

P.C. GUERIN & ORFEO FILMS
APRESENTAM

DOSSIER DE IMPRENSA

UM FILME DE
JOSÉ LUIS GUERIN

A ACADEMIA DAS MUSAS

COM

RAFFAELE PINTO, EMANUELA FORGETTA, ROSA DELOR MUNS,
MIREIA INIESTA, PATRICIA GIL E CAROLINA LLACHER

LEOPARDO
FILMS

WWW.LEOPARDOFILMES.COM



Festival de Cinema de Locarno
Seleção Oficial



Lisbon&Estoril Film Festival 25
SELECÇÃO OFICIAL



A ACADEMIA DAS MUSAS

UM FILME DE
JOSÉ LUIS GUERIN

TÍTULO ORIGINAL: LA ACADEMIA DE LAS MUSAS

ANO: 2015

PAÍS: ESPANHA

DURAÇÃO : 92´

ESTREIA 23 DE JUNHO

DISTRIBUIÇÃO LEOPARDO FILMES



SINOPSE

Quando regressa a casa após uma aula, um professor de Filologia é interrogado pela sua esposa, que desconfia da sua abordagem pedagógica. Ela desconfia especialmente do que ele considera ser a sua “Academia das Musas”, um projecto de inspiração clássica, com o qual pretende regenerar o mundo através da poesia.





JOSÉ LUIS GUERIN

FILMOGRAFIA SELECCIONADA:

Los motivos de Berta, 1985

Souvenir (Curta-metragem), 1986

Innisfree, 1990

Comboio de Sombras, 1997

En construcción (Documentário), 2000

Unas fotos en la ciudad de Sylvia (Documentário), 2007

En la ciudad de Sylvia, 2007

Guest (Documentário), 2010

Dos cartas a Ana (Documentário, curta-metragem), 2010

Recuerdos de una mañana (Documentário), 2011

Correspondencia Jonas Mekas - J.L. Guerin
(Documentário), 2009 a 2011

Le Saphir de Saint-Louis (Documentário, curta-metragem), 2015

A Academia das Musas, 2015

A obra do cineasta espanhol José Luis Guerin, nascido em 1960, caracteriza-se por uma forte componente poética. Cinéfilo, realiza desde jovem filmes experimentais em formatos como Super 8 e 16mm. É considerado a grande voz do cinema de autor em Espanha.

Em 1984, realiza a sua primeira longa-metragem “Los motivos de Berta”, exibido no festival português Fantasporto, onde competiu pelo prémio máximo. Seguem-se os documentários “City Life” e “Innisfree”, ambos de 1990.

“Comboio de Sombras” (1997) é a longa-metragem seguinte, uma homenagem aos primórdios do cinema e que recria o desaparecimento de um fotógrafo francês na década de 1920. O filme ganhou o Grande Prémio do festival português Fantasporto e foi duplamente premiado no Festival de Cinema de Sitges, na Catalunha.

Em 2011, o seu documentário “En construcción” venceu o Goya para Melhor Documentário e foi seleccionado para o Festival de San Sebastián, onde foi triplamente premiado, com o Prémio do Júri, o Prémio FIPRESCI e o Prémio CEC.

Após uma série de curtas-metragens, o realizador apresenta “En la ciudad de Sylvia” (2007), que integrou a Selecção Oficial do Festival de Veneza, competindo pelo Leão de Ouro. O filme de José Luis Guerin venceu ainda o Prémio ACE para Melhor Filme, atribuído pela prestigiada Associação de Críticos do Espectáculo de Nova Iorque.

Em 2010, realiza “Guest”, um documentário muito pessoal que retrata a experiência do cineasta espanhol como convidado de vários festivais de cinema para apresentar o seu filme anterior. José Luis Guerin documenta a sua experiência nestes certames ao longo de um ano, apresentando também algumas das pessoas com quem se encontra, como os cineastas Chantal Akerman, Jonas Mekas e Spike Lee. “Guest” integrou a Selecção Oficial do Festival de Veneza, tendo sido também apresentado no Festival de Toronto e no Festival de San Sebastián.

“A Academia das Musas”, o seu mais recente filme, retrata um professor de Filologia, que pretende regenerar o mundo através da poesia. A obra, que conquistou a crítica internacional, foi apresentada no Festival de Locarno e ganhou o Prémio de Melhor Filme no Festival de Sevilha. Na última edição do Lisbon & Estoril Film Festival, “A Academia das Musas” foi apresentado em Competição e venceu ainda o Prémio Dom Quixote no Festival de Tromsø.



ENTREVISTA A JOSÉ LUIS GUERIN

FILM COMMENT

por Christopher Small, 8 de Abril de 2016

“A Academia das Musas” de José Luis Guerin, exibido na secção Signs of Life no Festival de Cinema de Locarno, segue o estilo de um filme de Frederick Wiseman – metade drama de linguagem e metade drama de rostos, o seu tema não é menos do que o confronto entre o som e a imagem em si mesmos. Retratando a vida académica e pessoal de um professor universitário, as imagens cristalinas do filme – personagens e as suas expressões enquadradas por reflexões imprevisíveis sobre o mundo exterior do trânsito e ramos suspensos – geram um conflito em si mesmas: entre uma recusa empática em cortar para o outro lado da conversa (como em alguns filmes de Eric Rohmer) e o drama progressivo das reflexões que as delimitam (à la Nathaniel Dorsky). Ainda mais surpreendente é o facto do poder documental do filme ser canalizado para uma narrativa tão clássica – tanto no sentido da Grécia Antiga como no sentido Hollywoodesco do termo – como qualquer um dos assuntos que o professor e as musas discutem nas suas aulas. Opondo o lado filosófico aos reveladores desafios da vida doméstica, o filme de Guerin tem lugar no meio de uma batalha entre viver com ideias emergentes e colocá-las em prática no dia-a-dia.

A FILM COMMENT conversou com Guerin, conhecido por “En la ciudad de Sylvia” (2007), pouco depois da exibição de “A Academia das Musas” em Locarno.

Queria começar com um comentário que fez após a sessão de ontem, que “La pyramide humaine” de Jean Rouch é uma das suas maiores influências.

É mais uma inspiração. Eu penso que, com Jean Rouch, é sempre uma questão entre escolha e sorte. Todos os cineastas propõem no seu trabalho uma parte para controlo e uma parte para a sorte. Em Hitchcock, por exemplo, é tudo controlo. Algo que é deixado à sorte é mau, um verdadeiro acidente. Não é este o caso para Rossellini ou Renoir – por vezes, com eles é tudo deixado à sorte, uma confiança no puro acidente, o que cria a convergência de movimento única que se vê no seu trabalho. Neste contexto, as experiências de Jean Rouch são muito importantes. E esta experiência em concreto foi muito importante para a geração da Nouvelle Vague. Talvez sem Rouch não teria sido o mesmo. Em todos os filmes de Godard e Truffaut, a sua técnica e o sistema particular de rodagem da Nouvelle Vague – sem luz, storyboards, etc – vem tudo de Jean Rouch.

Existe algo especial no centro de todos os seus filmes, algo que também está presente tanto no cinema de Rouch como de Rivette: esta ideia de começar como se fosse totalmente um documentário e, ao longo do filme, o público observa o processo de retirar a ficção destas imagens documentais.

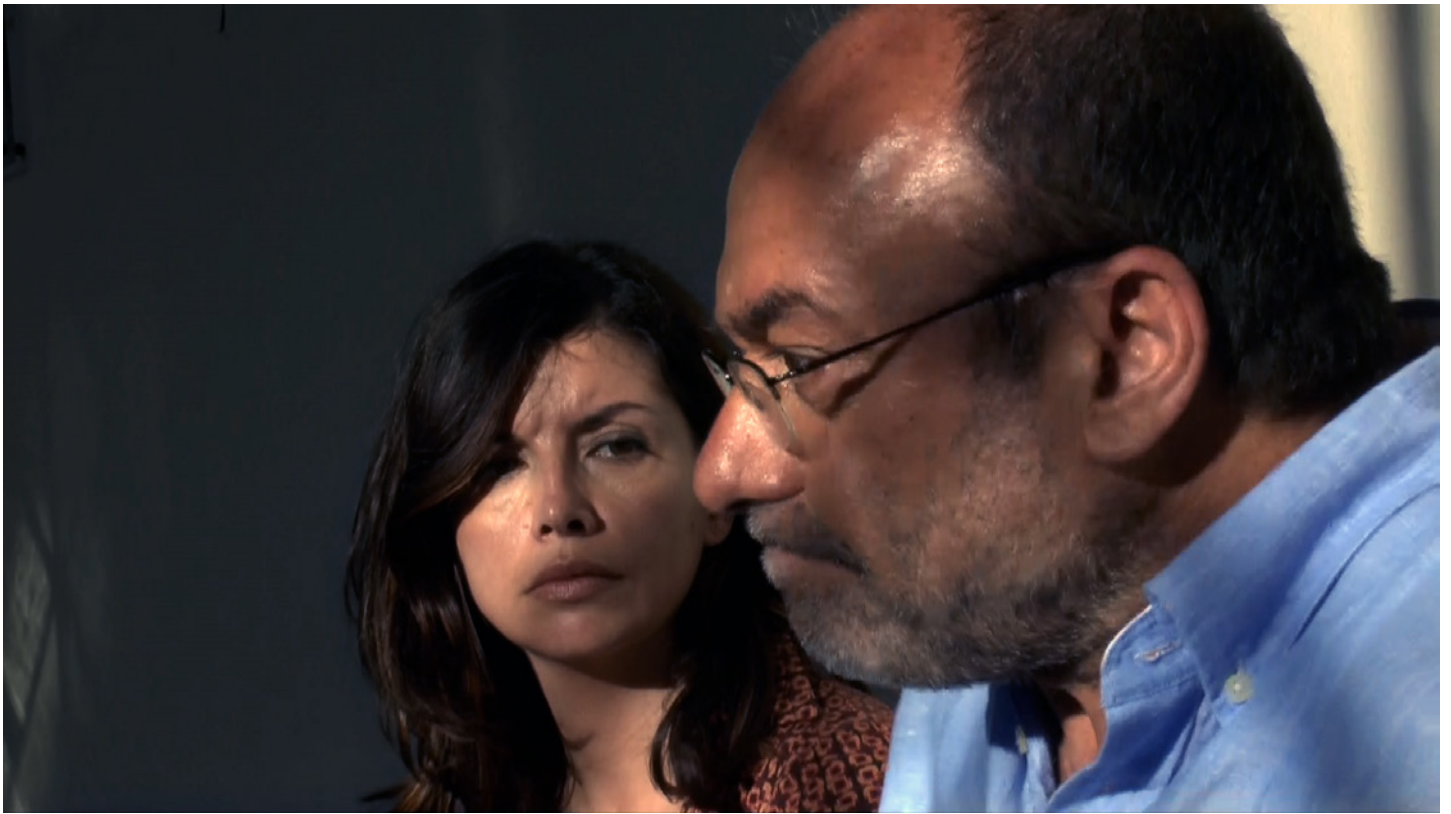
Eu comecei com filmes de ficção. O meu primeiro filme era apenas ficção. Eu era jovem: 22 ou 23 anos. E depois do meu primeiro filme tive a sensação de que estava num beco sem saída. Aí, fui confrontado com um problema em relação aos filmes de ficção, no mínimo. Eu via que os filmes de ficção trabalhavam com actores, com personagens e caricaturas – com arquétipos. Acreditava totalmente na “representação” do actor, esta forma muito

antiga de dramaturgia. Então, olhei para o documentário como uma solução para o meu novo problema; com os princípios do documentário, tinha agora uma forma de renovar a narrativa, a dramaturgia – procurando com estas ferramentas outras formas de narração. Depois da estreia de “A Academia das Musas”, um crítico disse-me que o meu estilo assume o princípio de um número primo: uma parte ficção, uma parte documentário, outra ficção, e por aí em diante. Claro que, no final, existe algo híbrido no resultado que se vê na versão final do filme. Quando fiz documentários, usei técnicas de outros filmes documentais mas também muitas técnicas da ficção. Quando fazia um documentário, construía cenas usando as regras da montagem narrativa dos filmes com grande orçamento.

No seu filme “Innisfree” (1990), apesar de ser ostensivamente um documentário sobre a Irlanda, é quase como se usasse a ficção como um trampolim para o documentário. Pega em “O Homem Tranquilo” de John Ford e diz algo como: “Talvez se eu filmar a mesma terra, as mesmas pessoas e tradições, isso suscite algo da ficção deste artista.”

Sim. Para mim, a coisa mais importante sobre a aldeia em “Innisfree” é a colonização dos sonhos e da imaginação. Se queremos compreender uma comunidade, é preciso investigar as diferentes técnicas de colonização, como a história dos Celtas, dos Britânicos, dos Católicos e dos Druidas do passado – todas estas coisas que formam a história da Irlanda. Mais especificamente, nesta aldeia em especial, existe a colonização do imaginário como resultado da rodagem deste grande filme de John Ford, “O Homem Tranquilo”. E as pessoas neste local, desde a nossa chegada, sabiam os diálogos do filme muito bem. Mudou completamente o imaginário colectivo desta aldeia.





Por exemplo, uma coisa muito engraçada de “Innisfree” era que nesta aldeia as pessoas usavam chapéus como aqueles usados pelos pescadores em “O Homem E o Mar” de Flaherty. Usados pelos pescadores das Ilhas de Aran. Este tipo de chapéu não tem um propósito, uma história para os aldeões – das Ilhas de Aran. Porque é que nesta aldeia toda a gente usa agora este tipo de chapéu? Porque quando John Ford, o realizador, pediu a todas as pessoas da aldeia que usassem este chapéu de modo a criar a sua própria versão da Irlanda, eles absorveram rapidamente esta nova identidade, uma identidade baseada na imaginação de Ford. O cinema mudou a vida das pessoas nesta aldeia durante gerações. É uma fronteira entre imaginação e realidade, está no centro da vida da aldeia e no centro da minha proposição em “Innisfree”.

Ford, por sua vez, foi responsável pela colonização dos meus sonhos enquanto criança. O meu primeiro contacto com o cinema foi através dos *westerns*. Sabia melhor a história da América do que a história de Espanha. Eu era capaz de dizer como é que as pessoas iriam chegar no comboio, como é que os caminhos-de-ferro foram construídos, sobre os conflitos entre o Norte e o Sul, entre bandidos e *marshals*. Isso era, e ainda é, o meu mundo. E tudo porque neste momento, ao fazer “Innisfree”, nas paisagens da Irlanda, o público irlandês, as bebidas, os saloons, o sentimento de comunidade... Era como os *westerns* de John Ford da minha memória.

Existe esta ideia que trabalha repetidamente, de impor filmes ao mundo e mudar a realidade. Porque existe “O Homem Tranquilo”, existe uma geração de aldeões que utiliza este tipo de chapéu, completamente estranho ao início mas agora parte de uma nova cultura, de uma nova realidade.

Em “A Academia das Musas”, que parte exactamente é imposta numa realidade pré-existente e quanto é que é deixado à sorte?

É um filme ficcional, totalmente. Sim, apesar de existirem algumas sequências construídas a partir de técnicas próximas do documentário, como por exemplo a primeira sequência na sala de aula. Mas ao mesmo tempo, a filmar esta cena, onde o professor tem uma discussão com os seus alunos, ele nunca teria falado daquela forma se a câmara não estivesse lá. Ele fala daquela forma porque sabia que eu estava lá, a vê-lo através da câmara. Normalmente, os documentaristas pensam que a câmara é má porque altera o comportamento dos sujeitos. Querem neutralizar a câmara para reter “espontaneidade”. Mas isto não é verdade – a câmara provoca novas interpretações. Ela provoca novas acções. Por vezes o documentário capta coisas que estão lá; é uma reprodução da vida. Mas às vezes o filme não é uma reprodução da realidade. Como em John Ford, é a criação de uma nova realidade.

E à medida que o filme avança podemos ver tudo – as pessoas, o drama, etc., - evoluir.

Sim, exactamente. Eu sabia que a minha câmara estava a criar esta nova realidade na sala de aula e em todo o lado.

Particularmente, existe uma imagem no filme que é quase um ponto de viragem rouchiano, um momento que vemos sempre no cinema de Rouch quando todo o filme renasce num flash em frente aos nossos olhos. A mulher do professor, ao acabar de ter uma discussão com o marido, olha para fora da janela. É um close-up a partir do lado de fora, os reflexos instáveis das árvores lá fora, mascarando ou mesmo enquadrando as expressões dela.

Sim.

É impressionante! Nas cenas que levam a esta, o filme é muito fluido e mesmo amador – muito emblemático das qualidades documentais. E depois com esta única imagem é tudo recontextualizado. De repente, damos conta de uma emoção poderosa, imposta através da imagem.

Interessante. Na primeira cena, vemos o professor no espaço público: a sala de aula. O documentário é sempre sobre o espaço público. E depois, é outra coisa – de volta à ficção. Eu filmo através da janela e uso reflexos desta forma porque é tão violento, filmar dentro e através destes diferentes planos espaciais... Mas com cada personagem diferente, o professor comporta-se de forma diferente. Ele muda bastante se está em frente à comunidade ou se, por outro lado, está com a sua mulher. Quando a vemos, ela está a conversar com ele. Ela é quase a crítica da sua vida pública. A percepção do professor muda bastante. É como em “Citizen Kane”. Existem tantas pessoas diferentes que falam sobre a mesma personagem, e é sempre uma imagem diferente que temos e que em último caso não vemos. Em Kane, existe o ponto de vista da sua mulher, de Joseph Cotten, e daí em diante. Toda a gente tem uma perspectiva completamente diferente. E não é enfatizada nenhuma pessoa em particular, nem esta pessoa, nem aquela pessoa... E em “A Academia das Musas”, eu mostro que este comportamento, este cenário, é diferente quando ele está com a sua mulher, ou com um estudante, ou com outro estudante – varia bastante.

É quase como se as pessoas no filme estivessem abertas a alterar a ficção elas próprias.

Por um lado, existem as diferentes perspectivas sobre esta personagem. Mas é também o movimento das personagens dentro do filme. Para mim, o cinema é movimento. Todas as personagens têm o seu próprio movimento, o seu próprio arco e transformação. Por exemplo, a mulher do professor, na primeira parte, é talvez a mãe castradora – detesta poesia, criatividade, etc. No final do filme, ela é a única pessoa capaz de amá-lo. Ela cresce e transforma-se completamente, florescendo ao longo da narrativa. Cada personagem tem uma linha de movimento singular: uma evolução que podemos seguir. Lembro-me dos filmes de George Cukor, com as mulheres e os seus diálogos. Ele dá a cada personagem o seu gosto específico. No final, são claras as impressões individuais que deixam em nós.

Na sequência da Sardenha, que parece um documentário, mesmo como “Innisfree”, os três pastores estão a ser entrevistados por uma das estudantes, ela própria segurando no microfone, caminhando à volta deles com o mesmo enquadramento. O acto de gravar não é deixado fora do ecrã. Para estas personagens, não existe diferença entre fazer um filme e fazer parte dele.

Nesta sequência, a pesquisa feita pela personagem é também a pesquisa feita pelo realizador. As ferramentas são as mesmas.

É o mesmo microfone?

Sim, passei-lho.

A equipa do filme era grande?

Apenas uma mulher a gravar e misturar o som, e depois eu mesmo, na câmara.

Em todas as cenas?

Em todas as cenas. Ela trabalhou comigo em todos os meus filmes. Mas a equipa reduzida é também a minha resposta à actual crise económica espanhola, aos cortes na cultura e no cinema. É uma escolha que eu fiz para não exigir muito financiamento público, para não perseguir estes caminhos formais de financiamento. Ao mesmo tempo, o filme nasceu neste contexto exacto porque não tinha a obrigação de entregar um filme terminado numa data exacta, ou entregar sequer um filme terminado. Quando comecei a produção, não sabia que iria tornar-se um filme. Não queria integrar o modelo da indústria, trabalhar com prazos e por aí em diante. Pensei que poderia formar várias curtas-metragens ou talvez algum tipo de instalação vídeo. Objectos pequenos como tal, mas depois de algum tempo, percebi que seria um filme completo. Gosto muito da ideia de um esboço em cinema.



Existem algumas imagens que uma equipa profissional nunca teria executado numa série de anos mas, ao mesmo tempo, existem cenas muito simples, improvisadas. Têm a sensação de imagens amadoras, criadas de forma espontânea.

Sim.

Há algo que eu adoro no filme. Ele cria um efeito estranho, tal como um certo desalinho em “La pyramide humaine”, de Rouch.

Temos que ser cuidadosos com as ferramentas que temos, o material e a forma como trabalhamos. Odeio o cinema dos novos-ricos: esta ideia de fingir ter todas as ferramentas no mundo. Não quero esconder a ausência de um modelo industrial no meu filme; aceito a fragilidade dele dentro dos modelos da indústria. Quando a imagem não estava boa, eu não tentava contornar isso – em vez disso, inseria um ecrã preto, retinha a ausência. Sem transições. Sem simulações de uma transição que não existe.

Gosto desta ideia que está presente em todo o seu trabalho, e especialmente em “Unas fotos en la ciudad de Sylvia” (2007). Com “A Academia das Musas”, entrega as suas ferramentas logo ao início: não se esconde nada. Diz simplesmente: “Vou ser apenas eu na câmara e outra pessoa no som. Imagens simples.” E, conseqüentemente, como em “Unas fotos”, porque o filme torna-se tão pequeno e condensado, quando acontece alguma coisa é um choque total para o público.

Concordo. Acho que esse bronze é muito bonito quando não é comparado ao ouro. Não é de mim. É de Adolf Loos, o arquitecto. Não existem materiais nobres; só existem formas nobres de usar os materiais que temos à mão. E para mim, o cinema é isso. Eu uso a minha pequena câmara, com estas qualidades particulares, as convenções desta pequena máquina...

Quase como no cinema de Pedro Costa.

Não é como uma câmara de cinema, e eu aceito isso. Todos os cineastas precisam de encontrar as suas próprias ferramentas. Com cada novo filme, tento encontrar algo que não consegui encontrar no anterior, uma técnica ou algo que não posso repetir. (Risos). Não sei porque disse isto.

Viu a entrevista que Jacques Rivette fez a Renoir?

Oh, sim. Muito boa. “Cinéaste de notre temps”. É incrível, talvez o melhor filme de Rivette.

Nesse episódio, ele diz que mesmo o vaso mais bonito no mundo moderno nunca se irá comparar ao vaso mais primitivo que esteve enterrado na terra durante milhares de anos, acabado de desenterrar e imediatamente mais importante do que qualquer obra de arte hoje em dia.

Exactamente. Em termos de produção, Renoir diz também que uma boa garrafa de vinho deve ser para apenas uma mão-cheia de amigos. Quanto mais pessoas se convidam para um banquete, mais é preciso diluir o mesmo vinho bom.



CRÍTICA INTERNACIONAL



“É a independência dos objectos do desejo, a sua consistência subjectiva que fazem da mise en scène de Guerin uma verdadeira dinâmica do desejo.”

Cahiers du Cinéma



“Esta ‘comédia das musas’ povoada de beleza encanta-nos pela exploração picante das origens do amor na literatura do século XIV. Cativa-nos em seguida ao tentar aplicar este ideal poético ao mundo real e actual. Guerin recorda-nos o imenso poder da ilusão (amorosa).”

Les Inrockuptibles



Le Monde

“Uma experiência cinematográfica fascinante.”

El País

“No final, o filme transcende as fronteiras da sala de aula para tornar-se numa experiência educativa que assume várias formas.”

Indiewire

“O mais recente filme de José Luis Guerin é uma exploração das linhas ténues existentes entre a arte e a vida, a ficção e o documentário, o rigor intelectual e as verdades emocionais.”

Hollywood Reporter

“[...] o ano começa com o filme mais importante que o cinema espanhol nos deu de há muito tempo para cá. Assim mesmo.

Seja como for, o espectador é de novo convidado para um maravilhamento raro que preside por inteiro ao cinema do autor mais importante do cinema espanhol. O filme constrói-se ao mesmo tempo que se expõe perante os olhos sempre surpreendidos dos espectadores até questionar pela raiz a própria linguagem cinematográfica. Digamos que, num jogo de espelhos deslumbrantes, está tudo ali, à vista: do mais íntimo de cada personagem ao próprio processo pelo qual que cada uma delas elabora a sua história, as suas desculpas, os seus desejos e os seus medos.

Sem dúvida, este filme é a mais alegre e indispensável singularidade do ano. Do que acaba e do que, obviamente, agora começa.”

El Mundo

FICHA ARTÍSTICA

Raffaele Pinto
Emanuela Forgetta
Rosa Delor Muns
Mireia Iniesta
Patricia Gil
Carolina Llacher
Juan Rubiño
Giulia Fedrigo
Giovanni Masia
Gavino Fedrigo
e os estudantes da

Faculdade de Filologia da Universidade de Barcelona

FICHA TÉCNICA

Realização

José Luis Guerin

Montagem

José Luis Guerin

Som

Amanda Villavieja

Montagem de Som

Marisol Nievas

Mistura de Som

Jordi Monrós

Pós-Produção

Núria Esquerra

Correcção de Cor

Federico Delpero Bejar

Produção

José Luis Guerin

Pc Guerin

Los Films De Orfeo

