortando y comiendo con su cuchillo algo que luego resulta ser la mulita cazada por él, ya que la secuencia se repite al final del film. En el trasfondo, unos relámpagos anuncian una tormenta. Después de esta toma llega el título del film. Hay pocos planos generales o primeros planos (sólo en escasas tomas poéticas, *naturae mortae* cinematográficas); el plano medio, largo y contemplativo, es el preferido por Alonso. Es un plano que está cerca, pero no demasiado (como en el cine de Martel, donde las tomas son mucho más directas y se entrometen en lo que muestran), existen incluso escenas en las que no se ven bien las cosas, en las que la cámara ejerce una distancia voluntaria. Hay un procedimiento que se repite en los poco más de 70 minutos: la cámara encuadra un fragmento de la vegetación cruda en la que se mueve Misael: árboles, arbustos, ramas, pasto, tierra seca; después entra Misael en escena y la cámara toma su ritmo y lo acompaña. Sin embargo, algunas tomas significativas dejan en claro que a pesar de su función de registrar y observar la vida de Misael, la cámara tiene su propia vida: se desliza, se desplaza, elige motivos distintos, por ejemplo el perro majestuoso en la superficie de carga del auto en el que viaja Misael. El animal se convierte por momentos en protagonista de una fuerza y belleza insuperables, perfilado ante el cielo azul, mientras Misael ya se había bajado del auto. De vez en cuando, muestra también imágenes de una naturaleza sobrecogedora que no se centran en Misael o en las que sólo es una pequeña parte. Y el ejemplo más claro es cuando Misael duerme la siesta: la cámara parece escapar de su función de observarlo y vigilarlo, se aleja de la cara del protagonista y se adentra en el monte (¿o en la memoria o el sueño de Misael?), presenta de repente tomas desquiciadas y borrosas sin ningún corte y en diferentes velocidades y direcciones que provocan vértigo. A pesar de la identificación de las imágenes del bosque, de las puntas de los árboles y del cielo, acompañadas por los ruidos del monte, todo el paisaje se vuelve extraño, amenazante. Finalmente, encuentra un campo de maíz (¿la civilización?), enfoca la carretera y espera hasta que entra en la imagen un auto que se acerca (sí, la civilización). Después de aproximadamente dos minutos hay un corte y la cámara vuelve a su motivo principal y observa cómo Misael se levanta, sale de su tienda, se lava y va a encontrarse con el dueño del auto que había pasado.

Un juego destacado y puesto en escena por Alonso es el que existe entre lo documental y lo ficcional. Está claro que no se trata de un film etnográfico, del retrato de un lugareño de la zona de La Pampa que vive de la venta de madera, aunque varios lo interpretaran así. Desde los primeros momentos, y tomando en cuenta la banda sonora original de música electrónica (Juan Montecchia) que se escucha al principio y al final, el film se concentra en mostrar, con una simplicidad y dentro de un recobrado tiempo cinematográfico que desarma, la gran voluntad de Misael que estriba en haber tomado la decisión de vivir de esta forma. Lo que transmite el film es la energía de esa voluntad que atraviesa todas las escenas y ocurrencias. Pero, ¿qué ocurre en *La libertad*? La “idea de narración en un sentido clásico se desvanece”<sup>25</sup> tanto en el cine de Alonso como en el de Martel: aquí no interesa tampoco “contar historias”. Las palabras que se escuchan durante la película – las primeras después de más de 30 minutos – son un corto diálogo con el campesino que le compra la madera por un precio ridículo. Después la cámara filma una lacónica llamada telefónica que realiza Misael con su familia; y luego el breve intercambio de palabras durante la compra de nafta para la sierra y de unas cosas en un quiosco del pueblo cercano. Aparte de estos diálogos, que por su escasez y singularidad se vuelven tan extraños en este film, se escuchan múltiples sonidos del monte, pájaros, insectos, el viento, los truenos, y siempre los ruidos producidos por el trabajo de Misael: el hacha, la sierra eléctrica, el movimiento de los troncos, el prendido del fogón. El film trata, en palabras de Aguilar, de “develar el misterio de tanta sabiduría. [...] Misael es el nomada que huye de las ciudades para encontrar su hogar en la naturaleza y su sustento en los árboles.”<sup>26</sup> La búsqueda de personajes fuera de los circuitos del consumo neoliberal o globalizado es un rasgo común en varios films importantes del nuevo cine argentino: trabajadores (Pablo Trapero, *Mundo Grúa*), delincuentes (Adrián Caetano, *Pizza, birra, faso*), y punks (Diego Lerman, *Tan de repente*) muestran con sus formas de convivencia que existen alternativas y valores distintos. Misael Saavedra, y luego Argentino Vargas en *Los muertos* y Farrell en *Liverpool* son, sin embargo, los extremistas entre estos personajes. Cabe citar, una vez más, a Aguilar en su análisis del film: “La libertad de Misael es, en realidad, una libertad negativa, de repliegue, de soledad, y su mayor sabiduría consiste en haber convertido la necesidad en libertad aunque para eso deba renunciar a la sociedad humana.”<sup>27</sup> Esta difícil y

---

<sup>25</sup> Aguilar 2006: 67.

<sup>26</sup> Aguilar 2006: 67.

<sup>27</sup> Aguilar 2006: 71.

compleja libertad de Misael es una cuestión de elección voluntaria y contagia el mismo proyecto del cineasta Alonso y la percepción del público para poner de manifiesto “el carácter enigmático de esa historia sin historia”<sup>28</sup>, como señala el crítico Quintín. No obstante, ese carácter trascendente de la libertad está también en el mismo lenguaje del film, en la cámara que decide quedarse un día entero con este hachero cuyo doble “real” hace todos los días lo mismo que el personaje del film, indiferente a lo que pasa en ese otro mundo al cual ha renunciado.

En *Los muertos*, el segundo largometraje aclamado en varios festivales, las características del lenguaje de Alonso se reiteran y lo confirman como cineasta singular y extraordinario. Esta vez, el escenario es la selva de Corrientes. Y esta vez, como luego también en *Liverpool*, hay más historia: después de haber cometido un crimen siniestro y enigmático hace más de veinte años (sobre el cual casi nada se sabe), Argentino Vargas sale de la cárcel (donde comienza la historia) y va en busca de su hija en las aguas y bosques de Corrientes hasta encontrar al hijo y la casa de ella. Cuando llega a ese lugar, finaliza el film, sin que se vea el reencuentro, una necesaria consecuencia de la estética de Alonso. Durante algo más de 70 minutos, la cámara observa a Argentino y lo sigue en su camino: muestra su destreza en aplicar estrategias de supervivencia en la búsqueda de comida; filma el intercambio de las pocas palabras necesarias con otras personas en la cárcel, durante la visita a una prostituta, en el encuentro con la familia de un ex-compañero de la cárcel, con un hombre que le da la canoa, y con el hijo de su hija; y expresa en tomas largas y duraderas la firmeza de su voluntad de encontrar lo que busca. Sólo al comienzo se ven imágenes difusas y desquiciadas de los muertos en la selva – extraídas de un sueño, otros tiempos u otros mundos imaginarios – que son las víctimas de ese crimen oscuro al que Alonso sólo alude y lo usa como disparador ficticio para filmar la búsqueda de Argentino.<sup>29</sup> En *Liverpool*, Farrell, otro represen-

<sup>28</sup> Quintín, “Hacia el fin del mundo: el cine de Lisandro Alonso”, en: Pena 2009: 139-149, aquí 143.

<sup>29</sup> El tercer film, *Fantasma*, pone en escena varios niveles autorreflexivos (cine en el cine, cine comercial y cine off en el contexto de la industria cinematográfica, cine y ciudad) una experiencia muy distinta de los dos protagonistas: Argentino Vargas y Misael Saavedra buscan la sala de cine Leopoldo Lugones en el Teatro San Martín de Buenos Aires, porque están invitados al estreno de *Los Muertos* que se hace allí (lugar donde se estrenó también *La libertad* tres años atrás). Pero los dos nunca se cruzan y se pierden entre los pasillos, escaleras, ascensores, pisos, baños, talleres, cocinas y otros rincones desconocidos del edificio laberíntico, mundo tan extraño a su entorno natural y tal vez sinécdoque de la gran ciudad anónima que sólo se divisa a través de los vidrios de la entrada. En

tante del personaje solitario en busca de su familia, baja en Ushuaia del buque en el que trabaja, para caminar por el frío y la nieve de Tierra del Fuego hasta llegar al pequeño pueblo que había dejado hace tiempo. En imágenes con una carga extraordinariamente poética, en largos planos medios, la cámara filma el camino de Farrell y el reencuentro con los lugareños y con los miembros de su familia que está lleno de conflictos y desencuentros, hasta que, en un momento, Farrell se despide del pasado y se va. Pero lo insólito del film es que la cámara no lo acompañe y se quede allí: en un acto voluntario, sigue observando y filmando la gente rara y curiosa que vive en esas tierras lejanas. Para evitar un relato demasiado obvio, dramático y melancólico, Alonso realiza otra ruptura con las estructuras del cine:

Mientras Alonso devuelve a Farrell a la sociedad y al cine construido en base a peripecias dramáticas, él decide quedarse en ese mundo marginal, en el que la narración no parece siquiera posible, como indicando que se ha desprendido de un lastre para avanzar hacia lo desconocido, hacia lo intolerable, hacia aquello que su protagonista – y junto con él el aparato de la industria cinematográfica – no puede soportar durante un tiempo prolongado. Hacia la libertad, en suma, hacia *La libertad*.<sup>30</sup>

*La libertad* de Alonso entabla, de esta manera, un notable juego de relaciones semánticas con *La ciénaga* de Martel. Por un lado, ambas palabras adquieren la calidad de un sentido que se disemina en varios niveles discursivos y topográficos de los dos films. Por otro lado, el sentido se traslada a la significación de la misma producción cinematográfica: entre dos polos muy marcados en el contexto del nuevo cine argentino, *La libertad* es una respuesta a *La ciénaga* en su consecuente renuncia a la accidentalidad y la indeterminación como mecanismos culturales e indicadores de una situación insostenible. Junto a Misael Saavedra, Alonso se decide por un voluntarismo admirable e imposible.

---

algún momento, Argentino es encontrado y llevado por un representante del teatro para ver su proyección en el último piso. Se sienta en una sala vacía, en la que sólo entran, después de un rato, dos funcionarios del San Martín.

<sup>30</sup> Quintín, “Hacia el fin del mundo: el cine de Lisandro Alonso”, en: Pena 2009: 148.



## Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo, 2006. *Otros mundos*. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Deleuze, Gilles, 2005. *La imagen-movimiento*. Estudios sobre cine 1. Buenos Aires: Paidós (1983).
- Oubiña, David, 2007. *Estudio crítico sobre La Ciénaga*. Colección Nuevo Cine Argentino. Buenos Aires: Picnic.
- Pena, Jaime, (ed.), 2009. *Historias extraordinarias*. Nuevo cine argentino 1999-2008. Madrid: T&B Editores.
- Rangil, Viviana, (ed.), 2007. *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos.
- [http://archive.sensesofcinema.com/contents/05/36/lisandro\\_alonso.html](http://archive.sensesofcinema.com/contents/05/36/lisandro_alonso.html) (27.6.2009)
- <http://cinerastas.com/2009/01/17/el-tiempo-de-lisandro-alonso/> (27.6.2009)
- <http://www.cineismo.com/criticas/libertad-la.htm> (27.6.2009)
- [http://www.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=174](http://www.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=174) (27.6.2009)

## Espaços de exclusão e desamparo. Sobre alguns filmes de Teresa Villaverde<sup>1</sup>

Júlia GARRAIO, Coimbra

A curta-metragem *Cold Wa(ter)* (2004, 8m) é a contribuição portuguesa para *Visions of Europe*, iniciativa que reuniu 25 realizadores oriundos dos países membros da União Europeia. Cada cineasta fora convidado a apresentar uma visão artística pessoal do projecto chamado “Europa”.<sup>2</sup> A maioria dos realizadores optou por problematizar a questão a partir do seu país de origem. O lugar de Portugal no projecto é, porém, curioso. O país está presente na curta-metragem do finlandês Kaurismäki, que filma Bico, uma aldeia remota do Norte de Portugal, mas permanece ausente no filme daquela que é considerada uma das mais destacadas realizadoras entre os cineastas portugueses surgidos nos anos 90, Teresa Villaverde (n. 1966).<sup>3</sup> Vinda de uma

---

<sup>1</sup> Investigação efectuada no âmbito do projecto “A representação da violência e a violência da representação” (Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra), financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (F.C.T.).

<sup>2</sup> O projecto, coordenado por Mikael Olsen da produtora Zentropa, pretendia reunir cineastas europeus conceituados. Entre os participantes contam-se nomes como Peter Greenaway, Aki Kaurismäki e Fatih Akin. A Zentropa (desde 1992), actualmente a maior companhia do sector na Escandinávia, tem apostado em projectos de cinema alternativo, frequentemente através de co-produções com outras companhias europeias. São de realçar as produções de cineastas associados ao Manifesto Dogma 95, como, por exemplo, *Breaking the Waves* (1996), *Idioterne* (1998), *Dancer in the Dark* (2000) e *Dogville* (2003) de Lars von Trier, *Italiensk for begyndere* (2001) e *Wilbur wants to kill himself* (2002) de Lone Scherfig; <http://www.visionsofeurope.dk> [11-04-2009].

<sup>3</sup> Teresa Villaverde foi actriz e encenadora no Grupo de Teatro da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa. Como actriz participou no filme de João César Monteiro *À Flor do Mar* (1986). Foi co-argumentista de *A Filha da Mãe* (João Canijo, 1989). A primeira longa-metragem da realizadora, *A Idade Maior* (1989), estreou na Biennale de Berlim e foi premiado nos festivais de Dunquerque (melhor actriz), Montreal (melhor filme) e Valência (Prémio Especial do Júri). Recebeu o Prémio CICAIE (Associação de Cinemas de Arte e Ensaio de França) e o Prémio Bordalo/Casa da Imprensa: Revelação. *Três Irmãos* (1994), com estreia mundial no Festival de Veneza, foi galardoado em Veneza, Cancun e Valência. Villaverde recebeu o Prémio Revelação da Sociedade Portuguesa de Autores. *Os Mutantes* foi apresentado na Selecção Oficial *Un certain Regard* do Festival de Cannes. Valeu à realizadora o Prémio ONU, entregue em Roma, e o de Melhor Filme do Festival de Seattle e à actriz principal, Ana Moreira, o Prémio de Melhor Actriz nos

cinematografia onde a questão da identidade nacional tem ocupado uma posição tão forte (cf. Monteiro 2004), a recusa desta via por parte da realizadora não deixa de ser surpreendente. Em *Cold Wa(ter)*, a cineasta vai até à “fronteira” da Europa ao encontro dos excluídos dessa mesma Europa para denunciar o que, na sua perspectiva, é a guerra-fria da actualidade (sentido insinuado pelo jogo de palavras do título). O espectador reconhece as forças policiais italianas a proceder à prisão de migrantes ilegais e à recolha de cadáveres dos que se afogaram na travessia.

Estamos perante o que Zygmunt Bauman, na sua crítica à modernidade (cf. Bauman 2004), apelidou de vidas desperdiçadas. O sociólogo vê na modernização um processo em incessante expansão causador de sucessivas vagas de seres humanos tornados redundantes. Enquanto a vida moderna atingia apenas algumas partes do globo, a força militar dessas zonas permitia-lhes conceber o resto do planeta como “espaços vazios” para onde expelir os seus “dejectos humanos”.<sup>4</sup> Com a vitória universal da modernidade, os rumos migratórios invertem-se, passando as regiões mais modernizadas a ser o destino procurado pelo crescente número de excluídos. Perante a agudização da precariedade e das incertezas que acompanharam a globalização, os migrantes económicos (os “danos colaterais” do progresso económico) e os refugiados (os “danos colaterais” da construção de ordens sócio-políticas), até então vistos frequentemente como motivo de compaixão, passam a personificar todos os medos e perigos nas zonas prósperas (cf. Bauman 2004: 5-8, 56-8). A curta-metragem de Villaverde foi realizada numa época em que por toda a Europa, e muito especialmente na Itália, o crescente sentimento de rejeição dos imigrantes alimentava uma galopante obsessão securitária. Beneficiários (e instigadores) deste ambiente têm sido sobretudo partidos com programas xenófobos que, associando a imigração à criminalidade, ao terrorismo e ao espectro da perda de emprego, prometem maior dureza para impedir o desembarque de novos migrantes.

---

festivais de Taormina e de Buenos Aires. Recebeu ainda vários prémios no Festival Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira e o Prémio Bordalo/Casa da Imprensa: Melhor Filme. *Água e Sal* (2001) esteve presente na Selecção Oficial/Cinema del Presente do Festival de Veneza e passou nos festivais de Montreal e São Paulo. A realizadora dirigiu o documentário *A Favor da Claridade* (2003) sobre o artista plástico Pedro Cabrita Reis. *Transe* (2006) teve estreia mundial no Festival de Cannes (Quinzena dos Realizadores) e passou, entre outros, pelos festivais de Toronto, Lecce, Sevilha, Roterdão, Durban e Petrópolis.

<sup>4</sup> Como nota o autor, a concepção de “zonas vazias” não espelha qualquer realidade empírica; traduz apenas a falta de reconhecimento das populações locais, desprovidas aos olhos do colonizar de direitos sobre a terra (cf. Bauman 2004: 37-8).

*Cold Wa(te)r* pretende subverter este tipo de discurso de demonização dos clandestinos. Especial destaque é dado ao olhar de desamparo e desalento dos migrantes. A realizadora recorreu a imagens de arquivo de cadeias de televisão europeias para realizar um filme que simultaneamente se apoia no discurso jornalístico e se distancia dele. As imagens fazem parte das recorrentes peças televisivas sobre o drama vivido por milhares de seres humanos que tudo arriscam para entrar na União Europeia por via marítima. Porém, enquanto essas notícias tendem a limitar-se a dados factuais (número de desembarcados, desaparecidos e cadáveres recolhidos, medidas governamentais de combate ao fenómeno), a montagem de Villaverde acentua a subjectividade dos sobreviventes. Para estes, presos como criminosos, cercados como combatentes inimigos, trata-se do fim de uma esperança: à detenção seguir-se-á o encarceramento e a posterior deportação. É este sentimento de perda que o espectador é exortado a entender. Consciente de que a saturação deste tipo de imagens na televisão fomentara uma certa habituação do público e mesmo indiferença, a montagem fílmica exhibe ostensivamente a sua artificialidade e natureza mediadora, ou seja, promove a sensação de estranheza. O recurso à câmara lenta, a dessincronização e a ausência de som funcionam como técnicas de distanciamento, que, aliadas aos grandes planos de migrantes, promovem uma focalização no indivíduo, favorável a uma aproximação e conseqüente sensibilização às emoções dos clandestinos. O espectador é, assim, levado a olhar essas imagens como se as visse pela primeira vez e a ver nelas, não meras estatísticas nem criminosos, mas terríveis dramas humanos.

*Cold Wa(te)r* parte de uma concepção de cinema enquanto tradução do real: num filme destinado ao público europeu, certos aspectos da realidade (a subjectividade dos excluídos do projecto europeu) são sujeitos a um processo de apropriação e re-significação. Sem pretender criar a ilusão de autenticidade e revelando ostensivamente a sua função mediadora, a realizadora surge como uma espécie de tradutora que tenta dar visibilidade aos que não têm poder para impor a sua perspectiva da realidade nos meios de comunicação hegemónicos. Neste contexto, o conceito de tradução proposto por Sousa Ribeiro (cf. Ribeiro 2005) parece adequado para entender a tensão entre a fidelidade ao real e a refutação do realismo que atravessa a curta-metragem. Enquanto “situação em que se procura fazer sentido a partir de um relacionamento com a diferença” (Ribeiro 2005: 2), a tradução surge como “terceiro espaço”, como “espaço de intromissão”. Essa intromissão, “exercendo-se no ponto de contacto entre o mesmo e o outro, na fronteira, mantém presente uma relação de tensão entre os dois quadros de referência

envolvidos, recusando qualquer princípio de síntese ou de assimilação que possa representar uma forma de canibalização” (Ribeiro 2005: 6).

Numa obra cinematográfica povoada “por deserdados, inadaptados, explorados e jovens emocionalmente violentados” (Câmara 2006b: 28), *Cold Wa(te)r* não surge como excepção. Já *Os Mutantes* (Portugal/ França, 1998, 113m), momento da consagração da cineasta, e, mais recentemente, o muito elogiado *Transe* (Portugal/ França/ Itália/ Rússia, 2006, 126m) denotam claras tentativas de dar visibilidade aos excluídos da prosperidade europeia numa linguagem cinematográfica que renuncia à retórica da autenticidade e teima em se distinguir do discurso jornalístico. Ainda que estas longas-metragens apontem para espaços portugueses, participam também de uma obra em que as fronteiras nacionais são porosas. Villaverde vê Portugal como parte integrante da Europa, um espaço que a realizadora não celebra nem rejeita, mas que vê como realidade a partir da qual desenvolve numa linguagem fílmica própria as suas visões da actualidade.

Através das referidas longas-metragens, tentarei descortinar como a realizadora, enquanto cineasta portuguesa, cria uma linguagem cinematográfica feita da rejeição de modelos conotados com o estrangeiro (o cinema comercial, entendido como expoente da hegemonia cultural de Hollywood) e, simultaneamente, de adesão a tendências estrangeiras (o cinema de autor europeu, celebrado em festivais internacionais como o de Cannes). Por fim, questionarei em que medida as escolhas estéticas da realizadora interagem com o seu projecto inicial de dar visibilidade aos excluídos numa nova linguagem fílmica.

Desde os anos 90, algumas das longas-metragens da cinematografia portuguesa de maior impacto problematizam a sociedade contemporânea enquanto realidade urbana e multicultural a partir da situação dos mais vulneráveis socialmente. Os chamados bairros “problemáticos” da grande Lisboa e as suas comunidades imigrantes, oriundas sobretudo das antigas colónias portuguesas de África, passam a ser palco de um vasto leque de filmes. Tal como se verifica noutras cinematografias europeias, os subúrbios pobres surgem frequentemente nestas produções imbuídos das características que Bauman (apoiando-se, entre outros, no trabalho de Loic Wacquant) encontrou nos contemporâneos guetos: zonas carenciadas na periferia de prósperas metrópoles para onde são relegados os “dejectos humanos” do progresso económico, espaços de exclusão social engrossados pela imigração, bairros que um certo discurso político tem vindo a associar crescentemente à criminalidade (cf. Bauman 2004: 81-4).

Dentro deste contexto temático, destacam-se duas produções de 1998, *Zona J* (Leonel Vieira) e *Os Mutantes* (Teresa Villaverde), filmes que revelam os percursos do cinema comercial e do cinema de autor feito em Portugal.<sup>5</sup> À primeira vista, estas longas-metragens parecem próximas. O argumento do primeiro resultou do trabalho de campo de Rui Martins junto de jovens da segunda geração de imigrantes africanos na zona de Lisboa que dá título ao filme. Por seu lado, Villaverde pretendia fazer um filme com menores ao cuidado de instituições públicas, mas, não tendo obtido as necessárias autorizações do Estado, escreveu um guião inspirado nas vivências de adolescentes que conheceu nesses centros.<sup>6</sup> Ambos os filmes retratam jovens “difíceis” de meios desfavorecidos à deriva na grande Lisboa e abordam questões como a delinquência, a gravidez na adolescência, a violência racial. Carolin Ferreira encontra no filme de Villaverde um questionar do mito do “colonialismo humanista” do salazarismo e da reconciliação de Portugal com as suas antigas colónias africanas (Ferreira 2005: 45-6). Estamos de facto, nos dois casos, perante contra-narrativas ao mito de Portugal como sociedade sem tensões raciais e de brandos costumes, bem como à celebração do bem-estar económico facultado pela integração europeia. Porém, ainda que os filmes possam ser considerados êxitos dentro dos parâmetros da cinematografia portuguesa, remetem para distintos contextos de legitimação. Se, quanto a audiência nacional, *Zona J* (246 073 espectadores) ultrapassou largamente *Os Mutantes* (27 000 espectadores), foi o último que gozou de uma carreira internacional. A forma como se exploram problemáticas próximas determinou estes diferentes percursos.

Em *Zona J* são abordados temas com forte presença na comunicação social, através de uma linguagem cinematográfica convencional, com uma narrativa realista, linear e acessível ao grande público (*acção e suspense*). O filme faz parte do cinema comercial ligado à SIC (canal televisivo privado de pendor sensacionalista), um tipo de produções com grande impacto no panorama do cinema português sobretudo desde que, a partir de meados dos anos 90, as televisões privadas apostaram na produção cinematográfica.<sup>7</sup> Num

---

<sup>5</sup> No cinema de autor feito em Portugal, veja-se ainda a trilogia sobre o bairro das Fontainhas *Ossos* (1997), *No Quarto da Vanda* (2000) e *Juventude em Marcha* (2006) de Pedro Costa, outro nome de referência entre os cineastas portugueses surgidos nos anos 90.

<sup>6</sup> Vários dos jovens actores d'*Os Mutantes* eram adolescentes ao cuidado de dois bem conhecidos centros de menores, a Casa do Gaiato e a Casa Pia (cf. Carvalho 2006: 155).

<sup>7</sup> *Zona J* encontra-se entre os dez maiores êxitos de bilheteira do cinema português. O filme faz parte de um conjunto de longas-metragens resultantes da colaboração da produtora MGN com a SIC (encarregada de uma intensa campanha publicitária) e com a

país em que os canais privados detêm uma enorme popularidade, e em que o cinema de Hollywood quase restringiu às “sessões especiais” as restantes cinematografias, várias produções realizadas com o apoio da SIC tiveram grande adesão do público. A crítica, porém, tende a desvalorizar estes filmes como submissão à estética televisiva e imitação imperfeita do modelo de Hollywood. De facto, fora de Portugal, estas obras não tiveram qualquer reconhecimento. Situação inversa se verifica com o cinema de autor em que se integra Villaverde, muitas vezes co-produções que recorrem a apoios estatais e que passam em festivais internacionais.

N’*Os Mutantes* surgem situações que o público português reconhece das secções de *fait divers* da imprensa e que são alvo de atenção por parte da comunicação social sensacionalista. Poderiam retirar-se do argumento cabeçalhos do tipo “Filme de pedófilos alemães com adolescentes ao cuidado do Estado”, “Bebé abandonado em bomba de gasolina”, “Assalto termina em tragédia”. O filme é uma multinarrativa em torno de três adolescentes internados em centros de reinserção social, Andreia, Pedro e Ricardo. Determinados a mudar a sua situação, iniciam viagens em que todas as expectativas serão amargamente defraudadas e o sentimento de rejeição se agudizará. Andreia, grávida, foge para procurar o pai da criança, filho de imigrantes africanos pobres. Depois de ser transferida para o interior do país, volta a escapar e, enquanto foragida, procura a mãe, que, apesar de não revelar carências económicas, se mostra incapaz de tomar conta da filha. A jovem acaba por dar à luz na casa de banho de uma estação de serviço, onde abandona o recém-nascido, sucumbindo mais tarde num bosque. Também Pedro e Ricardo se evadem. A busca de liberdade e divertimento leva-os a situações de perigo (quase violação de Ricardo) e, por fim, à prisão. Depois do retorno ao centro de menores, num fim-de-semana em que obtém autorização para visitar a família, Pedro é agredido pelo pai alcoólico. No regresso, pede à assistente social para ficar em casa dela, mas, perante a recusa e o posterior violento fim de Ricardo, acaba por regressar para a miserável casa familiar. Ricardo, jovem mulato aparentemente sem familiares, tratado

---

distribuidora líder do mercado nacional, a Lusomundo. Do grupo fazem parte dois outros grandes êxitos comerciais, *Adão e Eva* (Joaquim Leitão, 1995), com 254 925 espectadores, e *Tentação* (Joaquim Leitão, 1997), com 361 312 espectadores. *O Crime do Padre Amaro* (Carlos Coelho da Silva, 2005), uma produção própria da SIC que transpõe o enredo do romance homónimo de Eça de Queiroz para um bairro social da Lisboa contemporânea, é até ao momento, com os seus 380 671 espectadores, o maior êxito de bilheteira do cinema português. Os dados referentes ao número de espectadores foram fornecidos pelo Instituto do cinema, Audiovisuale Multimedia (ICAM).

com mais dureza pelos responsáveis do centro, fugira da instituição e envolvera-se num assalto, durante o qual fora espancado até à morte. Em pano de fundo temos uma Lisboa filmada como espaço urbano inóspito cheio de ameaças e de tentações: prostituição, criminalidade, droga, racismo, violência.

O guião do filme tem uma vertente transnacional, que facilmente permitiria imaginar os destinos dos protagonistas noutras cidades europeias. Este apagamento do carácter nacional depende em grande parte da maneira de filmar o espaço. Secundarizada como pano de fundo em detrimento dos corpos das personagens, a cidade, ainda que facilmente reconhecível como sendo Lisboa, surge no que tem de transnacional: prédios habitacionais, ruas comerciais, bairros da lata, vivendas de luxo, estações de serviço, máquinas de jogo, feiras populares. O contexto social e o espaço urbano, essenciais para entender as personagens, são colocados ao serviço do mundo interior dos jovens. A abundância de grandes planos dos adolescentes é fundamental neste propósito. O espectador não é confrontado com destinos inevitavelmente portugueses, mas com adolescentes “problemáticos” na grande cidade. O cenário português não delimita a temática; serve antes de veículo para abordar questões que, presentes no contexto nacional, o ultrapassam, sendo reconhecíveis como problemas de grande actualidade por públicos não familiarizados com os noticiários portugueses.

Para a boa aceitação d’*Os Mutantes* junto da crítica foi determinante o facto de o filme tratar questões sociais numa linguagem fílmica que o afasta tanto do prolífero discurso jornalístico sobre a delinquência como do vasto filão de convencionais narrativas do cinema hegemónico sobre a “juventude à deriva”. O filme foi seleccionado para a secção do Festival de Cannes *Un certain Regard*, fórum destinado a distinguir precisamente a originalidade e a inovação da expressão cinematográfica. Num ritmo lento, Villaverde apresenta várias narrativas constituídas por quadros da existência de vários jovens desfavorecidos (os protagonistas e outras personagens secundárias), uma espécie de colagem de momentos das vidas de diferentes adolescentes, sem a presença de um forte fio condutor e de uma continuidade temporal clara. Sem um convencional enredo de causa-efeito óbvio, as narrativas terminam de maneira algo abrupta, sinalizadora da ausência do reencontro desejado e da incapacidade de criar laços que permitissem escapar à exclusão.

O filme participa de um realismo radical: apresenta imagens que, pela sua crueza (o parto, por exemplo), tendem a estar ausentes ou a ser apenas insinuadas nos noticiários e no cinema para o grande público. A forma de filmar a realidade indica que, longe de operar como reconstituição ilustrativa



mais ou menos gratuita do espaço social, a fotografia, o enquadramento dos planos e a montagem funcionam sobretudo como elementos de significação. Carolin Ferreira notou como a solidão dos adolescentes é acentuada pela quase ausência de campos/contracampo e pelo privilegiar de grandes planos dos rostos dos adolescentes, sobretudo nos momentos em que os seus pedidos de ajuda são recusados (cf. Ferreira 2007: 228). A valorização da subjectividade das personagens obriga a que o realismo opere em sintonia com uma abertura ao onírico: veja-se a cena do “espírito” de Andreia a evadir-se ou as cenas em que a câmara adopta a perspectiva de adolescentes sob o efeito de drogas (por exemplo, a visão do craque da selecção nacional de futebol). Estas estratégias, juntamente com o uso de técnicas como a dessincronização do som da imagem e o uso da câmara lenta (veja-se o parto), acabam por subverter o realismo e explicar a “tensão constante entre a experiência de diferença e o reconhecimento das suas emoções” (Ferreira 2007: 229). Ao mesmo tempo que o espectador é aproximado do mundo interior das personagens, presenciando situações do seu foro mais íntimo, chama-se a atenção para o processo de criação artística, isto é, quebra-se a ilusão, criando-se elementos de distanciamento em relação ao visualizado, favoráveis a um olhar crítico.

Este tipo de aproximação/afastamento em relação ao mundo interior das personagens permite ao filme abordar a complexidade das realidades dos jovens “difíceis”, sem enveredar pelo sentimentalismo nem pelo moralismo tão frequentes nos debates sobre a delinquência. As categorias de vítimas e de carrascos, de oprimidos e de opressores, do Bem e do Mal, não são lineares nem estanques no filme. Villaverde convida o espectador a ver o mundo pelo olhar das suas personagens, indivíduos à deriva em busca de apoio. Não dispondo de mais informação do que a que está ao alcance dos protagonistas, o espectador é confrontado com as dificuldades que estes jovens enfrentam. Esta estratégia permite igualmente denunciar que aqueles que os oprimem e rejeitam são frequentemente indivíduos também desfavorecidos, social ou emocionalmente fragilizados (o ex-namorado de Andreia, o pai de Pedro, a assistente social, etc.), e que estes adolescentes vitimizados são igualmente potenciais vitimizadores (Andreia, vítima de negligência familiar, irá abandonar o filho). Ainda que à partida as condições sociais actuem contra estes jovens, empurrando-os para a fatalidade, o filme não envereda pelo puro determinismo. Mostra que os protagonistas mantêm um poder de decisão, são colocados perante alternativas, mas insinua que, desprovidos de apoio familiar e de maturidade e vistos pela comunidade como potenciais agressores, são levados a tomar decisões funestas. Sem paternalismo nem maniqueísmos, a

cinasta cria uma contra-narrativa à simplificação e demonização características das abordagens jornalísticas sensacionalistas, sem contudo incorrer numa idealização nem no branqueamento das acções dos jovens. A focalização no mundo interior dos adolescentes e a renúncia a um convencional enredo linear de intriga repleto de acção – elementos que poderão afastar um público formatado por um cinema hegemónico – permitiram ao filme atingir um maior aprofundamento da psique das personagens do que o que se verifica nas produções comerciais sobre a temática.

Na entrevista a Ana Moreira incluída no DVD de *Transe*, a actriz que dá corpo a Andreia e a Sónia, a protagonista de *Transe*, comentava o receio de que o público confundisse as duas personagens (10m20s). Não é apenas a questão da maternidade juvenil que poderá aproximar os dois filmes (no final d'*Os Mutantes*, Andreia abandona o recém-nascido; no início de *Transe*, Sónia é escorraçada pelos pais adoptivos do filho). Podemos ver em *Transe* uma radicalização de certas vertentes d'*Os Mutantes*. Veja-se a questão do apagamento da especificidade nacional do espaço. Enquanto no filme de 1998 o enredo poderia ser imaginado fora das fronteiras nacionais, *Transe* deve ser visto, como notou um crítico, como um filme europeu, globalizado (cf. Kaganski 2006a). A via-sacra da protagonista é uma história transnacional, que começa na Rússia, passa pela Alemanha e Itália e que apenas por acaso termina em Portugal, um dos muitos destinos das mulheres traficadas para exploração sexual.<sup>8</sup>

Tal como *Os Mutantes*, *Transe* oferece uma desoladora imagem da sociedade contemporânea a partir da situação dos mais desfavorecidos. Villaverde conduz o espectador ao inferno vivido pelas migrantes caídas nas malhas da prostituição forçada.<sup>9</sup> O enredo poderia igualmente ser sintetizado por um cabeçalho: “Imigrante de Leste em escravidão sexual”. Temos novamente uma personagem jovem, que enceta uma viagem na tentativa de melhorar a sua existência e que nessa demanda verá todos os sonhos

---

<sup>8</sup> Apenas nos dez minutos finais do filme se ouve o Português. A actriz Ana Moreira dedicou um ano à aprendizagem do Russo. Nos papéis secundários temos sobretudo actores russos e italianos.

<sup>9</sup> *Transe* é um dos filmes portugueses que aborda a imigração proveniente do Leste, um fenómeno relativamente recente em Portugal. Veja-se também o documentário *Lisboetas* (Sérgio Trefaut, 2004), sobre os imigrantes das mais diversas origens que compõem o tecido social da Lisboa contemporânea, ou a longa-metragem *Noite Escura* (João Canijo, 2004), uma releitura da tragédia *Ifigénia em Áulis* de Eurípedes, transposta para um bar de alterne do interior do país.

destruídos, num filme que recusa qualquer sentimentalismo. Como notou a crítica, à medida que Sónia avança geograficamente pela Europa, retrocede em termos sociais e humanos (cf. Kaganski 2006b). *Transe* apresenta-se como uma radical contra-narrativa à celebração da Comunidade Europeia. A Europa sem fronteiras, promessa de prosperidade económica, oportunidades, liberdade, dignidade e direitos humanos materializa-se para os mais desprotegidos numa “outra Europa”, num mundo de exploração, violência, humilhação e escravatura, ou, como refere o raptor russo, num espaço em que as guerras entre nações do passado deram lugar no presente à guerra entre as pessoas, à violência dos fortes, que, para o serem, aniquilam os fracos (51m48s).

Todos os contornos sobre o tráfico de seres humanos estão presentes no argumento: a pobreza que leva milhares de mulheres a entrar ilegalmente na Europa numa situação de extrema vulnerabilidade, a violência usada para com as migrantes aprisionadas em bordéis, a responsabilidade dos cidadãos europeus, enquanto clientes e proxenetas, na escravização dessas mulheres. Estas questões de âmbito social, habituais nas reportagens jornalísticas, são, porém, secundarizadas. Em vez de um convencional enredo de denúncia das estruturas da prostituição internacional, *Transe* renuncia a uma narrativa linear e realista e opta por revelar a crueldade do tráfico de seres humanos através da psique da protagonista. O filme começa com um grande plano de Sónia aparentemente nua num espaço escuro fechado, com olhar esgazeado, como que em transe, plano recuperado quase no final, quando entendemos o seu contexto: trata-se do momento após uma humilhante violação/punição (1h46m50s). O filme pode assim ser entendido como uma viagem ao mundo interior da protagonista, em que quadros sucessivos da sua existência anterior são recuperados a par de imagens oníricas.

Numa primeira parte são evocados momentos que antecedem a partida de São Petersburgo, cenas em que os grandes planos da protagonista e a imensidão do gelo e da cidade ao longe acentuam a sua desadaptação. A parte da Alemanha mostra uma Sónia confiante. Este optimismo é, porém, ilusório. Sónia é imigrante ilegal, vivendo sob a ameaça da deportação. O rapto, a reviravolta fatal no seu destino, ocorre em pleno dia, num momento de aparente banalidade (ela entrega-se aos traficantes, julgando estar a escapar a uma inspecção do trabalho). Em conversa com Vasco Câmara, Villaverde afirmou que o espaço russo tinha um certo simbolismo: tratando-se de um filme sobre a perda, faria sentido começar num país onde tantas certezas ideológicas tinham desaparecido (cf. Câmara 2006a). Também o espaço alemão é imbuído de uma carga simbólica. É num bosque alemão que decorre

o capítulo “guerra”,<sup>10</sup> no qual Sónia perde a batalha contra o raptor/violador. A realizadora filma a Alemanha como espaço próspero e de uma exuberante natureza, como via de trânsito no coração da Europa, como terra prometida para migrantes de todo o globo. Surge, todavia, também como espaço de segregação: a câmara que segue Sónia capta apenas imigrantes e a polícia fronteiriça, as vozes dos “outros alemães” surgem sempre à distância, sem se materializarem no ecrã. Na “Nota de Intenções” que acompanhou a promoção do filme, a presença da palavra genocídio e a referência a Jorge Semprún, sobrevivente dos campos de concentração, sugerem que o espaço alemão contribui igualmente para invocar Auschwitz enquanto conceito abstracto para definir o Mal.<sup>11</sup> Nesse breve texto de Villaverde, a menção do misticismo católico de Santa Teresa de Ávila – “O inferno é um cão a ladrar lá fora” (Villaverde 2006) – a par das memórias de Semprún explicitam a atribuição de uma dimensão existencial ao problema social do tráfico de seres humanos. A afirmação “Estamos no início do século XXI e o cão ladra em toda a parte” (Villaverde 2006) não só faz a ponte para a cena chave da violação/punição (cena em que os carrascos usam um cão e que pode ser vista como a figuração do inferno), como sintetiza o sentimento de precariedade e ameaça que domina todo o filme.

Ao filmar a partir da perspectiva de Sónia, Villaverde torna o espectador cúmplice da protagonista, fazendo-o partilhar com ela o atordoamento, o medo, o caos, a incompreensão perante as forças que a aprisionam. O espectador experimenta a opacidade e o labirinto humano e geográfico de Sónia, sabe tanto, ou antes tão pouco, como ela das circunstâncias que conduziram ao rapto, dos negócios que a envolvem (cf. Séguret 2006). O uso da câmara revela-se consequente neste propósito. A uma primeira parte, em que abundam planos gerais da natureza e Sónia surge frequentemente ao ar livre em campo aberto, segue-se uma segunda parte (escravidão sexual na Itália) em que predominam cenas interiores, em que a protagonista tende a ser filmada em plano aproximado ou em grande plano, estratégias sinalizadores de um ambiente de clausura e claustrofobia. O filme fecha-se com o aprisionamento de Sónia (cf. Oliveira 2006), apenas os momentos oníricos

---

<sup>10</sup> A versão de *Transe* comercializada em DVD está dividida em 12 capítulos, intitulados no menu. Trata-se de informação não facultada aos espectadores que viram o filme no grande ecrã.

<sup>11</sup> Este sentido parece ser igualmente sugerido pela realizadora quando, por ocasião da estreia do filme nas salas portuguesas, conta que perguntara a Semprún se existiam diversos tipos de Mal, ao que ele respondeu o que ele achava, isto é, que existia apenas um tipo (cf. Rato 2006: 18).

permitem a abertura para espaços abertos. Também o uso da câmara subjectiva veicula a gradual subjugação da personagem. Na primeira parte, o espectador via frequentemente a realidade através do olhar da protagonista; na segunda esses momentos são escassos e Sónia passa de sujeito observador a objecto observado (a sequência no salão do bordel, com Sónia exposta para os clientes, é exemplar neste contexto). Villaverde estabelece uma cumplicidade desconfortável com o espectador. Enquanto no início o deixava partilhar com a protagonista a expectativa de uma vida melhor, na segunda parte, a fim de o responsabilizar como testemunha, coloca-o frente a Sónia na posição de alguém que observa muito de perto a sua degradação.

Numa época em que no cinema europeu abundam exemplos de integração de cenas de sexo explícito,<sup>12</sup> *Transe* opta pelo caminho oposto: as cenas de violência sexual são escassas e, quando no ecrã, são apenas indirecta e/ou parcialmente visíveis (grande plano dos rostos na primeira, grande plano do deficiente enquanto testemunha a violação pelo criado, quase escuridão na violação/punição). A violência tende a ser indicada indirectamente pelas marcas deixadas no corpo de Sónia: as nódoas negras, a maquilhagem esborratada, o olhar amorfo. Para a realizadora, mostrar o que os agressores fazem seria descer ao nível destes, colocar-se do seu lado (cf. Carvalho 2006: 156), uma estratégia que, por depender de um olhar exterior, se revelaria inapta para transmitir a experiência tão subjectiva e íntima do sofrimento da vítima. Em conversa com Sílvia Cunha, Villaverde afirmou:

Nunca se consegue ilustrar a verdadeira dimensão do sofrimento. O horror só se pode conhecer por sensações, é demasiado terrível para ser conhecido numa forma realista. Até por uma questão de respeito pelas pessoas que vivem coisas muito brutais, não se pode encenar o inferno. Não se pode banalizá-lo; nem encenado de forma realista a sua verdade é atingida. (Cunha 2006: 147)

Em contrapartida, o símbolo, a insinuação, a alusão, a citação são os meios que a realizadora considera apropriados para recriar no ecrã a degradação a que a protagonista é sujeita. Sobretudo na parte final (nas cenas posteriores à violação/punição de desagregação do mundo interior de Sónia),

<sup>12</sup> Exemplos: *Idioterne* (Dinamarca, 1998) de Lars von Trier, *Romance X* (França, 1999) de Catherine Breillat, *O Fantasma* (Portugal, 2000) de João Pedro Rodrigues, *Intimicy* (Reino Unido, 2001) de Patrice Chereau, *9 Songs* (Reino Unido, 2004) de Michael Winterbottom. Em filmes como *Baise-moi* (França, 2000) de Virginie Despentes e *Irréversible* (França, 2002) de Gaspar Noé foram integradas cenas de violação de grande cruza.

acentua-se a subversão do realismo, tornando-se difícil distinguir as vivências da personagem das suas alucinações. Ao longo do filme, Villaverde joga com fontes fundamentais na formação cultural do espectador europeu para o fazer pressentir todo o horror a que Sónia é submetida. O sofrimento da jovem é filmado como um calvário, em que o corpo se torna testemunho da violência (nódoas negras como chagas de Cristo) e da morte insinuada (por três vezes, uma Sónia em transe pede água). Na entrevista incluída no DVD, Ana Moreira descreveu o guião como um “conto de fadas a puxar para o lado de filme de terror” (22m32s). De facto, são reconhecíveis motivos habituais dos contos de fadas: a viagem em busca da felicidade, a jovem em apuros, a bela adormecida, o castelo/palácio convertido em prisão, o príncipe no cavalo branco. No entanto, na continuação da desconstrução feminista do imaginário dos contos de fadas, Villaverde subverte o significado destes motivos. No filme, o jovem no cavalo branco é um deficiente (o filho do aristocrata italiano) que não salva a “princesa”, os vilões nunca serão punidos, não há salvação para a bela rapariga, apenas a morte a liberta da viagem aos infernos.

A recorrência de símbolos e de momentos oníricos de grande lirismo, bem como a ausência de fios de acção inverosímeis, acentuam a originalidade e o carácter não convencional da narrativa, que, juntamente com o rigor formal, a cuidada fotografia e as referências a outras cinematografias distinguem *Transe* tanto do cinema comercial e da estética televisiva como das peças jornalísticas sobre a prostituição forçada.<sup>13</sup> O filme encarna muito do

---

<sup>13</sup> Foram estas características que seduziram a crítica: Kaganski aplaude o facto de o tema jornalístico ser transfigurado “por uma potência de cinema e força sensorial impressionantes” (Kaganski 2006a); Ramos louva o filme por não ceder “um milímetro a qualquer ideia de realismo”, apresentando-se como “um conjunto de visões que se sofrem mais do que se explicam” (Ramos 2006); Oliveira elogia-o por resistir a “uma mera redução ao seu «conteúdo» de carácter social” (Oliveira 2006); Douin valoriza-o por revelar uma insondável brutalidade através da sugestão, do poder da evocação, da abstracção poética (cf. Douin 2006). Rodrigues da Silva enaltece-o por transformar “o que poderia ser uma história relativamente banal numa obra absoluta” (Silva 2006); Séguret descreve-o como “obra de uma beleza verdadeiramente nova” (Séguret 2006); Gaspar apresenta-o como antítese do *american dream* cinematográfico e “objecto minoritário, corajoso, que se crava no espectador pela originalidade da sua narrativa de combustão lenta e ideias frontais” (Gaspar 2006), Prado Coelho chama-lhe obra-prima, e descreve-o como “obra visualmente sumptuosa, de uma estranheza permanente” (Coelho 2006). Vários críticos apontaram para as referências cinematográficas e literárias do filme: Oliveira nota a alusão à cinematografia de Tarkovski, Sokurov, Buñuel e à obra de Sade e de Proust (cf. Oliveira 2006); Kaganski fala em Lynch e em Tarkovski (cf. Kaganski 2006b); Carvalho refere Tchecov, Pasolini e Charles Laughton (Carvalho 2006: 155).

que frequentemente, e carecendo de rigor, o senso comum identifica como “cinema tipicamente português”: filmes lentos com uso abundante da câmara fixa, influência da arte pictural, narrativas não convencionais, marcadas por um profundo pessimismo e pela melancolia, e repletas de símbolos e de alusões literárias e cinematográficas.<sup>14</sup> Convém notar que muitas destas características se inscrevem em práticas que remontam ao “Cinema Novo Português”, surgido na década de 60.<sup>15</sup> Monteiro notou a ironia que subjaz à identidade deste conceito de cinema fundado “na rejeição do cinema português anterior” (acusado de conivência com o regime) e “na importação de modelos franceses e americanos” e que, “à falta de público nacional, vai legitimar-se pela sua aceitação fora das fronteiras nacionais” (Monteiro 2004: 32). A tensão entre a afirmação de uma identidade portuguesa e a percepção de ser mal amado em Portugal é fundamental para compreender o recorrente sentimento de crise quando se fala de cinema português. O grande público, formatado pelos modelos de Hollywood,<sup>16</sup> adere pouco ao cinema de autor feito em Portugal, acusando-o frequentemente de ser pretensioso, desinteressante e formalista,<sup>17</sup> enquanto os defensores do cinema de autor nacional interpretam o entusiasmo do grande público pelas produções de Hollywood como ameaça ao cinema enquanto arte e à própria identidade do cinema português.<sup>18</sup> Como se verifica exemplarmente com os filmes de

<sup>14</sup> A título de exemplo, a consulta regular da “Crítica dos Leitores” do Cinecartaz integrado no *site* do jornal *Público* [<http://cinecartaz.publico.clix.pt/uLeitores.asp>] permite distinguir o que uma parte da opinião pública identifica frequentemente e de maneira extremamente negativa como sendo o “cinema tipicamente português”.

<sup>15</sup> Para uma breve apresentação do Cinema Novo Português, cf. Grilo 2006: 17-29.

<sup>16</sup> Obras de outras cinematografias são normalmente comercializadas com um número reduzido de cópias. Mesmo cinematografias com alguma proximidade em termos linguísticos e geográficos, como o são a brasileira e a espanhola, têm uma presença reduzida no mercado português. Apenas filmes com reconhecimento internacional prévio tendem a ter estreia garantida nas salas portuguesas (é o caso do cinema de Almodóvar ou do brasileiro *Tropa de Elite* de José Padilha).

<sup>17</sup> A consulta da já referida “Crítica dos Leitores” permite ver como os adjectivos são amiúde associados pejorativamente ao cinema português. Segundo dados do Observatório Europeu do Audiovisual para 2008, entre 19 países da Comunidade Europeia e quatro não membros, Portugal é o país em que os espectadores de cinema menos vêem filmes nacionais (2,5% do total). Enquanto a maior parte dos países analisados revela um aumento na audiência de produções nacionais, em Portugal verifica-se o contrário; <http://www.obs.coe.int/about/oea/pr/berlinale2009.html> [10-04-2009].

<sup>18</sup> Veja-se a crítica de João Mário Grilo. O realizador, que define o cinema português como um cinema da não-ilusão e o entende como uma “tentativa de dar consciência à realidade” influenciada pela poesia (Grilo 2006: 148), defende-o em nome do direito à

Villaverde aqui estudados, a rejeição do modelo hegemónico de filme comercial não implica um fechamento em relação ao estrangeiro; muito pelo contrário, conjuga-se com uma procura de integração em circuitos de cinema alternativo com aspirações artísticas, um tipo de cinema legitimado em festivais internacionais de grande prestígio (Cannes, Veneza, Berlim).<sup>19</sup>

Com Villaverde, o projecto de dar visibilidade aos excluídos, fruto de um claro sentimento de dever social, passa assim por uma cinematografia esteticamente exigente.<sup>20</sup> A forma como na obra da cineasta, sobretudo em *Transe*, se realiza a criação cinematográfica, enquanto tradução do real no sentido de “terceiro espaço” de que fala Sousa Ribeiro (cf. Ribeiro 2005: 6), não deixa, todavia, de colocar algumas questões. A primeira prende-se com a estetização da violência. A realizadora evitou um dos maiores perigos da representação da violência sexual no ecrã, o *voyeurismo*, a exibição e objectivação do corpo feminino. No entanto, o facto de a protagonista não escapar ao estereótipo da mulher violada no cinema (bela, jovem e fisicamente frágil) – uma imagem redutora das vítimas de tráfico para exploração sexual<sup>21</sup> – e de algumas sequências alusivas à violência sexual serem de grande beleza (veja-se a referida cena no salão do bordel) pode convidar o espectador, ainda que involuntariamente, a partilhar as palavras de

---

diferença e como estratégia de combate e afirmação da “dissidência em relação ao modelo americano de colonização imaginária do planeta” (Grilo 2006: 33).

<sup>19</sup> O trabalho de Paulo Branco, produtor de *Transe*, é incontornável na promoção e internacionalização deste tipo de cinema português. Paulo Branco criou com António-Pedro de Vasconcelos a produtora de filmes de autor V.O.Filmes (1979-1983). Nas últimas décadas o seu trabalho de promoção e defesa do cinema português e europeu tem sido realizado através da produtora Madragoa filmes (Lisboa) e da Gemini Films (Paris), esta última uma das mais importantes produtoras do chamado cinema independente europeu. Fundou ainda a distribuidora portuguesa Atalanta Filmes (1989), que se afirmou como alternativa ao monopólio do cinema tipo Hollywood e tem posto a tónica no cinema europeu, no português e em cinematografias menos conhecidas no país. Quase 70% dos seus títulos são filmes europeus e destes quase 20% são portugueses.

<sup>20</sup> Em entrevista, a realizadora justificou a falta de escape em *Transe*: “Quero ter a consciência tranquila. Se imagino que encontro a Sónia na rua, quero poder olhá-la de frente” (Carvalho 2006: 157). Aquando da passagem por Cannes, Villaverde disse “Para mim, é hoje impossível fazer uma obra que nada tenha a ver com o que o mundo me dá, não consigo ser indiferente àquilo que vejo à minha volta.” (Cunha 2006: 147).

<sup>21</sup> Sobre as diferentes origens e a diversidade de situações que envolvem o tráfico de mulheres em Portugal, veja-se o recente estudo: Sousa Santos, Boaventura; Gomes, Conceição; Duarte, Madalena; Baganha, Maria I., 2008. *Tráfico de Mulheres em Portugal para Fins de Exploração Sexual*. Lisboa: Coleção Estudos de Género, CIG.



um cliente (“Belíssima”), ou seja, pode criar uma cumplicidade entre a fruição da beleza e o exercício da violência sobre o feminino.

Resta também saber até que ponto estas obras lutam contra o que denunciam. Villaverde realizou filmes marcantes sobre os adolescentes “problemáticos” e as vítimas de prostituição forçada. No caso d’*Os Mutantes* (e também de *Cold Wa(ter)*), o carácter não convencional e inovador da linguagem fílmica não torna as obras “difíceis” para um público mais alargado. Com *Transe* a questão é, porém, mais complexa. A beleza formal, a introdução de estados oníricos, as referências subtis a outras cinematografias e à literatura, a reflexão filosófica sobre o Mal, os símbolos e a invocação de certos imaginários, o valor estético e o carácter experimental são factores que enriquecem o filme, que o demarcam de outras obras sobre a temática, que o tornam numa experiência cinematográfica excepcional. Porém, o facto de a forma de concretização destes traços assentar na exigência de uma determinada formação cultural da parte do público faz com que – ao contrário do se verificou com *Lilja 4-ever* (Lukas Moodysson, Suécia, 2002), obra também inovadora na maneira como filma o horror da prostituição forçada a partir da perspectiva da vítima, mas sem uma complexa intromissão do onírico<sup>22</sup> – *Transe* não seja utilizado em campanhas de sensibilização das polícias europeias e de alerta às jovens de Leste para o problema do tráfico de seres humanos. De facto, um público jovem e/ou com reduzida formação em termos cinematográficos terá provavelmente dificuldade em aderir à linguagem fílmica de *Transe*. Consequentemente, o filme não correrá o risco de, ao tentar dar visibilidade aos que não têm capacidade nem espaço para articular a sua perspectiva da realidade nos meios de comunicação hegemónicos, implicar outro tipo de marginalização, ficando o desfavorecido, inspirador da produção, fora de uma recepção que se realiza sobretudo em exigentes meios cinéfilos?

---

<sup>22</sup> O filme inspira-se no mediatizado caso de Danguole Rasalaite, uma adolescente lituana obrigada a prostituir-se na Suécia que acabou por se suicidar. O filme retrata um percurso de violência a partir da perspectiva da vítima, recorrendo a um uso arrojado da câmara subjectiva (o espectador partilha o olhar de Lilja durante as sucessivas violações).

## Bibliografia

- “Ana Moreira em *Transe*”, por João Lopes, entrevista realizada para o DVD *Transe*.
- Bauman, Zygmunt, 2004. *Wasted lives: Modernity and its outcasts*. Cambridge: Polity.
- Câmara, Vasco, 2006a. “Portugueses em Marcha”, in: *Público*, 17-05-2006, 27.
- Câmara, Vasco, 2006b. “Teresa Villaverde, cineasta em transe”, in: *Público*, 24-05-2006, 28.
- Carvalho, Ana Margarida, 2006. “Teresa Villaverde: Trans(e)acção”, in: *Visão*, nº 709, 5 a 11-11-2006, 152-157.
- Coelho, Eduardo Prado, 2006. “Teresa”, in: *Público*, 02-06-2006, 11.
- Cunha, Sílvia Souto, 2006. “Operação Cannes”, in: *Visão*, nº 689, 18 a 24-05-2006, 146-148.
- Douin, Jean-Luc, 2006. “*Transe*: comment filmer l'esclavage sexuel sans voyeurisme”, in: *Le Monde*, 27-12-2006.
- Ferreira, Carolin O., 2005. “The Adolescent as Postcolonial Allegory: Strategies of Intersubjectivity in Recent Portuguese Films”, in: *Camera Obscura* 59, 20:2, 34-71.
- Ferreira, Carolin O., 2007. “Os Mutantes”, in: Ferreira, Carolin O. (coord.), *O Cinema Português através dos seus Filmes*. Porto: Campo das Letras, 223-231.
- Gaspar, José Miguel, 2006. “Ana Moreira é a Humanidade em *Transe*”, in: *Jornal de Notícias*, 24-05-2006, 58.
- Grilo, João Mário, 2006. *O Cinema da Não-Ilusão. Histórias para o Cinema Português*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Kaganski, Serge, 2006a. “Ana Moreira. Actriz de *Transe*”, in: DVD-ROM (Artigos, Dossier de Imprensa e Fotos, 7) do DVD *Transe* (publicado originalmente em Francês em *Les Inrockuptibles*, 30-05-2006).
- Kaganski, Serge, 2006b. “*Transe* de Teresa Villaverde”, in: *Les Inrockuptibles*, Nr. 577. [10-02-2009 : (<http://www.lesinrocks.com/cine/cinema-article/article/transe/>)
- Oliveira, Luís Miguel, 2006. “A Cativa”, in: *Y-Público*, 06-11-2006, 18.
- Monteiro, Paulo Filipe, 2004. “O Fardo de uma Nação”, in: Figueiredo, Nuno/ Guarda, Dinis, (eds.), *Portugal : um retrato cinematográfico = Portugal : a cinematographic portrait*. Lisboa: Número - Arte e Cultura, 23-69.
- Ramos, Jorge Leitão, 2006. “*Transe*”, in: *Expresso* (Actual), nº 1753, 03-06-2006, 37.
- Rato, Vanessa, 2006. “O Mal em acção”, in: *Y-Público*, 06-11-2006, 16-18.

- Ribeiro, António Sousa, 2005. “A Tradução como Metáfora da Contemporaneidade. Pós-colonialismo, Fronteiras e Identidades” in: *Eurozine* (<http://www.eurozine.com/pdf/2005-07-18-ribeiro-pt.pdf>) [01-05-2009].
- Silva, Rodrigues da, 2006. “A premência do olhar”, in: *Jornal de Letras*, 10-11-2006.
- Séguet, Olivier, 2006. “Transe”, in: DVD-ROM (Artigos, Dossier de Imprensa e Fotos, 6-7) do DVD *Transe* (publicado originalmente em Francês em *Libération*, 25-05-2006).
- Transe*. Um filme de Teresa Villaverde. DVD. Atalanta Filmes, 2007.
- Villaverde, Teresa, 2006. “Nota de Intenções”, in: [http://www.clapfilmes.pt/transe/transe\\_pt.html](http://www.clapfilmes.pt/transe/transe_pt.html) [07-06-2009].

## O cinema na África lusófona

Alcides MURTINHEIRA, Viena<sup>1</sup>

Tal como sucede na área da literatura, ao falar-se de cinema africano (não apenas dos países lusófonos), há que fazer uma distinção entre cinema feito em África e cinema de África, ou seja, filmes realizados em África reflectindo um olhar estrangeiro (por exemplo europeu, já que aquando do nascimento e da consolidação do cinema a maior parte dos territórios africanos eram colónias de países europeus) e películas de cineastas africanos (ou mesmo de outras latitudes) que espelhem deste continente uma realidade mais social do que cénica. Apesar de muitos partilharem a opinião de que o cinema de origem verdadeiramente africana se terá apenas iniciado em 1963 com *Borom Sarret*, do escritor e realizador senegalês Ousmane Sembène (1923-2007) e embora o acto de filmar surja na África como uma manifestação global de defesa e divulgação de uma identidade africana, uma vez mais, tal como acontece com a literatura – em que se referem “literaturas africanas”, no plural –, também neste caso o mais correcto será mencionarem-se “cinematografias africanas”.

Relativamente às colónias portuguesas em África (independentes na sequência do cumprimento do programa do Movimento das Forças Armadas, que reimplantou a democracia em Portugal a 25 de Abril de 1974), desde cedo encontramos esse “olhar estrangeiro”, fascinado com o exotismo das paisagens e com a invulgaridade dos costumes. Curioso, porém, é notar que aquele que, tanto quanto se sabe, foi o primeiro filme realizado numa colónia portuguesa, no caso Moçambique, *Jogos Malabares em Lourenço Marques* (1897), foi exibido também no Brasil, cumprindo assim um “triângulo” a nível da divulgação que os actuais circuitos de distribuição nem sempre permitem.

Pouco tempo passaria para que este género de documentários adquirisse um cunho de propaganda política. De Manuel Cardoso Furtado são escassos os dados biográficos, mas sabe-se que nos primórdios do cinema português foi um dos mais profícuos realizadores e que, em 1909, partiu para São Tomé e Príncipe para aí rodar três filmes de carácter documental: *Serviçal e Senbor*,

---

<sup>1</sup> Centro de Língua Portuguesa / Instituto Camões, Universidade de Viena

*Vida nas Roças de São Tomé e Príncipe e O Cacau Escravo e o Trabalho Indígena em São Tomé.* Este último, em especial, tentava resgatar a imagem deveras negativa que holandeses e ingleses davam de Portugal ao acusarem o governo (ainda do regime monárquico) de utilizar mão-de-obra escrava na exploração do cacau naquele arquipélago. Ainda nesse ano, o filme foi inclusivamente exibido durante um congresso colonial realizado em Bruxelas, integrando-se numa fase do cinema português em que era nítido o aproveitamento político das virtualidades deste novo meio: após o rei D. Carlos (1863-1908) se fazer acompanhar de equipas de filmagem (chefiadas por João Freire Correia e Manuel da Costa Veiga) nas suas deslocações ao estrangeiro, visitas de estado com que tentava valorizar a imagem de uma monarquia cada vez mais contestada, o seu inesperado sucessor, D. Manuel II (1889-1932), que ascendeu ao trono em 1908, na sequência do assassinato de D. Carlos e do príncipe herdeiro, permitiu que se filmassem momentos do seu dia-a-dia para melhor se dar a conhecer ao povo.

O regime republicano implantado em Portugal a 5 de Outubro de 1910 não trouxe alterações significativas no relacionamento com as colónias portuguesas e quando, no período autoritário da chamada Segunda República (1926-1974) ou Estado Novo, as críticas internacionais à obstinação dos dirigentes portugueses em manterem um império colonial mais se fizeram sentir, o investimento em infra-estruturas não contemplou as colónias (entretanto designadas de “províncias ultramarinas”) de menores dimensões geográficas, como São Tomé e Príncipe. Não é, pois, de estranhar que o cinema rodado neste arquipélago nunca tenha ido além dos documentários testemunhando as suas belezas paisagísticas. Após a independência, em 1975, as dificuldades económicas foram impedindo o indispensável financiamento à actividade cinematográfica. É já no séc. XXI, com uma situação política estável e o desenvolvimento da televisão, que os realizadores santomenses vão tendo algum apoio e alguma visibilidade para as suas obras, de qualquer modo ainda muito voltadas para a curta e média-metragem. Uma excepção tem sido Afonso Januário que, com a sua primeira longa-metragem, *Imprudência, o Apagar da Vida* (2002), foi dos primeiros cineastas africanos a tocar no tema, quase tabu, da sida. Pouco habituados a ver cinema, espectadores houve que confundiram ficção com realidade e investiram os actores, como se na sua vida se comportassem como as personagens que desempenhavam no filme. Em 2007 Afonso Januário deu enfim por concluída a sua segunda obra de ficção, *Vosso Amor, Meu Sorriso*, em que aborda o não menos polémico tema da violência doméstica. Foram necessários quatro anos de rodagem e produção, devido às dificuldades em

superar os encargos financeiros e, em 2006, também ao falecimento da atriz principal, Guiomar Costa, psicóloga e professora do ensino secundário, cuja família levantou entraves a que fosse vista no écran após a sua morte<sup>2</sup>. Há, aliás, crenças importantes em certas culturas africanas, das quais o cinema se acaba por ressentir: fotografar alguém, por exemplo, pode ser entendido como apoderar-se do seu espírito, do seu reflexo, da sua sombra, do seu “outro lado”, e nem sempre é fácil para um cineasta convencer elementos da população mais arreigados às tradições a deixarem-se filmar ou a aceitarem que familiares seus sejam filmados.

Também a religião islâmica, renitente no que se refere a representações iconográficas e com forte presença nalguns países africanos, tem sido pouco receptiva à capacidade do cinema de reproduzir imagens. Na Guiné-Bissau, porém, e apesar de ser a religião da maioria dos habitantes, tal não sucedeu e, em grande parte, graças à visão de um dos maiores líderes africanos do séc. XX, Amílcar Cabral (1924-1973), fundador do PAIGC (Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde). Era sua opinião que a luta dos guineenses pela sua independência deveria ser registada em imagens e que disso se deveriam encarregar os próprios guineenses. E, com efeito, foram dois cineastas naturais da Guiné-Bissau, Flora Gomes (n. 1949) e Sana Na N’hada (n. 1950), que filmaram as “duas independências” do país: a que, unilateralmente, o PAIGC proclamou em Madina do Bué, a 4 de Setembro de 1973 (já após o assassinato – nunca esclarecido – de Amílcar Cabral) e a resultante do reconhecimento *de jure* por parte do governo português, pouco mais de um ano depois, na capital, Bissau. Após haver rodado vários documentários sobre os primeiros anos da Guiné-Bissau independente, Flora Gomes surpreendeu os circuitos cinematográficos internacionais ao apresentar em vários festivais a sua primeira longa-metragem, *Morte Nega / E a Morte o Negou* (1987), na qual, além de dar a conhecer uma notável atriz, Bia Gomes, doravante presente em todos os seus filmes, mostra o drama da guerra e depois a necessidade de se construir uma sociedade, num misto de incerteza e esperança. Esperança é, aliás, uma palavra e um estado de espírito que perpassam na já considerável produção cinematográfica deste “cineasta e não realizador”, como gosta de se definir. Em entrevistas e encontros de cinema frisa sempre que “existe a África que chora e a África que ri”<sup>3</sup>. A comédia é, de facto, um território em que se sente particularmente à vontade, seja para revelar as dificuldades de relacionamento entre a geração de

---

<sup>2</sup> Cf. [www.aidsportugal.com](http://www.aidsportugal.com), 18 de Março de 2007.

<sup>3</sup> *Cadernos de África* (1995), Cinemateca Portuguesa, Lisboa, pág. 82.

combatentes e a que se formou depois da independência, como em *Udju Azul de Yonta / Os Olhos Azuis de Yonta* (1992), seja para, partindo de uma antiga crença, mostrar a segregação dos imigrantes (não só africanos, mas também portugueses e asiáticos) na França, de que é exemplo a sua comédia musical *Nhá Fala / A Minha Voz* (2002). Rodados dentro e fora da Guiné – *Pó di Sangui / Pau-sangue* (1995), por exemplo, foi filmado na Tunísia –, os filmes de Flora Gomes são nitidamente produtos da sua formação como homem guineense, apaixonado pelo crioulo e pela música do seu país, cujos habitantes também se revêem nas histórias que conta. Sabe-se que, aquando da exibição de *Morte Nega* na televisão guineense, muitos dos que tinham aparelhos fizeram os possíveis por instalarem-nos fora das suas casas, para que os restantes moradores que deles não dispunham pudessem também ver o filme<sup>4</sup>.

Este episódio traz-nos outra questão, comum aos países de menores dimensões: a ausência de salas de cinema. Em Cabo Verde, concretamente na ilha de São Vicente, que, a par das de Santiago e do Sal, é a que apresenta melhores infra-estruturas económicas e culturais, a eventual venda do cinema Eden Park a uma empresa estrangeira está a ser vista como um atentado ao património da ilha e do país, dado que tem sido nele que, desde 1922, gerações de espectadores (às vezes até vindos de outras ilhas) foram desenvolvendo o que pode designar-se por verdadeira cultura cinematográfica. Tão relevante era o cinema (edifício e expressão artística) que durante décadas aos músicos locais era concedida entrada gratuita para que pudessem acompanhar a evolução musical nos países de que os filmes exibidos eram oriundos. Alguns dos nomes ligados à revista literária *Claridade* (publicação lançada em 1936 e que contribuiu largamente para uma tomada de consciência da riqueza cultural de Cabo Verde), como Jorge Barbosa (1902-1971) e Sérgio Frusoni (1901-1975), comentavam mesmo em directo alguns dos filmes que o Eden Park projectava<sup>5</sup>. Assim se davam, no fundo, os primeiros passos em direcção ao cine-clubismo, que, na cidade da Praia (ilha do Sal), viria a ter como grande dinamizador o poeta Filinto Correia e Silva, que, por não respeitar algumas determinações da censura, chegou inclusivamente a passar um tempo na prisão por ser... activista cinematográfico!

Contrariamente, por exemplo, à Guiné-Bissau, onde a expressão musical se sobrepõe (o que também é espelhado pelo cinema) à (falta de) tradição

<sup>4</sup> *Cadernos de África* (1995), Cinemateca Portuguesa, Lisboa, pág. 49.

<sup>5</sup> Cf. [www.islasdecaboverde.com.ar](http://www.islasdecaboverde.com.ar), 14 de Junho de 2009.

literária, em Cabo Verde literatura, cinema e música são indissociáveis. Até os tímidos primeiros passos dados nos anos 50 pelo cinema cabo-verdiano, com filmes como *O Guarda Vingador*, *A Vingança do Cavaleiro Mascarado* e *Segredo de um Coração Culpado* – cujo paradeiro se desconhece mas que estariam próximos do *western*, género muito apreciado pelo seu realizador, Henrique Pereira, emigrante recém-regressado do Brasil –, testemunhariam essa interligação ao incluírem na banda sonora um dos principais estilos musicais de Cabo Verde, a morna, a que não foram alheios, como autores de letras, alguns poetas de renome. Quando, com a independência, em 1975, e a democratização iniciada no início dos anos 80, se vão criando estruturas de apoio à actividade cinematográfica, favorecendo nomeadamente a co-produção com outros países, acaba por não ser de estranhar que a adaptação de obras literárias sirva de âncora aos filmes realizados no país. Obras como *O Testamento do Senhor Nepumoceno* (1997), com base num romance de Germano Almeida (n. 1945), ou *A Ilha dos Escravos* (2008), a partir do livro *O Escravo*, escrito em 1856 por um português desterrado em Cabo Verde, José Evaristo de Almeida, películas rodadas por Francisco Manso (n. 1949), ou *Ilhéu de Contenda* (1995), do cabo-verdiano Leão Lopes (1948), partindo do romance homónimo de Henrique Teixeira de Sousa (1919-2006), apresentam um nível de produção que nada fica a dever a filmes oriundos de outras latitudes, onde a experiência e os meios são maiores. No caso de *Ilhéu de Contenda*, que relata a vida na Ilha do Fogo nos anos 60 do séc. XX, quando emigrantes novos-ricos regressados à ilha vão “substituindo” uma aristocracia colonial em progressiva “extinção”, foi mesmo feita uma série de televisão de três episódios, um sistema muito usado na cinematografia europeia do último quartel do século.

Se é verdade que é mais fácil considerar como representantes da cinematografia de um determinado país as obras realizadas por cineastas locais, nem sempre se deve concluir que um filme dirigido por um realizador estrangeiro será inevitavelmente uma película estrangeira, sobretudo se a temática disser verdadeiramente respeito ao país onde foi rodada ou donde as personagens emanam. Assim sendo, tão relevante é chamar-se a atenção para o facto de *Cabo Verde, nha Cretcheu / Cabo Verde, meu Amor* (2007), de Ana Lisboa, constituir a primeira longa-metragem assinada por uma realizadora cabo-verdiana, como referir-se que o português Fernando Vendrell (n. 1962) tem sido responsável por uma notável colaboração entre Portugal e os países lusófonos africanos, no âmbito do cinema. O seu filme *Fintar o Destino* (1997) trata, com simplicidade e eficácia, temas como o futebol e a aculturação de que as gerações mais jovens de emigrantes (em Portugal) dão mostras.



O mesmo Fernando Vendrell realizou em Moçambique *O Gotejar da Luz* (2001), baseado no romance *O Lento Gotejar da Luz*, do jornalista e escritor Leite de Vasconcelos (1944-1997), que viveu parte considerável da sua vida naquele país, onde chegou a director da principal estação de rádio. O filme leva-nos ao período que antecedeu a guerra pela independência (também designada de Guerra Colonial) e às vivências de um adolescente que se vê dividido entre as opções de vida e as diferentes culturas oferecidas pelas duas margens de um mesmo rio.

Só após a independência deste e dos outros estados lusófonos se tornou possível levar ao écran o tema da Guerra Colonial, devidamente tratado. De facto, apenas nos chamados “jornais de actualidades” se referia o conflito, e sempre numa perspectiva obviamente portuguesa. A censura impedia qualquer abordagem do assunto que não contemplasse o ponto de vista da potência colonizadora. O tratamento de outros temas menos favoráveis à administração portuguesa seria igualmente alvo de acções censórias. Moçambique testemunhou-as em, pelo menos, dois filmes a que só poucos tiveram oportunidade de assistir. Em 1964, Faria de Almeida (n. 1934) rodou o documentário *Catembe – Sete Dias em Lourenço Marques*, nele incluindo duas cenas filmadas em Xipamanine, bairro pobre habitado essencialmente por pescadores. A intervenção da censura foi tal que o filme sofreu 103 cortes e dos 87 minutos iniciais passou para 45<sup>6</sup>. Em Moçambique, produziram-se também comédias na linha das que haviam marcado uma fase do cinema português (a das “comédias de ouro”), mas com muito menos originalidade e qualidade artística. Courinha Ramos assinava normalmente a produção e/ou a realização deste tipo de cinema comercial. Em 1972, porém, produziu um filme marcante na cinematografia moçambicana, apesar de proibido pela censura. *Deixem-me ao menos Subir às Palmeiras* tinha realização de Lopes Barbosa (n. 1944) e era a adaptação ao cinema do conto *Dina*, incluído na colectânea *Nós Matámos o Cão Tinboso* (1964), de Luís Bernardo Honwana (n. 1942), ela também um marco na literatura moçambicana anti-colonialista. A história de um capataz negro que forçava os nativos a um trabalho de verdadeira escravidão e que um dia viola a filha de um velho trabalhador incapaz de se revoltar contra quem detém o poder não chegaria aos écrans, mas anunciava, de certo modo, o fim do colonialismo, uma vez que provava que não era só a nível da guerrilha (como se chamava em Portugal à acção armada dos independentistas) que a contestação surgia: havia uma classe

---

<sup>6</sup> Cf. docs.pt nº 7, *Revista de Cinema Semestral* (2008), Apordoc, Lisboa, pág. 40.

intelectual que discordava do colonialismo e ia tornando cada vez mais clara essa oposição.

Em Portugal, é necessário esperar alguns anos após a chamada Revolução dos Cravos (1974) para se começar a abordar a Guerra Colonial de uma forma mais madura, a nível da literatura e de outras formas de expressão artística. Margarida Cardoso (n. 1963), realizadora nascida em Moçambique, mas regressada a Portugal com a família pouco depois da independência do novo país, a ele volta para adaptar ao cinema *A Costa dos Murmúrios* (2004), romance de Lídia Jorge publicado em 1988 e um dos poucos casos em que a Guerra Colonial nos é apresentada pelos olhos de uma mulher. A Margarida Cardoso se deve também um documentário de grande valor histórico, *Kuxxa Kanema – O Nascimento do Cinema* (2003), sobre os jornais de actualidades *Kuxxa Kuxema* (popularmente chamados de *KK*), produzidos e exibidos semanalmente nos cinemas do país recém-independente por iniciativa do seu primeiro presidente, Samora Machel (1933-1986), que, por então ainda não existir televisão, achava ser essa uma forma de manter os moçambicanos informados sobre a situação política e social. Os *KK* espelhavam também as grandes dificuldades de ordem técnica e financeira sentidas por quem os elaborava, nomeadamente porque o preço da película ia encarecendo, tornando-se incomportável num país em que rompia já uma guerra civil. Em 1978 os realizadores franceses Jean-Luc Godard (n. 1930) e Jean Rouch (1917-2004) chegaram a Moçambique a convite das entidades locais para aí formarem técnicos nas áreas do cinema e da televisão. Godard insiste em que se use o vídeo, meio económico e mais fácil de se utilizar em trabalho de reportagem. Moçambique torna-se, assim, o primeiro país africano a usar a nova técnica ao serviço do cinema. A ela recorre o português (e também moçambicano e também brasileiro) Ruy Guerra (n. 1931), que, entre outros trabalhos, filma em 1979 um ritual praticado anualmente desde 1976 em memória dos que lutaram contra o colonialismo e, em especial, das 600 pessoas mortas na área de Cabo Delgado em 1969, num mais terríveis massacres do conflito colonial: *Mueda – Memória e Massacre* combina a etnografia com a luta política e pertence igualmente a esse património documental que o cinema moçambicano pós-independência constitui.

Tal como Ruy Guerra, também Licínio Azevedo (n. 1951) vive entre duas nacionalidades: brasileiro de nascimento, tornou-se moçambicano e é hoje indiscutivelmente visto como um cineasta de Moçambique. Radicado no país desde finais dos anos 70, contactou com Godard e Rouch e tem vindo a filmar os diversos momentos por que a história de Moçambique tem passado. Duas obras marcam de modo especial a sua cinematografia, pela originalidade

que evidenciam e pelas circunstâncias que rodearam a sua consecução. *Desobediência* (2003) seria à partida um documentário sobre uma família em luto pelo suicídio de um homem cuja mulher foi duas vezes julgada (e absolvida) por se ter pensado que lhe poderia ter dado motivos para cometer esse acto. Contudo, ao falar com o feiticeiro da aldeia, o realizador apercebeu-se de que os elementos da família o estavam a enganar, escondendo o relacionamento sexual que se tinha concretizado entre o falecido e a mulher do seu irmão gémeo e que originara a maldição, já que dois gémeos nunca podem ter sexo com a mesma mulher<sup>7</sup>. O que era para ser um documentário verídico passou a filme de ficção, merecendo até um “making of”, “luxo” a que o cinema de Moçambique não está muito habituado... *Os Hóspedes da Noite* (2007) não chega, infelizmente, a ser ficção: relata o dia-a-dia de cerca de 3500 pessoas que habitam o Grande Hotel da cidade da Beira, outrora o maior de Moçambique e hoje sem electricidade nem água canalizada. O título deriva do facto de um número considerável dessas pessoas viver na cave, onde é sempre noite...

O mais recente cinema de Moçambique reflecte, no fundo, as fragilidades de uma sociedade vinda de um conflito bélico colonial e de uma guerra civil que depauperaram o país. No início dos anos 90 o celebrado escritor moçambicano Mía Couto lançou o romance *Terra Sonâmbula*, justamente sobre a transição da fase de guerra civil para a de reconstrução do país. Considerado pela crítica internacional como um dos doze melhores romances africanos do séc. XX, foi passado ao cinema em 2007 por Teresa Prata, um dos valores a despontar na cinematografia de Moçambique. Um libelo contra a corrupção vem do mais recente filme moçambicano, *O Jardim do Outro Homem* (2008), de Sol de Carvalho. O argumento gira em torno de Sofia, uma jovem estudante que deseja ser médica, mas tem consciência de que não está suficientemente preparada para o exame de Biologia, cuja nota é decisiva para a entrada para a universidade. Um professor propõe-lhe uma nota positiva a troco de uma relação sexual. Sofia suspeita que ele sofre de sida e sabe que ele não vai aceitar sexo protegido, mas acaba por aceder. Num país em que 12000 professores – uma classe que, à partida, se esperaria que estivesse mais informada – já morreram de sida, *O Jardim do Outro Homem*, mais do que um filme sobre a epidemia em que a doença se tornou, é um alerta quanto à chantagem sexual de que muitas mulheres são vítimas e quanto à corrupção, que impede o progresso. As palavras do realizador são bem esclarecedoras: “Se estamos num país onde a maioria das pessoas ainda é

---

<sup>7</sup> Cf. docs.pt nº 7, *Revista de Cinema Semestral* (2008), Apordoc, Lisboa, pág. 8

analfabeta e estamos a deixar que o sistema de educação esteja impregnado por esta corrupção, quem estamos nós a formar? Não estamos a formar uma nova geração de líderes: estamos a formar uma nova geração de corruptos. Estamos a matar pessoas se deixamos que isto se impregne dessa maneira, com esse à-vontade com que há quem faça chantagem sexual e até se recuse a usar preservativo”.<sup>8</sup>

Uma das críticas apontadas a muitos dos actuais governantes de África é que, pese a expectativa que criaram, em muitos casos não pugnam por transformações significativas, cristalizando grande parte do que de negativo o colonialismo havia deixado. A situação de Angola é, infelizmente, um exemplo de como um país de vastíssimos recursos pode mostrar tanta assimetria entre a classe dirigente e a maior parte da população. Seria um trabalho sociológico interessante comparar o filme angolano mais notado internacionalmente (*O Herói*, vencedor do grande prémio do júri do Festival de Sundance de 2005) com as mensagens transmitidas nos primeiros filmes passíveis de serem realmente designados de angolanos, realizados por Sarah Maldoror (n. 1938) no início dos anos 70, enquanto se lutava pela independência.

Contrariamente a outras cinematografias africanas, no caso do cinema feito nas colónias portuguesas nunca se assistiu a um verdadeiro apoio oficial da potência administrativa ao desenvolvimento da actividade cinematográfica. As províncias ultramarinas podiam servir de cenário a produções portuguesas, mas não se incentivava a formação de técnicos a nível local. No caso de Angola, o Departamento de Informação e Propaganda do MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola), o primeiro grupo independentista a surgir no território, apostou no cinema como forma de divulgar, internacionalmente, as suas actividades em prol da independência. É curioso que, por exemplo, em 1971, enquanto um tenente do exército português, Quirino Simões, se baseava numa obra de indiscutível pendor colonialista, *Aquelas Longas Horas*, de Manuel Barão da Cunha, para, em *Angola na Guerra e no Progresso*, mostrar o que Portugal fazia pelo desenvolvimento da colónia, no mesmo ano Sarah Maldoror trabalhava na adaptação ao cinema de obras de José Luandino Vieira (n. 1935), escritor angolano encarcerado na prisão política do Tarrafal (Cabo Verde), pelas suas “actividades subversivas”. Sarah Maldoror nasceu em Candou, na França, é de origem guadalupenha e foi companheira de Mário Pinto de Andrade (1928-1990), líder histórico do MPLA. Clandestinamente, em grande parte até fora de Angola, filmou duas

---

<sup>8</sup> Cf. [www.swissinfo.ch](http://www.swissinfo.ch), 14 de Junho de 2009.

obras que, inevitavelmente, têm de ser consideradas angolanas, pelos temas e pela intervenção de actores e técnicos empenhados no movimento independentista: *Monangambé* (1971), no âmbito da pedagogia política, e *Sambizanga* (1972), com base no romance *A Verdadeira História de Domingos Xavier* (1961), de Luandino Vieira. Quase inteiramente rodado no Congo-Brazzaville, *Sambizanga* (nome do bairro pobre de Luanda onde teve lugar uma rebelião, em Fevereiro de 1961, que daria origem à guerra pela independência) conta a história de um tractorista preso e espancado pela PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado, a polícia política portuguesa), que se recusa a denunciar os seus companheiros, e dos esforços que a sua mulher faz por encontrá-lo. O filme obteve o primeiro prémio do Festival de Cinema de Cartago, Tunísia, de 1972, facto obviamente ocultado pela comunicação social portuguesa, controlada pela censura – o filme concorrera representando Angola, como se um país independente se tratasse, e o tema era claramente incómodo. Sendo a opinião pública internacional pouco (ou nada) favorável ao regime português pelo facto de manter colónias, quando outros países em idêntica situação já há muito haviam procedido à descolonização, é fácil concluir que filmes como o de Quirino Simões não ultrapassariam as fronteiras de Portugal (e mesmo aí com muito escasso êxito junto do público e da crítica), enquanto as evidentes dificuldades de produção e a estética de simplicidade patentes nas obras de Sarah Maldoror não impediam a sua apresentação junto de cinéfilos de outras latitudes. De certo modo, havia um paralelismo com o cinema “underground” feito em países onde tais dificuldades não se faziam sentir, mas onde alguns sectores pugnavam por um maior despojamento no produto fílmico, libertando-o dos artifícios das grandes produções.

Este cinema de intervenção prosseguirá após a independência de Angola, em 1975, beneficiando também da formação de quadros que integrariam o núcleo de cinema da TPA (Televisão Pública de Angola). Películas como *Sou Angolano*, *Trabalho com Força* (1975) ou *Festa para Viver* (1976), de Ruy Duarte Carvalho (n. 1941) (hoje muito mais conhecido como escritor) mostram a mobilização popular numa sociedade em mutação. As mudanças não trouxeram, contudo, paz àquele vasto território africano: entregue o governo do país ao MPLA, gerou-se uma situação de conflito envolvendo outros dois movimentos independentistas, considerados preteridos – a FNLA (Frente Nacional para a Libertação de Angola) e a UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola) –, que, em breve, originaria uma guerra civil só terminada em 2002. A degradação das infra-estruturas levou à desmotivação de realizadores e demais técnicos e, após um período

relativamente fértil, nos finais da década de 70, quando Luandino Vieira esteve à frente do Instituto Angolano de Cinema e vários filmes foram premiados internacionalmente – como *Conceição Tchiambola*, *Um Dia, Uma Vida*, de António Olé, e *Memória de um Dia*, de Orlando Fortunato, ambos de 1982 –, durante cerca de vinte anos poucas foram as longas-metragens produzidas.

Em 2002, enfim em período de paz, o estado disponibiliza uma verba para a retoma da actividade cinematográfica, assim se incentivando uma nova geração de realizadores, como Maria João Ganga, autora do premiado *Na Cidade Vazia* (2004), e Zezé Gambôa (n. 1955). Tendo realizado documentários como *Mopiopio* (1991), *Dissidência* (1998) ou *O Desassossego de Pessoa* (2002), Gamboa é catapultado para o reconhecimento internacional quando a sua primeira longa-metragem, *O Herói* (2004), obtém, entre outros, o troféu máximo do Festival de Sundance de 2005. Com participação no argumento de Fernando Vendrell, nome incontornável na procura de contacto entre as cinematografias da África lusófona, o filme aborda, de forma veemente e profundamente humana, o problema das minas anti-pessoais e das suas consequências, através da deambulação por Luanda de um veterano de guerra que, tendo pisado uma dessas minas e ficado sem uma perna quando já se aproximava o fim do conflito bélico civil, procura agora em vão que lhe dêem trabalho. A muita clara crítica, em diversas passagens, ao comportamento da classe política faz criar esperanças de que se irá consolidando um cinema interventivo, longe do carácter panfletário do passado, atento à realidade, de que também é exemplo *Oxalá Cresçam Pitangas* (2006). Co-realizado por Kiluanje Liberdade (n. 1976) e Ondjaki (n. 1977) (este último também uma das maiores revelações da recente literatura angolana), ambos nascidos após a independência do país, este filme revela-nos as vidas de dez personagens numa cidade, Luanda, criada para menos de um milhão de pessoas, mas actualmente com mais de quatro milhões, lutando pela sobrevivência por vezes apenas com a arma da “esperança”.

Esperança é também o que deve permanecer no sentido de se acreditar e tudo se fazer para que o cinema lusófono de África seja conhecido além dos circuitos dos festivais internacionais. Não é, evidentemente, apenas o problema das cinematografias dos países de língua portuguesa: as “leis” de distribuição comercial continuam a encerrar os filmes africanos num “ghetto” e nem mesmo o facto de haver países, especialmente europeus, com grande percentagem de imigrantes oriundos daquele continente tem permitido que as películas cheguem a um público mais vasto do que o dos certames de cinema. A exibição em televisão tem sido uma opção e, no caso das produções dos

países lusófonos, merece destaque a acção da RTP África, canal da RTP (Rádio Televisão Portuguesa) dedicado aos países lusófonos africanos, onde praticamente todos os filmes deles oriundos são apresentados; está-se, porém, forçoso é reconhecê-lo, perante emissões televisivas (por cabo) que não dispõem da visibilidade de outros canais mais generalistas, com audiências mais vastas. O cinema lusófono africano vive e sobrevive e, tendo presentes mais uma vez as palavras atrás citadas de Flora Gomes, não se limita a mostrar uma só África...

### **Bibliografia**

*Camões n.º 6, Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, 1999. Instituto Camões: Lisboa.

*Cinemas de África*, 1995. Cinemateca Portuguesa: Lisboa.

*docs.pt n.º 7, Revista de Cinema Semestral*, 2008. Apodoc: Lisboa.

[www.aidsportugal.com](http://www.aidsportugal.com), 18 de Março de 2007.

[www.islasdecaboverde.com.ar](http://www.islasdecaboverde.com.ar), 14 de Junho de 2009.

[www.swissinfo.ch](http://www.swissinfo.ch), 14 de Junho de 2009.

Matos-Cruz, José, 1999. *O Cais do Olhar*. Cinemateca Portuguesa: Lisboa.

## Miguilim no cinema: da novela *Campo Geral* ao filme *Mutum*<sup>1</sup>

Ana Luiza MARTINS COSTA<sup>2</sup>, Rio de Janeiro

Este texto deveria ser lido apenas por quem já conhece a estória de Miguilim.

Um certo dia me perguntaram qual a estória de João Guimarães Rosa de que eu mais gostava. Fiquei surpresa com a falta de hesitação da minha resposta: Miguilim. Saiu quase sem pensar. E só depois é que fiquei ponderando sobre a dificuldade da escolha, pois sou completamente apaixonada pela obra de Rosa, que leio e estudo há muitos anos. Escolhi Miguilim – a novela *Campo geral*, que abre o *Corpo de baile*<sup>3</sup> – certamente pelo forte poder emotivo que exerce sobre mim, e não apenas, pois desconheço quem não tenha sido arrebatado por ela. A começar pelo próprio Guimarães Rosa, que a

---

<sup>1</sup> Este ensaio foi apresentado no Instituto de Romanística da Universidade de Viena (10/12/2008), à convite da Profa. Dra. Kathrin Sartingen, a quem muito agradeço. Na mesma ocasião, foi exibido o filme de longa-metragem *Mutum*, seguido de um debate. Também foi apresentado, com algumas alterações, na Embaixada de Portugal em Bratislava (11/12/2008), e em Berlim (2/12/2008), no Simpósio Internacional em Comemoração ao Centenário de João Guimarães Rosa (1908-2008), organizado pela Profa. Dra. Lígia Chiappini (LAI/FU Berlin).

<sup>2</sup> Pesquisadora do “Programa de Estudos em Filosofia Antiga” (IFCS/UFRJ/CNPQ), coordenado por Maria das Graças de Moraes Augusto, e do Grupo de Pesquisa “Viagens: entre Literaturas e Culturas” (IL/UFF/CNPQ), coordenado por Susana Lages e Andrea Lombardi.

<sup>3</sup> Mais conhecida como *A estória de Miguilim*, ou simplesmente *Miguilim*, *Campo geral* foi originalmente publicada como a primeira das sete novelas que compõem *Corpo de baile* (1956). Por decisão do autor, este livro será dividido em três: em 1964 sai o volume *Manuelzinho e Miguilim* (com *Campo geral* e *Uma estória de amor*); em 1965 saem *No urubùquaquá, no pinbém* (com *O recado do morro*, *Cara-de-bronze* e *A estória de Lélío e Lina*) e *Noites do sertão* (com *Dão-lalalão* e *Buriti*). Hoje esses livros são editados pela Nova Fronteira, que também relançou *Corpo de baile. Edição comemorativa. 1956-2006* (832 p.).



considerava sua “prediletíssima estória”.<sup>4</sup> E “por que?” – ele mesmo se pergunta e responde: “Porque ela é mais forte que o autor, sempre me emociona; eu choro, cada vez que a releio, mesmo para rever as provas tipográficas. Mas o porquê mesmo a gente não sabe, são mistérios do mundo afetivo”.<sup>5</sup>

Pois foram esses mistérios do mundo afetivo que me levaram a querer fazer o longa-metragem *Mutum* (2007), a escrever seu roteiro e participar de todas as etapas de sua elaboração, ao lado de Sandra Kogut, diretora do filme, num longo processo que levou sete anos.<sup>6</sup> A idéia de adaptar a novela *Campo geral* é fruto de um desejo de expressar os afetos evocados por sua leitura, de querer recriar no cinema aquela mesma atmosfera, aquele “ponto remoto” para onde somos subitamente transportados: o Mutum.<sup>7</sup> “Longe, longe daqui”, o mundo do Mutum é o mundo nebuloso da infância, onde todos se encontram. Ainda que transcorra num lugar perdido no meio do sertão do Brasil, numa fazenda isolada, o Mutum expressa a infância de todos nós.

A motivação primeira do filme não foi, portanto, uma idéia de adaptar Guimarães Rosa, visando, por exemplo, recriar a estranheza de seus experimentos lingüísticos e sintáticos em linguagem cinematográfica – desafio já tentado por alguns. O que nos levou a querer fazer o filme foi o desejo de comunicar o que essa novela tem de mais essencial: as sensações da infância. Por isso dizemos que o filme é mais uma conversa com o livro. Seu roteiro foi construído a partir do efeito que a estória de Miguilim produziu em nós.

<sup>4</sup> “Carta de Guimarães Rosa a Mario Calábria”, Rio de Janeiro, 25/06/1964. Inédita (agradeço a Mario Calábria, que gentilmente cedeu sua correspondência com Rosa para consulta). Na entrevista concedida a Maria da Graça Coutinho, Rosa (1965) também confessa “gostar mais de Miguilim”.

<sup>5</sup> “Comunicação de Mario Palmério” *apud* Rónai (1965: 35).

<sup>6</sup> *Mutum* (cor, 35 mm, 95’, dvd/2009) é uma adaptação de *Campo geral*, de João Guimarães Rosa. Sandra Kogut (Direção); Ana Luiza Martins Costa e Sandra Kogut (Roteiro e Pesquisa). Co-produção Brasil/França. Apresentando Thiago da Silva Mariz e Wallison Felipe Leal Barroso (os meninos). Vencedor do Festival do Rio 2007 (Melhor Filme), e do Prêmio Itamaraty (FIC Brasília), *Mutum* foi o Filme de Encerramento da 39ª Quinzaine des Réalisateurs (Cannes, 2007). Premiado na 59ª. Berlinale (Special Mention/ Génération, 2008), recebeu outros prêmios e foi convidado para muitos Festivais de Cinema (<http://www.imdb.com/title/tt0848596/awards>).

Site do filme: <http://www.mutumofilme.com.br/> (consultados em junho de 2009).

<sup>7</sup> “Um certo Miguilim morava com sua mãe, seu pai e seus irmãos, *longe, longe daqui*, muito depois da Vereda-do-Frango-d’água e de outras veredas sem nome ou pouco conhecidas, *em ponto remoto*, no Mutum.” – Esta é a frase que abre a novela *Campo geral* (Guimarães Rosa, 1977: 5, grifos meus).

Quando Sandra Kogut me convidou para compartilhar esse projeto, a primeira coisa que fizemos foi fechar o livro. Passamos vários dias contando uma para a outra a estória que havia ficado impressa em nossa memória, as lembranças, sensações ou sentimentos por ela suscitados: a descoberta da perda e do abandono; o medo do escuro, de gritos ou de brigas entreouvadas atrás da porta; a incompreensível crueldade dos adultos; a necessidade da mentira e do segredo; a cumplicidade entre irmãos; o encantamento da natureza; a morte de uma pessoa querida. E listamos as cenas que gostaríamos de ver ganhando corpo na tela do cinema: o reencontro de Miguilim com a mãe, de volta de viagem; seus castigos; as conversas com o irmão no quarto, antes de dormir, seus cochichos e risadas; o drama do bilhete e a indagação sobre o certo e o errado; as noites insones; as refeições em família; a travessia da mata; a tempestade e os dois irmãos encolhidos num canto; a boiada em campo aberto; a briga terrível com o pai; a simulação do enterro do irmão; a descoberta dos óculos e a despedida do Mutum. E o mais importante de tudo, no cerne da estória a ser recriada no filme: o Mutum é o mundo visto estritamente pelos olhos de Miguilim. É o lugar das “percepções desse menino, sua maneira de estar no mundo e de intuir as coisas” (Kogut 2008: 8). Foi este o grande desafio do roteiro, que ancorou todas as nossas escolhas, da forma narrativa à seleção do elenco, sobretudo das crianças: estar sempre com Miguilim, colados a ele, acompanhando suas descobertas e temores.

Daí a opção por uma estrutura mais episódica para o filme, de blocos de situações ou acontecimentos encadeados a partir do pensamento de Miguilim, e nele centrados. O mundo dos adultos é entrevisto apenas de relance, fragmentário, e de forma lacunar. No Mutum há uma tensão sempre presente, mas nunca sabemos ao certo o que se passa entre os adultos, apenas vislumbramos, aqui e ali, alguns indícios de uma trama que envolve o pai, a mãe e o tio, a vó e os agregados da fazenda (Rosa e Luisaltino), que chegam até nós pelo ponto de vista das crianças. Sempre com Miguilim, sentimos ou inferimos o que transcorre entre os adultos, sem nunca entender exatamente do que se trata.

Episódico e lacunar, o roteiro do filme também se estrutura a partir de muitas elipses, sendo a mais evidente a ausência do enterro do irmão morto. Do menino doente na cama e do choro das crianças passamos para imagens de uma casa grande e vazia, com Miguilim ao longe, sozinho e indiferente a tudo. A vó dobra o colchão, senta e chora. Tudo é mais intuído que mostrado, mais sugerido que explicado. Há muitos componentes da trama implícitos e uma economia deliberada de palavras em prol de soluções visuais

e sonoras que traduzam as sensações e sentimentos essenciais de cada momento.

Este caminho sensorial adotado pelo *Mutum* afasta-o completamente daquelas adaptações cinematográficas de obras literárias centradas na linguagem verbal, que se pretendem fiéis ao texto apenas por reproduzi-lo declamado no filme. Não só não resolvem o inevitável déficit em relação à narrativa escrita, mas acabam por distanciar ao extremo o espectador. Enchem a tela com diálogos e pensamentos em *off* que explicam ou descrevem o sentimento de cada cena, o que acaba enfraquecendo tanto o texto quanto a imagem, banalizando-os, tornando-os pomposos e enfadonhos.

Em *Mutum*, procuramos recuperar a própria atmosfera do livro, entendendo o filme como uma abertura para um outro mundo. Ao invés de reduzir a imagem à mera legenda ou ilustração de *Campo geral*, criar imagens sensoriais que evoquem um estado de espírito sem nunca dizer ou mostrar nada de maneira exata, sem nunca explicar nada. Construir cenas que envolvam o espectador, trazendo-o para dentro do filme, para que ele mesmo sinta ou intua o que Miguilim está sentindo, aquilo que o move e emociona. Há muitos silêncios e vazios deliberados no *Mutum*, que pontuam o filme, permitindo-o respirar, e abrem espaço para que o espectador se projete neles, e preencha as lacunas narrativas com sua própria imaginação. É em tais momentos que o cinema e a literatura mais se aproximam.<sup>8</sup>

Um filme assim concebido, centrado no ponto de vista de uma criança, depende integralmente das pessoas que nele atuam. Como diretora consagrada de documentários, Sandra Kogut sempre soube que este filme não poderia ser feito por uma criança treinada nas técnicas de representação, que apenas tentasse ser Miguilim. Era preciso encontrar um menino que de fato tivesse Miguilim dentro dele. Por melhores que fossem o roteiro ou a fotografia, por mais deslumbrantes que fossem as locações ou trilha sonora, esse filme não teria vigor algum sem as pessoas certas atuando nele. Dentre todos os preparativos que um filme requer, das sucessivas reelaborações do roteiro ao lento processo de captação de recursos e montagem de uma equipe de profissionais de cinema, foi a pesquisa de elenco que determinou a viabilidade do *Mutum*.

Optamos por trabalhar com não-atores, e com crianças da área rural, cujo modo de vida fosse equivalente ao dos moradores do *Mutum* de Guima-

---

<sup>8</sup> São essas idéias que embasam as opções estéticas da diretora do *Mutum* e, por isso, mesmo estão sempre presentes em seus comentários sobre o filme (ver especialmente Kogut 2008: 8).

rães Rosa. Ao longo de dois anos (2004-05), fizemos várias viagens pelo sertão de Minas Gerais, em busca das crianças do filme, especialmente dos dois irmãos, Miguilim e Dito. Visitamos 62 escolas rurais em oito municípios do norte e noroeste de Minas, incluindo as áreas por onde Guimarães Rosa andou em suas viagens de pesquisa, colhendo “coisas, da natureza ou de pensamento e poesia”, que porventura merecessem “a pena de narradas”.<sup>9</sup> Num universo de cerca de mil meninos, acabamos descobrindo Thiago (Miguilim) e Felipe (Dito). Por acaso ou destino, Thiago mora na Capivara-de-Cima, numa fazendinha perdida nas vertentes do Morro da Garça – o mesmo morro que é transformado em personagem de uma das novelas do *Corpo de baile* (*O recado do morro*); e Felipe mora no povoado das Pedras (município de Três Marias), ali onde o rio São Francisco se encontra com o rio De-Janeiro, ponto de partida daquela viagem de pesquisa realizada por Rosa em 1952, na companhia de Manuelzão e seus vaqueiros, e também o local do primeiro encontro de Riobaldo com o menino de olhos verdes, no romance *Grande sertão: veredas* (1956).

Num segundo momento, encontramos João Vitor, irmão mais novo de Felipe (Tomezinho), e dona Maria, avó dos dois (Vovó Izidra). E Rebeca, a cachorrinha de Thiago, foi levada para o set de filmagem (a Pingo-de-Ouro). Juliana (Drelina), de Riacho da Cruz (município de Januária); Brenda (Chica), também de Pedras; Fernando (Patori), de Andrequicé (Três Marias), que depois descobrimos ser bisneto do vaqueiro Manuelzão (transformado por Guimarães Rosa em personagem da novela *Uma estória de amor, Manuelzão e Miguilim*, do *Corpo de baile*); Nonato (Luisaltino), morador do Brejo, que é tio de Thiago na vida real; e Paula Regina (a Rosa), de Morro da Garça: todos moradores do sertão de Minas Gerais.<sup>10</sup> No elenco, apenas o pai, a mãe, o tio, seu Deográcias e o doutor da cidade são atores profissionais.

A seleção das crianças, as oficinas realizadas com elas, os ensaios e o modo como atores e não-atores foram aos poucos se integrando foi um processo longo e trabalhoso, que contou com o auxílio de outros profissionais

---

<sup>9</sup> É assim que o escritor descreve os objetivos da sua viagem pelo sertão de Minas Gerais, conduzindo uma boiada na companhia de um grupo de vaqueiros, realizada em maio de 1952 (Guimarães Rosa, “A boiada”, s./d., p. 1). Registrada em suas inseparáveis cadernetas, esta viagem de pesquisa foi fundamental para a elaboração de *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*, publicados quatro anos depois, em 1956 (ver Martins Costa 2002 e 2006).

<sup>10</sup> Somos muito gratas ao apoio carinhoso de Fátima Coelho Castro (Morro da Garça), Milce Vieira (Três Marias), José Osvaldo Brasinha (Cordisburgo), Cleusa e Rubens (pais do Thiago), Nonato, Ana & filhos (Brejo), dona Vera e seu Onilo (Andrequicé), Marcinho e Gilméia (Brejo) – nossos grandes parceiros no sertão de Minas Gerais.

(como Fátima Toledo, preparadora de elenco). Mas não cabe detalhar isso agora. O que vale ressaltar é que essas viagens de pesquisa de elenco pelo interior de Minas Gerais, que se desdobraram numa busca também por locações, foram verdadeiras viagens de aprendizagem. Através delas, fomos pouco a pouco habitando o universo do sertão, encontrando pessoas e paisagens, conhecendo as crianças e suas famílias, seu modo de vida e de falar, suas vestimentas e gestual, brincadeiras, gostos e histórias prediletas. Não só encontramos ao vivo e em cores quase tudo que é descrito em *Campo geral*, mas também aprendemos muitas outras coisas necessárias ao filme, como os hábitos alimentares de uma família da roça, as comidas e seu preparo, o uso da mesa de jantar e a disposição dos pratos.<sup>11</sup>

Assim como a obra de Guimarães Rosa, *Mutum* possui um forte lastro documental, a partir do qual a história ficcional decola e se realiza mais plenamente. A fazenda escolhida como locação era uma fazenda em pleno funcionamento e tudo nela traz a marca do sertão. Uma vez reunido, e bem antes de começarem as filmagens, o elenco passou a residir nessa fazenda (localizada nas imediações de Andrequicé, terra do vaqueiro Manuelzão) e a conviver como uma família de verdade. Os meninos dormiam no quarto que vemos no filme, a Rosa cozinhava naquele fogão a lenha, o gado era trazido para o curral como de hábito. E quando Thiago entra correndo para contar ao irmão que a vaca Laranjinha tinha dado cria em pé, isso de fato ocorrera – o que propiciou a sua inclusão no filme. A fazenda mais parecia a casa deles que uma locação cinematográfica. Quando a equipe de filmagem chegou, eles já estavam completamente familiarizados uns com os outros e com aquele espaço. As crianças andavam por ali completamente à vontade e até já possuíam seus locais de brincadeira preferidos. Quanto ao pai, à mãe e ao tio, atores profissionais, desabituaados ao sertão, antes da filmagem, eles passaram um tempo na roça, convivendo com famílias de vaqueiros que tinham um perfil semelhante à da história, trabalhando e se divertindo junto com eles.

O modo “etnográfico” como nos aproximamos do sertão e a relação afetiva que estabelecemos com as pessoas de lá, como olhamos para elas e para o seu universo, têm paralelos com a forma como o próprio Guimarães Rosa se relacionava com esse mundo, com seu método de investigação de campo, que chegou até nós através de suas cadernetas e relatos de viagem. Foi assim que ele se preparou para escrever *Campo geral* e foi assim que

---

<sup>11</sup> Bastante diferente, por exemplo, daquela mesa patriarcal em que o pai fica na cabeceira, exibida no filme *Lavoura arcaica* (dirigido por Luiz Fernando Carvalho/2001; baseado no romance homônimo de Raduan Nassar/1975).

construímos o *Mutum*. Mas se Rosa buscava traduzir em palavras tudo o que se passava diante de seus olhos, tomando notas que depois foram recriadas em suas estórias, no filme tentamos fazer o caminho inverso: partimos do texto escrito para a imagem visual, procurando redescobrir ou reinventar pessoas, paisagens, cenas.<sup>12</sup>

Foi durante os ensaios na fazenda que ocorreu a primeira de uma série de mudanças no roteiro, que acabaram acontecendo durante toda a filmagem – uma situação já prevista pela diretora do filme, co-autora do roteiro do *Mutum*. Por isso, ela fez questão de me levar para o set, para que eu acompanhasse os ensaios e todo o processo de filmagem, de modo a enriquecermos o roteiro com as circunstâncias da filmagem, que só poderiam emergir no calor da hora: situações imprevistas, inesperadas, espontâneas. O roteiro mudou muito durante a realização do filme, muita coisa foi cortada, inclusive diálogos e frases que se revelavam redundantes, competindo com a imagem. As cenas eram praticamente reescritas todos os dias.<sup>13</sup>

A primeira grande mudança no roteiro diz respeito aos nomes dos personagens. Thiago trazia Miguilim vivo dentro dele, assim como Felipe era Dito, Rebeca era a cachorrinha querida de Thiago, e não havia como pedir a eles para trocarem de nome, o que não estava previsto de antemão, pois em todas as versões do roteiro, prévias à filmagem, os nomes dos personagens de *Campo geral* foram preservados. Foi durante os ensaios e a partir da formação daquela nova família, dos laços verdadeiros que se estabeleceram entre eles, que ficou impossível realizar tal troca.

O título do filme, inicialmente *Miguilim*, acabou virando *Mutum*, que é o nome da fazenda onde se passa a estória. Além de marcar uma distância em relação ao livro, esse deslocamento do nome do personagem principal para o nome de um lugar funciona como uma abertura para pensarmos o *Mutum* como o próprio lugar da infância.

---

<sup>12</sup> É essa idéia que o crítico de cinema José Carlos Avellar (2007) desenvolve em “Uma caderneta de nuvens”, seu belo comentário sobre *Mutum*: um filme que se constrói “como anotações visuais de leitura”.

<sup>13</sup> Foram dois meses de preparação (fevereiro e março de 2006), seguidos de dois meses de filmagem (abril e maio). O processo de recriação das cenas *in loco* merece um capítulo à parte. Apenas menciono algumas inovações: o passeio noturno e a corrida de barquinhos (folhas) no córrego; a brincadeira de Thiago com as pipocas, para distrair o irmão doente; a casa vazia e a vó dobrando o colchão do Felipe, depois da sua morte; o banho do passarinho; a despedida do pai, com a frase “Deus está me fechando todas as portas...”; o gavião ao longe como recurso para revelar a miopia de Thiago.

Além disso, seguindo a etimologia da palavra (procedimento bastante apreciado e utilizado por Rosa), “mutum”, em latim *mutus* (-a, -um), significa “mudo, silencioso”, ou remete aos animais que só sabem “mugir” ou “dizer mu” (Faria 1982: 351) – acepções que sublinham aspectos importantes da estória que está sendo narrada: Mutum como o lugar das coisas não-ditas e intuídas, dos limites incertos das coisas, da dificuldade de apreendê-las e verbalizá-las.

*Mutum* é ainda o nome de uma ave negra<sup>14</sup> que povoa as matas da fazenda e as noites insones de Miguilim, com seu canto lúgubre que pontua as horas. “Um pássaro tristonho”: é assim que ele fica inscrito em sua memória, e é assim que ele ressurgue anos depois, quando, já adulto, Miguilim volta ao sertão como Miguel, em *Buriti*, a última novela do *Corpo de baile*. Seu gemido noturno, entreouvido ao longe, tem o poder de transportá-lo de súbito, proustianamente, para o lugar da sua infância, aflorando suas mais fortes lembranças: o Mutum como um lugar tristonho – lugar da perda, da morte do irmão.

Por fim, “mutum” é um palíndromo – “palavra que se pode ler, indiferentemente, da esquerda para a direita ou vice-versa” e que em grego significa aquilo que “corre em sentido inverso, que volta sobre seus passos”,<sup>15</sup> idéia também muito apreciada por Rosa, e de presença marcante em sua obra. Não só foi tematizada em *Tutaméia* (1967) como evidencia o vínculo que une *Campo geral* e o romance *Grande sertão: veredas* (que não por acaso termina com uma lemniscata, o símbolo do infinito): ambas são estórias que preservam uma chave só revelada no final: a identidade de Diadorim e a miopia de Miguilim.<sup>16</sup> De posse dessa chave, somos compelidos a reler a estória toda sob um novo e inusitado ângulo, que descortina uma nova trama, que esteve o tempo todo presente, bem debaixo de nossos olhos. Ler e reler. Terminar e recomeçar. Palíndromo.

<sup>14</sup> “Mutum”: “designação comum às aves galiformes da família dos cracídeos, florestais, dos gêneros *Crax* e *Mitu*, com várias espécies ameaçadas de extinção, de plumagem geralmente negra, topete com penas encrespadas ou lisas e bico com cores vivas. Etimologia: do tupi *mi'tu* (ave galiforme).” (Houaiss 2001, versão 1.0). Ver imagens no site <http://www.sindicatotrescoroas.com.br/projeto/mutum.html> (consultado em junho de 2009).

<sup>15</sup> “Palíndromos, os, on” (em grego), cf. Houaiss 2001, versão 1.0.

<sup>16</sup> Rosa evidencia ainda um outro vínculo entre as duas estórias: “Só escrevo altamente inspirado, como que ‘tomado’, em transe. Aquele livro [*Grande sertão: veredas*] me cansou fisicamente. Acabei extenuado. Deu-me, porém, um enorme prazer. Sensação igual só senti ao escrever *Miguilim*. Foi outro ‘clarão’ que recebi na vida.” (*apud* Dantas 1975: 28).

Em *Campo geral*, a partir da revelação final de que Miguilim é um menino míope, com essa chave ou de posse desses óculos (imagem sugerida pela própria novela), pode-se rever a estória re-significando uma série de episódios equívocos: Miguilim não consegue acertar no jogo de ferraduras porque está com o bilhete do tio no bolso ou porque sua vista não alcança a distância do tiro? Ele vive “escorregando e tropeçando, esbarrando, quase caindo nos buracos”, porque é “bobo” e “desajeitado” ou porque não enxerga bem os acidentes do caminho? Ele não consegue responder à pergunta do pai sobre as plantações porque não consegue vê-las ou porque não presta para nada? Ele apenas não gosta da brincadeira de espiar passarinho no ninho ou só não vai porque precisa ver bem de perto e tem medo de ser bicado (“podiam furar os olhos da gente”)? Ele adora armar arapucas para pegar passarinhos e prendê-los em gaiolas por mero capricho de menino ou porque este é o único meio de enxergá-los direito, de ver suas formas e cores, de sentir suas texturas?...<sup>17</sup>

Assim como ocorre no romance, acerca dos traços de feminilidade de Diadorim, em *Campo geral* também a miopia de Miguilim é habilmente disseminada e dissimulada ao longo de toda a novela. E esse era mais um desafio que Mutum deveria enfrentar. Muitas pessoas perguntavam se o filme iria representar a miopia de Miguilim através de imagens desfocadas, ou se ele iria constantemente apertar os olhos no esforço de visualização, como um anúncio de sua condição. De modo algum. Além de ser um recurso por demais evidente, e de baixo rendimento estético, a imagem desfocada não só evidenciaria de chofre aquela chave da estória que é cuidadosamente dissimulada, mas iria, sobretudo, sublinhar um aspecto da miopia que está muito distante da forma como o próprio Guimarães Rosa a concebe.

Se o míope enxerga mal de longe, e de forma desfocada, no entanto, de curta distância ele enxerga muito bem, aliás, muito melhor que os não-míopes. Rosa sabia disso muito bem – são conhecidos os traços biográficos que unem o autor a seu personagem, inclusive o episódio da descoberta de sua miopia, em idade e condições semelhantes a Miguilim. É essa visão de perto, extremamente nítida e precisa, que o escritor explora na visão de Miguilim: seu “olhar apalpado”, que enxerga os mínimos detalhes e traz para o primeiro plano todos os meandros de seu objeto de atenção.<sup>18</sup> O desfocado,

---

<sup>17</sup> Em “Indícios da miopia de Miguilim”, no final deste ensaio (Anexo I), reúno algumas passagens exemplares de *Campo geral*.

<sup>18</sup> É o que Nogueira (“A infância do olhar”, 2004: 102-123) também observa acerca da “visão cristalina” de Miguilim: “ser míope é ver a mais”. Sobre este tema, consultar ainda Paulo Rónai: 1978 e 2002.



aquilo que sua visão não alcança, é o mundo nebuloso dos adultos, das coisas que fogem ao seu entendimento. Isto é apenas o fundo da cena, sempre a escapar, ambíguo, movediço. Quanto à cena principal, ela está sempre próxima ao corpo do menino. Pois a miopia de Miguilim é a própria imagem da infância, da criança que vive num mundo ainda de pequenas dimensões, circunscrito, e só enxerga o que está ao alcance de sua mão.

Foi essa idéia chave que trabalhamos no filme. Os planos são todos fechados durante o desenrolar da estória, e apenas abrem, de fato, no final, quando o menino coloca os óculos. É só então que temos uma visão geral da casa e da fazenda do Mutum, com seus campos e matas ao longe. É só então que temos um “plano geral”, e descobrimos, no final, e junto com a chave dos óculos, um sentido mais profundo da estória, contido em seu próprio título: *Campo geral*. Antes disso, ao longo de todo o filme, seu campo de visão é fechado e restrito. O mundo de Miguilim é o mundo do miudinho, que possui uma espantosa nitidez.

De posse dessa lente, ao retermos a estória, não causa surpresa descobrir que essa visão da miopia nos é transmitida através do uso recorrente de diminutivos: formiguinhas, caramujinhos, besourinho, passarinhos, pedrinhas, matinho, solzinho, biquinho, figurinha, agüinhas, viajadinho, quietinhos, devarinho, etc. Em *Campo geral* também é muito freqüente o uso do sufixo “-im” para marcar o diminutivo, uma fórmula de uso corrente no sertão de Minas Gerais, que Guimarães Rosa incorpora em seu relato: menorzim, pertim, sozim, direitim, durim, xadrezim, beijim, passarim, cabelim, solzim, lugarim, pelourim, papelim, espim, ioioim, barulhim, demonim, bruxolim, barbim... – e o próprio nome do protagonista da estória: Miguilim (de Miguel). O uso de tantos diminutivos não é mera “meiguice” para “acarinhar” Miguilim em “linguagem gentil”, como já foi observado pela crítica (Lisboa 1991: 176), mas um recurso estético de linguagem verbal que visa expressar a escala, medida ou perspectiva de seu universo visual.<sup>19</sup>

No filme, essa qualidade da visão de Miguilim encontra a sua tradução ótica em imagens captadas com lentes macro, que exibem texturas e detalhes de coisas muito pequenas, vistas bem de perto, como formiguinhas, abelhas ou teias de aranha. As cenas da travessia da mata ou do castigo são exemplares, nesse sentido.

Miguilim possui uma sensibilidade míope extremamente aguçada. Através de seu “olhar apalpado”, vamos aos poucos descobrindo a natureza

---

<sup>19</sup> Em “O olhar miudinho de Miguilim”, no final deste ensaio (Anexo II), reúno algumas passagens exemplares de *Campo geral*.

exuberante do Mutum, aprendendo os nomes das coisas, de pássaros e plantas, seus movimentos sutis e os tons de suas vestes e plumagens, seus hábitos e traços peculiares. Sempre com ele, percebendo as coisas como ele as percebe, vemos surgir diante de nós um mundo repleto de cores, formas e texturas. Mas ele não só vê como também ouve “a mais”. Com sua vista curta, Miguilim vive num mundo onde a audição é a modalidade sensorial dominante para codificar o que transcorre ao longe, fora do alcance de seu olhar. Mergulhado nessa atmosfera sonora, onde há uma disjunção entre visão e audição, ele afina o ouvido e aguça a curiosidade, partindo em busca de correspondentes visuais para a variedade intensa de sons e ruídos que lhe chegam aos ouvidos. Não é, portanto, por acaso que Miguilim se apaixona pela arte de armar arapucas para capturar passarinhos e se esmera em fazer gaiolas onde preservá-los. É o seu recurso para conseguir enxergar de fato esses pequenos seres alados que o fascinam com seus cantos.

Sob o signo do maravilhamento, a infância surge aqui como o lugar da descoberta do mundo pelos sentidos. Tudo é novidade, tudo tem o frescor daquilo que é visto pela primeira vez. As experiências sensoriais de Miguilim, o modo como ele apreende as qualidades sensórias das coisas, são uma verdadeira experiência poética, tal como Guimarães Rosa a concebe e pratica: cada percepção inédita propicia a criação de um vocábulo novo.<sup>20</sup>

Miguilim desenvolve uma excepcional sensibilidade acústica, sendo capaz de ouvir uma variedade imensa de sons inusitados, emitidos por todos os seres e elementos da natureza, especialmente pássaros – os que mais o encantam. Sob essa ótica (ou talvez “acústica”) não causa espanto descobrir que, em *Campo geral*, quase todas as inovações vocabulares pertencem ao campo sonoro. São muitas as palavras novas, há inúmeras onomatopéias criadas por Rosa para expressar a profusão de sons ouvidos por Miguilim: o “grilgril” das maritacas; o “ioioioim” dos sanhaços; os passarinhos cantando “dlim e dlom”; o “Cuíc-cc'-kiki-kik!” da coruja; a sariema: “Káu! Káu! Káukáukáufkáuf”; o “oôo” das vacas; o “môo” de um boi, seu “berru-berro” feio; o vento “vuvo: vív...., vív”, o seu “moame”; o “quirquincho” de um tatu caçado, chiando “Izúis, Izúis!”; o “afurôo” dos cachorros; e assim por diante.<sup>21</sup>

Se o universo sonoro de Miguilim é expresso a partir de uma profusão de vocábulos novos, no filme procuramos recriar esse recurso de linguagem

---

<sup>20</sup> Sobre o universo sonoro de Rosa e suas inovações vocabulares, especialmente em “Buriti” (do *Corpo de baile*), ver Martins Costa 2005: 47-60.

<sup>21</sup> Em “Sons inusitados: a cada percepção inédita, a criação de um vocábulo novo”, no final deste ensaio (Anexo III), reúno algumas passagens exemplares de *Campo geral*.

através da elaboração de uma trilha acústica. Além do roteiro de filmagem do *Mutum*, também fizemos um roteiro detalhado de sons a serem gravados, construído a partir de uma leitura extremamente minuciosa de *Campo geral*, e passamos três dias inteiros no sertão apenas captando sons naturais, tal como descritos no livro. Sempre com Miguilim, aprendemos a afinar o ouvido para descobrir e captar os mais variados tipos de sons: as vozes de animais (cantos de pássaros; rosnados e latidos de cães, de perto e ao longe, brigando ou uivando; as variações afetivas dos mugidos do gado, chamando ou brigando; bois e cavalos pastando, andando no pasto ou nas pedras, bebendo água, soprando, mastigando capim, milho ou o freio na boca); os mais variados ventos (de tempestade e de chuva; nas árvores secas ou copadas; no capim ou na água); mulheres cozinhando, cortando lenha, lavando roupa; toucinho fritando; homens afiando enxadas, ordenhando vacas (e o barulho do leite batendo no balde); rede rangendo; porteira fechando; janelas ou portas batendo; os sons da noite na fazenda (grilos, corujas, uivos ao longe, bater de asas, pios, mugidos); etc, etc, etc...

Durante a montagem do *Mutum*, todos esses sons foram retrabalhados em estúdio para criar uma trilha acústica. Não há música no filme, apenas sons naturais que foram estilizados para produzir uma intensidade dramática,<sup>22</sup> compondo uma trilha que não é meramente ambiente ou ilustração, mas que expressa de forma imediata as próprias sensações de Miguilim, atuando ativamente no desdobramento da narrativa. Em seu mundo, os sons veiculam afetos: há sons tristes e alegres, que dão medo ou entusiasmam, que evocam lembranças... Se os filmes em geral recorrem à música para induzir a determinados estados emocionais, muitas vezes manipulando as emoções do público, no *Mutum* não há lugar para música nem para sonoridades-clichê, já que o som é justo o lugar da inovação, da expressão inusitada. Recorremos apenas àqueles sons carregados de afetos que povoam a cabeça de Miguilim, e nos põem em contato direto com seu mundo interior: o mundo de uma criança.

Construído como uma conversa afetiva com *Campo geral*, *Mutum* procura expressar, em linguagem própria, aquilo que a estória de Miguilim tem de mais essencial: as sensações da infância. E, para isso, a linguagem exuberante de Guimarães Rosa é recriada a partir de lacunas, elipses e silêncios, e de uma visão míope do mundo. Esta é a própria condição da infância: toda infância é míope. É o mundo da primeira vez, límpido e belo, do frescor das descober-

---

<sup>22</sup> Ver o comentário do diretor de *Os pássaros* sobre a construção dramática de sons desse filme (Hitchcock & Truffaut 2004: 289-301).

tas e maravilhamentos, do bem aqui, preciso e cheio de detalhes, e também o mundo do logo ali e mais além, nebuloso, de contornos incertos, imprecisos, do entendimento sempre insuficiente. Esta é a condição trágica da infância.<sup>23</sup>

## Anexo I

### Indícios da miopia de Miguilim

(algumas passagens exemplares de *Campo geral*, 1977, grifos meus):

Maroto que o Dito saía, por outros brinquedos, com simples de espiar o ninho de filhotes de bem-te-vi, não tinha medo que bem-te-vi pai e mãe bicavam, podiam furar os olhos da gente. Chamava Miguilim para ir junto. Miguilim não ia. (38)

Atroado, grosso, o *môo* de algum outro boi. O Dito então aboiava. *Miguilim queria ver mais coisas, todas, que o olhar dele não dava.* (50-51)

Desde estavam brincando de jogar malha, no pátio, meio de tardinha. Era com dois tocos, botados em pé, cada um de cada lado. A gente tinha de derrubar, acertando com uma ferradura velha, de distância. Duma banda o Dito, mais vaqueiro Salúz, da outra Miguilim mais o vaqueiro Jé. *Mas Miguilim não dava para jogar direito, nunca que acertava de derribar. [...] Mas Miguilim não enxergava bem o toco, de certo porque estava com o bilhete no bolso, constante que em Tio Terêz não queria pensar.* (52)

Do brejo voavam os ariris, em bandos, gritavam: – *ariri, ariri!* Depois, começava o mato. – “E estes, Salúz?” “– Estes são os grilos que piam de dia.” Miguilim respirava forte. – “Ei, Miguilim, vai tornar a chover: o sabiazinho-pardo está cantando muito, invocando. Vigia ele ali!” “– *Adonde? Não estou enxergando...*” “– Mas, olha, ali mesmo! Mesmo mais menor do que um joão-de-barro. Ele é pássaro de beira de corgo...”. (90)

*Algum passarinho cantando: apeou naquele galbo. Como um ramo de folha menor se desenha para baixo.* (95)

---

<sup>23</sup> Com seu olhar de míope, Jayme Aranha Filho descobriu muito mais do que este texto contém. Agradeço seus comentários e sugestões, muitos deles aqui incorporados.

## Anexo II

## O olhar miudinho de Miguilim

(algumas passagens exemplares de *Campo geral*, 1977, grifos meus):

[Miguilim] via as *formiguinhas* entrando e saindo e trançando, os *caramujinhos* rodeando as folhas, no sol e na sombra, por onde rojavam sobrava aquele rastrío branco, que brilhava. (13)

– “Ei, Miguilim, você hoje é que está alçado em assento, de *pelourim*?” – tio Terêz gracejava. (15)

[na tempestade] Pobre dos passarinhos do campo, desassisados. O gaturamo, tão podido miúdo, *azulzinho* no sol, *tirintintim*, com brilhamentos, mel de melhor – *maquinazinha* de ser de bem-cantar... – “O *gaturaminho* das frutas, ele merece castigo, Dito?” (18)

[Miguilim] logo que podia ia se esconder na tulha, onde as goteiras sempre pingavam. Ao quando dava qualquer estiada, saía um *solzinho* arrependido, então vinham aparecendo abelhas e marimbondos, de muitas qualidades e cores, pousavam *quietinhos*, chupando no caixão do açúcar, muito tempo, o açúcar mel-méla, pareciam que estavam morridos. (24)

Estiadas, as *agüinhas* brincavam nas árvores e no chão, cada um de um jeito os *passarinhos* desciam para beber nos lagoeiros. O sanhaço, que oleava suas penas com o *biquinho*, antes de se debruçar. O sabiá-peito-vermelho, que pinoteava com tantos requebros, para trás e para frente, ali ele mesmo não sabia o que temia. E o casal de tico-ticos, o *viajadinho* repulado que ele vai, nas léguas em três palmos de chão. E o gaturamo, que era de todos o mais *menorzim*, e que escolhia o espaço de água mais clara: a *figurinha* dele, reproduzida no argume, como que ele muito namorava. Tudo tão caprichado lindo! (31)

[o tatu] E tinha *pelinhos* brancos entremeados no casco, feito as pontas mais finas, mais últimas, de *raizinhas*. E levantava as *mãozinhas*, cruzadas, mostrava aqueles dedos de unhas, como *ossinhos* encardidos. (39-40)

Mesmo muitos mosquitos, abelhas e avespas inçoavam sem assento, o *barulhim* deles zunia. (47)

Daí, dos demais, deu tudo vagalume. – “Olha quanto mija-fogo se desajuntando no ar, *bruxolim* deles parece festa!” Inçame. Miguilim se deslumbrou. (54)

Vinha com uma coisa fechada na mão. – “Que é isso, menino, que você está escondendo?” – “É a joaninha, Pai.” – “Que joaninha?” Era o *besourinho* bonito, *pingadinho* de vermelho. – “Já se viu?! Tu há de ficar toda-a-vida bobo, ô panasco?!” – o Pai arreliou. E no mais ralhava sempre, porque Miguilim não

enxergava onde pisasse, vivia escorregando e tropeçando, esbarrando, quase caindo nos buracos: – Pitosga...”. (83-84)

[...] o casal de tico-ticos-reis, o macho tão *altaneirozinho* bonito – upupava aquele topete vermelho, todo, quando ia cantar. Miguilim tinha inventado de pôr a peneira meia em pé, encostada num *toquinbo* de pau, amostrara arroz por debaixo, e pôde ficar de longe, segurando a *pontinha* de embira que estava lá amarrada no *toquinbo* de pau, tico-tico-rei veio comer arroz, coração de Miguilim também, também, ele tinha puxado a embira... (93).

O relar da folha da enxada, nas *pedrinhas*, aqueles bichos miúdos pulando do capim, a gente avançando sempre, os pés pisando no *matinho* cortado. (95)

### Anexo III

#### Sons inusitados: a cada percepção inédita, a criação de um vocábulo novo

(algumas passagens exemplares de *Campo geral*, 1977, grifos meus):

Os coqueiros, para cima do curral, os coqueiros vergavam, se entortavam, as feiras de coqueiros velhos, que dobravam. O vento *vuvu: viúv... viúv...* Assoviava nas folhas dos coqueiros. (17-18)

O barulho da chuva agora era até bonito, livre do *moame* do vento. (23)

[...] quando desinvernou de repente, as maitacas já passavam, vozeando o *trilique* [...]. (33)<sup>24</sup>

– “Sanhaço pia uma flauta... Parece toca aprendendo...” “– Que é que é flauta, Tio Terêz?” Flauta era assóvio feito, de instrumento, a melhor remediava o pio assim do sanhaço grande, o *ioioioim* deles...”. (33)

O *quirquincho* de um tatu caçado. O *afurôo* dos cachorros, estrepolindo com o tatu em buraco. (39)

[...] era tatúa-fêmea – ela encapota, fala *choraminguda*; peleja para furar buraco, os cachorros não deixam. (39)

[...] era um tatu galinha, o que corre mais, corredor. Funga, quando cachorro pega. Pai tirava a faca, punha a faca nele, chuchava. Ele chiava: *Içúis, Içúis!*... Estava morrendo, ainda estava fazendo barulho de unhas no chão, como quando entram em buraco. (40)

A rã *rapa-cuia*. O sorumbo dos sapos. (41)<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Como Rosa explica ao tradutor italiano do *Corpo de baile*: “*trilique* (trilo?): trilos seriados, os longos gritinhos, estalidos, estalados, das alegres maitacas. Onomatopéia.” (Guimarães Rosa & Bizzarri 1972: 30).

No outro dia, dia-de-manhã bonito, o sol chamachando, estava dado lindo o *grilgril* das maitacas, no primeiro, segundo, terceiro passar delas, para os buritis das veredas. (46)

Os cachorros maticavam, piando separados: – *Piu, piu... Uão, uão, uão...* A cachorrada abre o eco, que ninguém tem mão... (54).

Miguilim por um seu instante se alegrou em si, um passarinho cantasse, *dlim e dlom*. (58)

Era uma coruja pequena, coruja-batuqueira, que não faz ninhos, botava os ovos num cupim velho, e gosta de ficar na porta – no buraco do cupim – quando a gente vinha ela dava um grito feio – um barulho de chiata: “*Cuic-c’-kiki-kik!...*” e entrava no buraco [...]. (70)

E outras coisas desentendidas, que o Papaco-o-Paco sempre experimentava baixo para si, aquele *grol*, Miguilim agora às vezes duvidava que vontade fossem de um querer dizer. (82)

Miguilim já estava acostumado a dormir sozinho sem ninguém, ocupava o catre inteiro, se alargava, podia abrir bem as pernas e os braços. Pensava. Ficava acordado muito tempo, escutava a *tutuca* dos jenipapos maduros caindo de supetão e se achatando, cheios, no chão da árvore. (84)<sup>26</sup>

Pai prendia uma lata de leite de cada lado [do cavalo], grande. Miguilim tomava a benção e saía. O leite ia batendo, *chuá, chuá, chuá*, aquele barulhinho. (86-87)

Vez em quando a gente ouvia também um *gró* de papagaio. O cerrado estava cheio de pássaros. [...] já se escutava o *a-surdo* de boi. [...] Rebutava aquele barulho vivo de rumor, um estremecimento ranzia, zunindo – *brrrr, brrrr* – depois um *chuá* enorme, parecia golpes de bichos dentro d’água. (91)

<sup>25</sup> Ibidem, p. 31: “(rapa-cuia está indicando o gritar *raschiato* da rã?) Sim. Mas o nome vulgar da espécie é mesmo este: a *rapa-cuia*, ou a *rã rapa-cuia*.”

<sup>26</sup> Ibidem, p. 33: “a *tutuca dos jenipapos* (tutuca é onomatopaico ou existe como substantivo não registrado pelos dicionários?) Onomatopéia. Termo tupi. Traduz o barulho característico: macio, polposo, cheio, do jenipapo maduro caindo e esborrachando-se contra o chão.”

## Bibliografia

- Avellar, José Carlos. “Uma caderneta de nuvens”, in: *Escrevercinema*. Cannes, maio de 2007. Site consultado em junho de 2009: [http://www.escrevercinema.com/uma\\_caderneta\\_de\\_nuvens.htm](http://www.escrevercinema.com/uma_caderneta_de_nuvens.htm)
- , 2007. *O chão da palavra*. Cinema e literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco.
- Bachelard, Gaston, 2001. “Os devaneios voltados para a infância”, in: *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 93-137.
- Dantas, Paulo, 1975. *Sagarana emotiva*. São Paulo: Duas Cidades.
- Faria, Ernesto, 1982. *Dicionário escolar latino-português*. 6ª ed. Revisão de Ruth Junqueira Faria. Rio de Janeiro: MEC/FENAME.
- Guimarães Rosa, João. “A boiada”. Documento inédito, inacabado, datilografado. 13 p. Consultado na casa de dona Aracy Moebius de Carvalho (viúva do escritor).
- . “A boiada 1”; “A boiada 2” [Cópia datilografada das cadernetas da viagem com os vaqueiros, realizada em maio de 1952]. Documentos inéditos, datilografados. 80 p.; 77 p. Consultados no Arquivo Guimarães Rosa, do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP).
- , 1956. *Corpo de baile (sete novelas)* [com *Campo geral*, *Uma estória de amor*, *A estória de Lélío e Lina*, *O recado do morro*, *Lão-Dalalão (Dão-lalalão)*, *Cara-de-bronze* e *Buriti*]. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio.
- , 1956. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio.
- . 1965. “Entrevista concedida a Maria da Graça Faria Coutinho”, in: *Trabalho de Português para o Colégio Brasileiro de Almeida*. Rio de Janeiro, junho de 1965.
- , 1967. *Tutaméia*. Terceiras estórias. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio.
- , 1977 [1ª ed. 1964]. *Campo geral*, in: *Manuelzão e Miguilim (Corpo de baile)*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio.
- Guimarães Rosa, João/Bizzarri, Edoardo, 1972. *J. Guimarães Rosa*. Correspondência com o tradutor italiano [1962-1967]. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro.
- Hitchcock, Alfred/Truffaut, François, 2004. “Os sons eletrônicos”, in: *Hitchcock/Truffaut*. Entrevistas. Prefácio à edição brasileira de Ismail Xavier. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 289-301.
- Houaiss. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Versão 1.0. Rio de Janeiro: Objetiva, dezembro de 2001.



- Holanda Ferreira, Aurélio Buarque de. *Dicionário Aurélio Eletrônico. Século XXI*. Versão 3.0. Rio de Janeiro: Lexikon/Nova Fronteira, novembro de 1999.
- Kogut, Sandra. “*Miguelim* de Guimarães Rosa chega à tela em Cannes”. Entrevista concedida a Márcio Ferrari, 23/05/2007. Site consultado em junho de 2009:  
<http://cinema.uol.com.br/cannes/2007/ultnot/2007/05/23/ult3723u18.jhtm>
- . “Entrevista concedida a Renato Silveira”, in: *Cinema em Cena*, 28/11/2007. Site consultado em junho de 2009:  
[http://www.cinemaemcena.com.br/Entrevista\\_Detalhe.aspx?ID\\_ENTREVISTA=27](http://www.cinemaemcena.com.br/Entrevista_Detalhe.aspx?ID_ENTREVISTA=27)
- . “*Mutum*. notas de filmagem. Uma poética da miopia.” Entrevista concedida a Paulo de Andrade. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, junho de 2008, p. 4-6; p. 7-10. Especial 100 anos Guimarães Rosa.
- Kogut, Sandra/Martins Costa, Ana Luiza, 2007. “Rencontre avec l’équipe du film” [Entrevistas em vídeo], in: *Press Conference: Mutum 25 May 2007*. Archives and History. Videos from Cannes in 2007. 39a Quinzaine des Réalisateur/Directors’ Fortnight. Festival de Cannes. Site consultado em junho de 2009:  
<http://www.quinzaine-realisateurs.com/go/archives/2007/videos/#VideoPlayer>
- Lisboa, Henriqueta, 1991. “O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa”, in: Coutinho, Eduardo, (org). *Guimarães Rosa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 170-178.
- Martins, Nilce Sant’Anna, 2001. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp.
- Martins Costa, Ana Luiza, 2002. *João Guimarães Rosa, viator*. Tese de Doutorado em Literatura Comparada (Letras/UERJ). Defendida na Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro, dez. 2002.
- . “O mundo escutado”, in: *Scripta*, v. 9, n. 17, p. 47-60, 2º sem. 2005.
- . “Via e viagens: a elaboração de *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*”, in: *Cadernos de Literatura Brasileira*, n.ºs. 20 e 21. São Paulo: Instituto Moreira Sales (IMS), dez. 2006, p. 187-235. Edição Especial Comemorativa dos 50 anos de *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas* e dos 10 anos da revista.
- Martins Costa, Ana Luiza/Kogut, Sandra, 2004-2006. *Mutum*. Roteiro de filme de longa-metragem baseado na novela *Campo geral*, de João Guimarães Rosa, 75 p.
- Nogueira, Erich Soares, 2004. *Percepção e experiência poética: estudo para uma análise de Campo Geral, de J. Guimarães Rosa*. Dissertação de Mestrado em

- Teoria e História Literária. Unicamp. Site consultado em junho de 2009:  
<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000321371>
- Rónai, Paulo, 1978. “*Campo Geral*. Primeiras lembranças de Miguelim”, in: *Seleção de João Guimarães Rosa*. 2ª ed. revista. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978, 32-54.
- . “Notas para facilitar a leitura de *Campo Geral* de J. Guimarães Rosa”, in: *Matraga*. Rio de Janeiro: Caetés, Ano 9, n. 14, jan./dez. 2002, 23-60.
- Tirard, Laurent, 2002. *Grandes diretores de cinema*. Entrevistas com Almodóvar, Wim Wenders, Woody Allen, Kusturica, Joel e Ethan Coen, David Lynch, Tim Burton, Bertolucci [dentre outros]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

## Influencias y referencias en la construcción de una película: el ejemplo de *53 días de invierno* (2006)

Judith COLELL, Barcelona

Cuando comienzas a trabajar en una película y te planteas cuál es el resultado que quieres obtener, nunca es fácil encontrar los referentes en los que basarte. Además, cuando estudias cine nadie te habla nunca de la necesidad de encontrar esos referentes e incluso, ahora que yo enseño cine en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, me encuentro a veces con reticencias por parte de los estudiantes a hablar de referencias, como si estuviéramos hablando de la inducción a la copia. Puedo asegurar, después de muchos años de trabajo y diversas películas, que nunca se copia, porque por muy personal que sea la referencia que se utilice, al pasar por el filtro de tu propia mirada, esta cambiará hacia otra cosa completamente diferente del original.

Pero quizás deberíamos comenzar por reflexionar sobre qué es lo que marca el estilo cinematográfico y poder establecer así los parámetros en los que utilizaremos referencias. Vamos a empezar, pues, por intentar ver y analizar en qué aspectos de la obra cinematográfica podemos identificar el “estilo”. Curiosamente este término está muy definido en otras artes pero no en el cine. La primera pregunta que se plantea es si podemos hablar de estilo sin referirnos al contenido. ¿Obras de autores con un estilo tan propio como Michael Haneke, Pedro Almodóvar o Lars Von Trier serían tan personales si su contenido (la historia, el guión) no fuera también tremendamente original y propio?

A mi parecer, resulta casi imposible desligar el contenido del estilo de un autor cinematográfico pero este sería tema de una reflexión muy larga que nos llevaría probablemente a otro artículo. Sin embargo, es precisamente en la forma donde parece que encontramos más fácilmente los referentes que pueden definir el estilo. ¿De qué hablamos cuando nos referimos a forma? Podríamos establecer innumerables categorías que ocuparían muchas páginas pero me interesa centrarme en aquellas en las que trabajas cuando empiezas a definir cómo será tu película al comienzo del proceso, es decir, en la preproducción. Aquellas a las que recurres para explicar a terceros justamente cuál será el estilo de tu film. Hablaremos de las localizaciones (el hecho de que sean localizaciones naturales o decorados marca mucho un tipo de película), de los planos y los movimientos de cámara, del tratamiento del sonido (la incorporación de música extradiegética o no), del “look” de la

película (decorados, vestuario y evidentemente el tratamiento de la iluminación y el color). Curiosamente, todas estas normas han sido definidas en movimientos tan autorales como el Dogma 95, lo que nos puede dar una pista de por dónde enfocar el asunto si queremos hablar del estilo cinematográfico. Pero en este artículo me gustaría concretar en uno de los aspectos en los que más trabajo yo cuando me enfrento al reto de definir el estilo de mi película. Me gustaría centrar este escrito en uno de ellos que quizás sea el que más claramente comparte puntos en común con otras artes, uno de los componentes de la forma cinematográfica que más bebe de la pintura y la fotografía: estoy hablando de las referencias visuales, en concreto de la utilización de la luz y el color como elementos simbólicos. Esta utilización no es algo nuevo. Evidentemente, en la pintura ha estado presente siempre y ha sido una de las claves para definir un estilo pictórico u otro. El cine no ha sido tampoco ajeno a ello. Desde los comienzos, la luz y el color se han usado como elementos simbólicos. Pero en los últimos años hemos logrado una incorporación muy valiosa en nuestro ámbito que nos ha permitido ir más allá en este trabajo con la luz y el color: el uso de la cámara digital. La incorporación del digital a las obras cinematográficas ha conseguido una ligereza y una capacidad de libertad de tratamiento en la postproducción que antes no podíamos ni plantearnos con el costoso y laborioso uso del 35 mm (evidentemente me refiero a los autores de películas pequeñas). La utilización simbólica de la luz y el color (podríamos añadir los movimientos de cámara al hablar del arte cinematográfico) es algo que no es ajeno a otras artes y que, evidentemente, el cine lleva experimentando desde su aparición. En mi caso, como veremos más adelante cuando hable del proceso de creación de mi película *53 días de invierno*, ha sido de gran importancia la incorporación de referentes pictóricos y la definición de los colores en los que se movía cada personaje. Pero antes de abordar esta cuestión me gustaría ofrecer una pequeña introducción al mundo de la simbología y a cómo el uso del digital ha contribuido a este desarrollo.

### **Utilización simbólica de la luz y del color en la historia del arte**

El principal problema al hablar de simbología lo encontramos en la polisemia de la propia palabra, ya que esta incluye una gran variedad de significados. Llamamos simbólico a tantos elementos que es casi imposible definir qué no es símbolo en las obras de arte. Según Mario Trevi decimos que “es sim-

bólico el color utilizado por un expresionista”<sup>1</sup> o también la utilización de la iluminación. El símbolo es así la dimensión que adquiere cualquier objeto cuando este puede evocar una realidad que no es inmediatamente inherente.

La definición del hombre no como “animal racional” sino como “animal simbólico” parece fácil de asumir desde el momento que aceptamos que el hombre es considerado como tal cuando, sin ningún cambio en su aparato neuronal, este transforma una señal en símbolo. Esta evolución del símbolo llega con Freud a una construcción interesante: todo símbolo que realmente pueda considerarse como tal es siempre revelador del inconsciente.

En el arte cinematográfico, el uso de la luz y el color han sido dos de los elementos simbólicos más potentes con los que hemos podido trabajar. El simbolismo del color es de los más universalmente conocidos y conscientemente utilizados en la historia del arte. Lo mismo podemos decir de la utilización de la luz, de la iluminación. Estos dos elementos claramente unidos a la imagen audiovisual han estado presentes desde el inicio de la manifestación artística y la utilización de la imagen digital nos permite ir unos pasos más adelante en su aplicación en el audiovisual. Podemos encontrar muchas interpretaciones simbólicas del color. Tomaré la de la doctora Jolan Jacobi en su estudio de la psicología de Jung<sup>2</sup>: “...el color azul es el color del pensamiento; el color amarillo es el color de la intuición, el rojo es el color de los sentidos vivos y ardientes; en cambio, el verde representa la función perceptiva”.

Ely Star, entre otros autores, insiste en que cada uno de los siete colores es análogo a cada una de las siete facultades del alma, a las siete virtudes y a los siete vicios. Podríamos deducir que, por ello, las obras cinematográficas que hablan más claramente del alma y sus variantes son las que utilizan con más insistencia la simbología cromática. Evidentemente, esta simbología cromática cambia totalmente de una cultura a otra, de manera que el simbolismo en la cultura china, occidental o africana será totalmente distinto. También podemos añadir el simbolismo de la iluminación de estos colores (la luz o la oscuridad).

### **Primeras experiencias en el cine digital en la utilización simbólica del color**

En 1980, Michelangelo Antonioni rodó una adaptación de una novela de Jean Cocteau titulada *Il Mistero di Oberwald*. Después de *Profession:reporter*

---

<sup>1</sup> Trevi 1996.

<sup>2</sup> Jacobi 1974.

(1975), Antonioni se encontró con graves problemas para levantar un nuevo proyecto. En 1980, animado por Monica Vitti, rodó el citado telefilm. *Il Mistero di Oberwald* es el único film histórico de Antonioni y del que el mismo autor reconocerá que no tiene nada antonioniano. Contrariamente a sus obras de los años 60-70, esta película está llena de diálogos. Fue un trabajo de encargo pero que le permitió rodar en vídeo, algo que llamaba poderosamente su atención. Hacía tiempo que soñaba con tener un impacto más inmediato sobre el producto acabado. Este proyecto le permitió manipular directamente varias cámaras y mezclar los colores sobre el material rodado directamente, sin tener que hacerlo en laboratorio. Esto le permitía utilizar la simbología de los colores relacionándolos con las emociones de los personajes.

Antonioni se convierte en un pintor que puede aplicar el pincel sobre su pintura con mucha más facilidad que la que requiere todo el proceso cinematográfico. El vídeo se transforma en su pincel y él mismo se acerca a los cineastas de los orígenes (Melies, por ejemplo, pintaba a mano sus fotogramas). La técnica del vídeo le permite también realizar el rodaje en tan solo 64 días. Pero aunque el proceso de mezclar y utilizar simbólicamente los colores según el sentimiento de la escena apasionaba totalmente a Antonioni, es poco probable que el público apreciara e incluso se diera cuenta de sus innovaciones. La mayor parte de los efectos son muy sutiles para un público tan habituado a los colores naturalistas. Desgraciadamente, estos esfuerzos se producen en un filme que el propio Antonioni considera una “fábula popular”, con una intriga y unos personajes muy simples.

¿Cómo utiliza Antonioni estos cambios de color? Como comentábamos más arriba, los utiliza para remarcar las emociones de los personajes. En muchos casos muy sutilmente, en otros en exceso como cuando “tiñe” al malvado (el jefe de la policía) con un tinte violeta en el momento en que este se muestra más villano dando un punto a la imagen excesivamente de dibujo animado. Pero en la mayoría de los casos, los efectos son sutiles como la iluminación de los paisajes, los motivos sobre el muro del castillo o los colores que se intensifican sobre el retrato del rey, cuando aparece Sebastián.

Pero que en el primer largometraje rodado en vídeo íntegramente, la experimentación con el color, aprovechando la tecnología por capas que la imagen digital nos ofrece, sea una de sus principales aportaciones no deja de ser un avance de lo que, con el tiempo, la imagen digital puede aportarnos en este campo.

### Utilización simbólica de la luz y el color en otras películas rodadas en digital: una breve introducción

Evidentemente, se ha avanzado mucho tecnológicamente desde *Il Mistero di Oberwald* y actualmente el tratamiento digital de la fotografía en el cine es un hecho totalmente estandarizado en las producciones de alto presupuesto. Curiosamente, el tratamiento del color y la luz se produce en los proyectos de gran presupuesto mientras que las películas de bajo presupuesto rodadas en digital no acostumbran a utilizar las posibilidades que el trabajo en *Intermediate digital* ofrece.

Pongamos como ejemplo los primeros trabajos de Dogma 95, *Los Idiotas* (1998) de Lars Von Trier y *Celebration* (1998) de Thomas Vinterberg. En una entrevista realizada el 16 de noviembre de 1999 a Anthony Dod Mantle – director de fotografía de la citada *Celebration*, *Mifune* (1999) de Soren Kragh-Jacobsen y otras películas Dogma – este nos habla del proceso que les llevó a elegir el digital para rodar las películas de este movimiento cuando en el Decálogo que lo inauguraba no se especificaba en ningún momento que las películas debieran ser en vídeo

“[...] pensaban en esas grandes cámaras de 35 mm de la II guerra mundial con luz, donde todo se operaba a mano. ¡Vayamos a por ello, chicos! ¡Carguen! Este tipo de actitud. Y eso me atraía. He rodado documentales así. El negativo expuesto con poca luz y tú cogiendo todo lo que puedes, moviéndote muy rápido. Eso es lo que queríamos hacer. Pero el presupuesto no daba para mucho. Así que empezamos a probar formatos [...] Primero 35 mm. Luego fuimos a los 16 mm [...] luego fui al Super-8, pero la producción decía: mejor en vídeo y me señalaban las cámaras más convencionales. Durante un tiempo pensé que podíamos hacer los exteriores en Super-8 y los interiores en vídeo pero eso salía aun más caro que hacerlo en 35 mm. Así que pensé que si iba a ser en vídeo mejor encontrar algo más dinámico. Y así nos decidimos por esas pequeñas cámaras [...] pensé: ¡*Esto es un arma!* una vez la hube cogido en la mano fue la Sony PC7-E una cámara de primera generación de uso doméstico, con un solo chip y el tamaño de dos vasos” (Kelly 2001).

Respecto a la manipulación de los colores y la luz, pese a que el Dogma es muy estricto con lo que respecta a utilizar solo la luz natural de la localización, Anthony Dod Mantle afirma en esta entrevista que “[...] quería tomar

un Vermeer y un Rembrand y coger un cucharón y mezclarlos como si fueran gachas de avena” (íbid.).

Es curioso como la utilización de la luz en el formato digital puede llevar a la sofisticación más absoluta, si tenemos en cuenta que incluso las películas rodadas en 35 mm de alto presupuesto son digitalizadas y pasadas por el Intermediate Digital (es decir que toda su imagen se trata digitalmente, con lo cual poco queda de su color y contraste inicial). En este caso podemos poner ejemplos tan diversos como *21 gramos* (2003) de González Iñárritu rodada en 35, revelada sin blanqueador, digitalizada y vuelta al formato de 35 mm (proceso de un alto coste económico) o la serie de época producida por Televisión de Catalunya *Serrallonga* (2008) donde todo el proceso fotográfico es manipulado en la sala digital. Pero también puede llevar a la utilización de la cámara como un arma, acercando la luz a la realidad de una manera casi imposible de llevar a cabo en otros formatos como vemos en las películas *Dogma* citadas o en algunos proyectos de Abbas Kiarostami como *10* (2002) o *No quarto da Vanda* (2000) de Pedro Costa.

Digital intermediate (a veces abreviado como DI) es el proceso de digitalizar una película para manipular el color u otras características de la imagen y supone habitualmente el último ajuste creativo antes del estreno en cines de la película. Se distingue del telecine en que este último consiste en escanear la imagen y manipular el color, pero con la vista puesta en la distribución de la película a través del vídeo y la televisión. El digital intermediate también se realiza habitualmente a una mayor resolución y utiliza solo herramientas digitales.

Evidentemente, esta técnica es absolutamente necesaria en el caso de la utilización de efectos visuales que requieren de la intervención digital. Pero, como he comentado anteriormente, cada vez son más los cineastas que optan por utilizarlo en detrimento del clásico atelónaje que permite mucha menos libertad en la manipulación del color y de la imagen en general. En unas declaraciones tras el rodaje de *Lucía y el sexo* (2001) -la primera película española rodada en Alta definición- Julio Medem explica que una de sus motivaciones principales para rodar en digital fue la posibilidad de la manipulación del color. De todos modos, en este caso la imagen y su manipulación son todavía muy forzadas y no se soluciona en ningún momento uno de los problemas principales del digital, esto es, la sobreexposición del blanco. Pero a su favor diremos que se consiguió una imagen casi onírica que favorecía bastante a la narración de la historia.



### **Experiencia personal de la manipulación de la luz y el color en *53 días de invierno*. Intenciones iniciales, colores de los personajes, influencias**

Cuando comienzas a trabajar en una película y te planteas cuál es el resultado que quieres obtener, nunca es fácil encontrar los referentes en los que basarte. En los inicios de la preparación de mi película *53 días de invierno* (2006) no me planteaba el rodaje en digital, sencillamente porque no lo conocía. Sí sabía que no me servía de referente mi anterior película para el cine (*Nosotras*, 2000) porque tras el trabajo en la TV movie *Fragments* (2003) y la dirección de la obra de teatro *Amor matern* de August Strindberg, donde había trabajado las posibilidades de la utilización simbólica de la luz y el color y la introducción del silencio como un elemento más de la narración, mi primera película, mucho más naturalista y convencional, me quedaba muy lejos.

Las primeras referencias de luz y color aparecieron del ámbito pictórico, en concreto de los cuadros inquietantes de Lucien Freud. Me interesaba sobremanera su utilización de la luz y el color y la desaturación de estos. Me parecía que en sus retratos se intuía el alma del retratado y eso era precisamente lo que yo buscaba.

En el momento de decidir el formato en que rodaríamos la película y de trabajar con el equipo de Dirección artística los colores del film, mis referencias se ampliaron a referencias cinematográficas. Siempre establezco referentes desde el punto de vista estético y de contenido. Quiero decir con esto que con los actores puedo trabajar con películas de Michael Haneke (en el caso del personaje de Mercedes Sampietro trabajamos con *La pianista* y *Código desconocido*) y con el equipo artístico de la película con ejemplos de Lars Von Trier (en concreto con *Bailar en la oscuridad* y *Dogville*) y Alejandro González Iñárritu (especialmente *21 gramos*). El director de fotografía aportó *Wonderland* (1999) de Michael Winterbottom y *Collateral* (2004) de Michael Mann. Siempre existe el temor de la excesiva influencia de estos grandes autores en el resultado final de una obra pero por mi experiencia he podido constatar que todas las referencias se diluyen y cambian al pasar por tu propio tamiz y el de los cargos más creativos del equipo. En ningún momento abandonamos los cuadros de Freud pero vimos que, al ser tres historias diferentes, debíamos dar un color a cada una y esta decisión nos llevó a trabajar con referentes distintos. Valeria era el azul y el blanco, Mila el verde y ocre y Celso el amarillo y rojizo. Sobre esta base se trabajaría la dirección artística, la fotografía y el posterior trabajo en la manipulación del color.



Fotograma de Celso

La decisión de rodar en Alta definición fue tomada por varios motivos. El primero fue el económico y me alegra profundamente que una cuestión tan poco “creativa” me llevara a descubrir un formato lleno de posibilidades y en el que me siento mucho más cómoda para desarrollar mi propio lenguaje cinematográfico.

Para conseguir la luz desaturada que queríamos, los blancos estridentes y los colores al límite, la única posibilidad en un rodaje en 35 mm era la utilización de un negativo mucho más caro de lo normal, el revelado sin blanqueador (también más costoso), el escaneado del negativo, el Digital Intermediate (máquina que cuesta unos 6000 euros diarios) y la vuelta al negativo de 35 mm. Evidentemente el productor se negó. O utilizábamos el sistema tradicional de rodaje en 35 mm o nos decantábamos por ese formato desconocido para nosotros que era el HD y que nos permitiría “jugar” con la imagen en la postproducción.

Finalmente, y no sin reticencias por parte del director de fotografía, decidimos rodar en Alta definición. Los problemas en rodaje son mínimos y ya los he expuesto anteriormente. Sobre todo, sigue siendo muy difícil el tratamiento del color blanco que queda sobreexpuesto con mucha facilidad. Por lo demás, debo decir que el trabajo en digital solo me dio regalos inesperados. La tranquilidad de no estar utilizando negativo de 35 mm te lleva a una ausencia absoluta de censura en el momento del rodaje. Todo es grabable y eso te permite acumular mucho más material del que puedes

obtener en un rodaje convencional. Esta forma de rodar, sin casi parar la cámara, desde todos los puntos de vista posibles te regala auténticas joyas en la actuación y un trabajo inmenso pero muy gratificante en lo que afecta al resultado final, en la sala de montaje. En la postproducción, el uso del Digital Intermediate te permite manipular el color, la luz, la saturación e incluso el nivel de grano que quieres para tu imagen lo que produce una imagen distinta en la que el valor simbólico del momento del personaje puede quedar reflejado en el color y la luz. Eso nos permitió evolucionar en paralelo con los personajes a lo largo de la película. Si Valeria al principio era el blanco, al final iba derivando hacia el azul para volver a acabar la película con el blanco inicial.



Arriba, imagen de Mila. Debajo imagen de Valeria hacia la mitad de la película

Judith Colell

El trabajo con el resto de los personajes se hizo de la misma manera. Evidentemente había ya una intencionalidad en el momento de rodar y en la iluminación, pero de ninguna manera hubiera sido posible trabajar el color con tanta libertad y posibilidades si la película no hubiera estado rodada en Alta definición.

Barcelona, julio de 2009

### **Bibliografía**

- Cirlot, Juan Eduardo, 1984. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ed. Labor.  
Chatman, Seymour/Duncan, Paul, 2004. *Michelangelo Antonioni*. Filmographie complete. Paris: Taschen.  
Jacobi, Jolan, 1974. *La psicología de Carl Gustav Jung*. Madrid.  
Lamy, Jean Claude, 2005. *Lars Von Trier, le provocateur*. Paris: Grasset.  
Trevi, Mario, 1996. *Metáforas del símbolo*. Barcelona: Anthropos.  
Kelly, Richard, 2001. *El título de este libro es Dogma95*. Barcelona: Ed. Alba.

### **Filmografía**

- Antonioni, Michelangelo: *Il Mistero di Oberwald* (1980)  
Gonzalez Iñarritu: *21 gramos* (2003)  
Kiarostami, Abbas: *10* (2002)  
Medem, Julio: *Lucía y el sexo* (2001)  
Von Trier, Lars: *Los idiotas* (1998)  
Vinterberg, Thomas: *Celebration* (1998)

## Autorinnen und Autoren in diesem Heft

**Dr. Wolfgang Bongers**  
Facultad de Letras  
Pontificia Universidad Católica de Chile  
Campus San Joaquín  
Av. Vicuña Mackenna 4860  
Macul, Santiago, Chile  
[wbongers@uc.cl](mailto:wbongers@uc.cl)

**Judith Colell i Pellarès**  
Facultat de Comunicació  
Universitat Pompeu Fabra  
c/ Roc Boronat, 138  
08018 Barcelona, Spanien  
[judith.colell@upf.edu](mailto:judith.colell@upf.edu)

Ass. Prof. Dr. **Catherine Parayre**  
Modern Languages  
Brock University  
500 Glenridge Ave  
St. Catharines,  
Ontario L2S 3A1  
Kanada  
[cparayre@brocku.ca](mailto:cparayre@brocku.ca)

**Dr. Júlia Garraio**  
Centro de Estudos Sociais  
Universidade de Coimbra,  
Portugal  
[juliaga@gmail.com](mailto:juliaga@gmail.com)

Univ.-Ass. Dr. **Esther Gimeno Ugalde**  
Institut für Romanistik  
Universität Wien  
Universitätscampus AAKH, Hof 8  
Spitalgasse 2  
A-1090 Wien  
[esther.gimeno.ugalde@univie.ac.at](mailto:esther.gimeno.ugalde@univie.ac.at)

**Dr. Alcides Manuel Drogue**  
**Murtinheira**  
Centro de Língua Portuguesa / Instituto  
Camões  
Institut für Romanistik  
Universitätscampus AAKH, Hof 8  
Spitalgasse 2  
A-1090 Wien  
[alcides.manuel.drogue.murtinheira@univie.ac.at](mailto:alcides.manuel.drogue.murtinheira@univie.ac.at)

**Dra. Ana Luiza Martins Costa**  
Pesquisadora independente  
Rua Eduardo Guinle, 20/1104. Rio de Janeiro, Brasil. Cep. 22.260-090  
[anazuli7@yahoo.com.br](mailto:anazuli7@yahoo.com.br)

**Dr. des. Andrea Landvogt**  
Neuphilologisches Institut / Romanistik  
Universität Würzburg  
Am Hubland  
D- 97074 Würzburg  
[andrea.landvogt@uni-wuerzburg.de](mailto:andrea.landvogt@uni-wuerzburg.de)

# QVR

Quo vadis, Romania?  
Romanistik-Verein

Rest-  
exemplare!

<http://www.univie.ac.at/QVR-Romanistik/>

## Themen:

- Nr. 6, Jg. 1995: Landeswissenschaften in der Romanistik: Praxis- Probleme-  
Perspektiven
- Nr. 9, Jg. 1997: Lateinamerika aktuell – Zur Erinnerung an Susi Eßmeister
- Nr. 14, Jg. 1999: luso-brasilianidade, italianità, francité, romanitate: Konzepte  
kollektiver Identität in Diskussion
- Nr. 15/16, Jg. 2000: Erinnern und Vergessen – nationale Gedächtnisorte in der  
Romania
- Nr. 17, Jg. 2001: Exil in/aus der Romania – Beispiele aus dem 20. Jahrhundert
- Nr. 18/19, Jg. 2001/02: Deutschsprachige Rumänistik heute: Gesellschaft –  
Sprachen – Literaturen
- Nr. 20, Jg. 2002: Sprache im Raum
- Nr. 22, Jg. 2003: 20. Wochenendseminar in Payerbach
- Nr. 23, Jg. 2004: Sprachen im Recht?
- Nr. 24, Jg. 2004: Die Sprachen der Avantgarde
- Nr. 25, Jg. 2005: Politische Semantik in der Romania – Das Besetzen von Be-  
griffen und Räumen
- Nr. 26, Jg. 2005: Kriminalromane – Von der Trivilliteratur zur konsekrierten  
Literatur
- Nr. 27, Jg. 2006: Zwischen Postkolonialismus und Selbstbestimmung: Mehr-  
sprachigkeit und Sprachenpolitik im heutigen Afrika
- Nr. 28, Jg. 2006: Grenzenlose Wissenschaft – Arbeiten zwischen Philologie und  
Soziologie
- Nr. 29, Jg. 2007: Neue Herausforderungen für die Romanistik. Bilanz der  
ECTS-Folgetagung in Aachen
- Nr. 30, Jg. 2007: Beiträge zur Sozialgeschichte von Sprachen
- Nr. 31, Jg. 2008: Neue Minderheiten in der Romania
- Nr. 32, Jg. 2008: Fernsehkultur(en) und ihre Ausdrucksformen in der Romania
- Nr. 33, Jg. 2009: Zentren und Peripherien

Inhaltsverzeichnisse siehe Homepage:

<http://www.univie.ac.at/QVR-Romanistik/>