

2012-2013

# XCÈNTRIC

El cinema del CCCB



Diumenge 18 de novembre, 18.30 h

## PAISATGE MUSICAL

El cineasta brasiler Julio Bressane compon una història personal mitjançant un muntatge intuïtiu i musical, a partir de fotografies i escenes rodades en una casa i un carrer de Rio de Janeiro —Rua Aperana, que significa «camí equivocat»—, on ha passat la seva vida i ha rodat nombroses escenes. Bressane estableix un imaginatiu i rítmic joc visual i sonor relacionant fotografies de la seva infantesa i de l'àlbum familiar, entre el 1909 i el 1955, pel·lícules íntimes i casolanes rodades quan era jove amb una càmera de 16 mm i films seus rodats al mateix lloc, entre el 1957 i el 2009. El resultat és la transformació sensible i emotiva d'un espai íntim en un «paisatge de ficció».

**Rua Aperana 52, Júlio Bressane, 2012, 80 min, betacam digital (V.O. Portuguès. Subt. Francès i Català)**

### Entrevista amb Julio Bressane

El vaig pensar com un geofilm, una topografia, la geografia d'un lloc. Un lloc no gaire gran però molt ric com a paisatge. És un paisatge que té en si mateix el poder dels quatre elements: aigua, aire, foc i terra. I és el paisatge d'un gran passat, una gran petjada prehistòrica. Per mi, aquest serà per sempre el gran tresor cultural d'Amèrica: el món abans del segle XVI. Aquest lloc de dimensions reduïdes, aquesta petita geografia, pertany a aquell món, conté tota aquella riquesa, però aquest tresor ja està oblidat i ocult fins i tot per a la nostra existència.

Tot comença amb el nom del carrer. Rua Aperana era un sender estret als peus d'aquesta muntanya, anomenada Dois Irmãos. Aquí s'obria un passatge que conduïa fins dalt de l'altiplà, on hi havia boscos, fonts d'aigua, arbres fruiters, animals. Pels indis nadius, aquest viatge era una ruta habitual. En la llengua tupí, aperana significa 'camí equivocat', que en la mentalitat indígena significa una ubicació temporal provisional. Provisional perquè estava sotmès a la marea. [...]

Això va tenir lloc al món antic del Brasil. A començaments del segle XX, aquest lloc es va civilitzar de dalt a baix: s'hi va construir un barri amb carrers i es van traçar canals per guiar les aigües del riu fins al mar. Rua Aperana s'ha convertit en un carrer estable i la marea està ara sota control gràcies a les parets i els edificis. Però al principi no hi havia res, com es pot veure a la pel·lícula en la foto de les dues dones perdudes en un turó de sorra, en un món de sorra.

Una platja deserta. Aquesta és una fotografia feta al començament de la dècada de 1910. A partir de mitjan dècada (entre el 1912 i el 1914) van començar la primera construcció, i la primera casa va ser la del número 52. El camí que després ha mantingut el nom indi.

Tot és autobiografia, una mitologia que coneixem bé. Però aquesta pel·lícula no en té res, d'autobiogràfic, respecte a la construcció de la forma. Les fotografies són les dels meus pares, del meu fill, però és una cosa que pot ser sensible només per a aquells que em coneixen. Els altres no poden saber si sóc jo o un altre nen. És clar que hi ha sentiments, sensacions, passions: totes aquestes coses estan presents en aquestes imatges. Però, respecte al muntatge, he treballat sobre la idea de la construcció del paisatge: això és l'important en aquestes fotos. A les fotos sempre es veu, al fons o en la distància, o de vegades al mateix centre de la imatge, la construcció de la carretera, la construcció d'aquest món als peus de la muntanya. La pel·lícula es desenvolupa entre el 1909 i el 2009; el temps de la pel·lícula és un segle. Es tracta del registre d'un temps molt heterogeni en un mateix paisatge. En paraules del pare António Vieira: les pedres parlen i responen. I això és el que s'esdevé a la pel·lícula: aquest paisatge parla i respon a alguna cosa —fosca, podríem dir—, però que és allà, i que de vegades sembla manifestar-se.

Per mi, aquesta pel·lícula té una gran importància sobretot per una idea de muntatge: el muntatge com una forma de pensament. De formes de pensament n'hi ha moltes, i aquesta és una forma intuïtiva i alhora provocada. El muntatge és intuïtiu perquè es fa en un estat d'emoció en què no es té el control total, i està pensat de manera que per comprendre'l s'ha d'exercitar la consciència. Vaig mirar de crear aquest estat sensible, aquest estat d'ànim: el muntatge a través d'un paisatge, el muntatge que crea un paisatge, l'inventa.

La pel·lícula és la invenció d'aquest paisatge, i per això vaig haver de treballar molt. He utilitzat moltes de les meves pel·lícules anteriors, fragments d'aquests films, però totes van servir per forjar-ne una altra. També he mirat d'intervenir i treballar sobre el color: he utilitzat el color com si fos temps, com a obertura de l'espai en el temps, per exemple, com quan es produeix el canvi cap al groc. No cal dir que les imatges estan relacionades amb una altra cosa, amb altres pel·lícules, però s'utilitzen com si s'haguessin construït específicament per a aquest film. Com sempre, totes les imatges ja s'han fet.



Així que vaig començar a treballar en la pel·lícula. Em va costar molt d'esforç: moltes investigacions, moltes converses i proves i temptatives amb Rodrigo Lima, el meu muntador. Vam estar vuit mesos muntant-la. Però ara vull dir una altra cosa: aquesta pel·lícula va néixer d'una gran amenaça per a la meua vida. Em sentia condemnat a una mort prematura, tal com he vist en amics propers: un gran NO, un gest absolutament miserable, un gest de destrucció dirigit contra algú, com una força cega que intenta destruir-te. Tots nosaltres, en la nostra vida, passem per experiències d'aquest mena, moments en què estàs condemnat a mort pels altres, precisament quan estàs fent alguna cosa per la vida.

Després d'*Erva do Rato* vaig escriure una pel·lícula titulada *O Beduim*. Al Brasil, les pel·lícules depenen dels diners de l'estat. Durant tres anys la vaig presentar a concursos oficials. Es van aprovar 66 films, però la meua pel·lícula, que també tenia un pressupost molt baix, va ser rebutjada una vegada i una altra. Aquí es pot mesurar la censura profunda, l'arrogància profunda, i fins i tot la violència amb què he estat tractat pel diari brasiler més gran, *O Globo*. En aquest diari el meu nom és censurat: no es pot publicar. Tanmateix, no faig res més que fer pel·lícules, no hi ha més raons per a aquesta censura.

Tot això va donar lloc a una mena de sentència de mort. Jo almenys ho he sentit així. Tenia la sensació d'estar condemnat, enterrat viu, perquè encara sóc viu i sento que tinc la força per fer la pel·lícula. No m'ha arribat encara el moment d'anar a la tomba. En la meua tristesa, en la depressió de la meua solitud, vaig sentir que havia de reaccionar o morir. I va ser en aquell moment que vaig trobar aquestes fotos de família. Són fotografies que he guardat amb mi durant anys, molt antigues, però que no havia volgut veure ni apropar-me a les seves sensacions. Per mi, tot això era una mena de caixa negra, un conjunt de sentiments negatius.

Durant anys ni tan sols podia mirar-les, aquestes fotos: no estava preparat. Malgrat tot, que boniques que són! Però per mi eren una cosa insuportable, molt traumàtica. Aquesta pel·lícula no té res d'autobiogràfic o personal, és més aviat un biografema en el sentit de Roland Barthes, o biogràfic més enllà de la seva biografia. Tanmateix, amb aquesta pel·lícula, vaig tenir l'oportunitat de recuperar un punt de vista emocional, una relació amb aquestes imatges.

[...] L'acte de tocar era fonamental, perquè, com ja he dit, són fotos que encara no havia tocat. Són com cicatrius. A la pel·lícula volia preservar les estries com si fossin cicatrius. Tot i que sóc vell —ara tinc seixanta-cinc anys—, en mi aquestes ferides encara estan obertes, no han cicatritzat. Per mi, és una malaltia que hauria de transformar-se, de convertir-se en alguna cosa.

La pel·lícula es va realitzar en diferents etapes. Després del primer muntatge de deu minuts, em va semblar que era una mena de paquet que s'obriria i es desenvoluparia. I, finalment, van aparèixer la segona i la tercera part. He utilitzat una divisió en tres parts, que corresponen a tres principis teòrics de la meua invenció: els principis de fotograma, fotodrama i fototràma. Fototràma és la trama de la llum, i aquí trobem els extractes de la pel·lícula. Ni tan sols jo me n'havia adonat, però a les meves pel·lícules hi ha tota una sèrie d'imatges preses en èpoques diferents, la qual cosa podria tornar a crear aquest paisatge. Al mateix lloc, el mateix camí, filmat moltes vegades... Un cop més l'obsessió, la patologia, per generar l'estil. És aquesta obsessió, aquesta repetició la que fa parlar el paisatge. L'espai i el temps havien d'estar junts.

*«L'invenzione del paesaggio. Conversazione con Julio Bressane»*, per Roberto Turigliatto, *La Furia Umana*, n. 11, hivern del 2012.

*(Si voleu completar la informació, aquest número de la revista italiana està en gran part dedicat a Julio Bressane i a Rua Aperaana 52, amb diversos articles del mateix cineasta.*

PROPERA SESSIÓ:

Diumenge 2 de desembre, 18:30 h

**L'últim cine experimental nord-americà**

58 min, projecció en 16mm