RETRATO DA MOZA EN CHAMAS

[*Portrait de la jeune fille en feu*, Céline Sciamma, 2019, 119’]

Idioma **Francés** Guión **Céline Sciamma**
Montaxe **Julien Lacheray** Fotografía **Claire Mathon**
Música **Para One, Arthur Simonini** Son **Julien Sicart**
Dirección de arte **Thomas Grézaud** Vestiario **Dorothée Guiraud**
Elenco **Adèle Haenel, Noémie Merlant, Luàna Bajrami, Valeria Golino**
Produción **Arte France Cinéma, Hold Up Films, Lilies Films**
Distribución **Karma Films**

Bretaña francesa, 1770. Marianne é unha pintora que debe realizar o retrato matrimonial de Héloïse, unha moza que acaba de deixar o convento. Héloïse non acepta o seu destino de muller casada e négase a posar, polo que Marianne debe traballar en segredo. Para iso, faise pasar pola dama de compañía, para así observala de día e pintala de noite. A súa relación vólvese máis intensa a medida que comparten xuntas os últimos momentos de liberdade de Héloïse antes da súa voda.

❁ Cannes 2019 (Mellor Guión e Queer Palm ao Mellor Filme LGTBI) ❁ Donostia 2019 (Perlas) ❁ Filme especialmente recomendado para o fomento da igualdade de xénero

VINDEIRAS SESIÓNS: MARZO

MARTES 17.3.2020 ás 20:30 h
FOURTEEN (DAN SALLITT, 2019, EE UU)

MARTES 24.3.2020 ás 20:30 h
SYNONYMES (NADAV LAPID, 2019, FRANCIA)

MARTES 31.3.2020 ás 20:30 h
A CINSA É O BRANCO MÁIS PURO (JIA ZHANGKE, 2018, CHINA)

www.facebook.com/cineclubepontevedra • cineclubepontevedra.blogspot.com.es twitter.com/CineclubePo • instagram.com/cineclubepontevedra

Organiza:

CINECLUBE PONTEVEDRA

Coa colaboración de:

CONCELLO DE PONTEVEDRA · TEATRO PRINCIPAL Concello de Pontevedra · FEDERACIÓN DE CINECLUBES DE GALICIA · AGADIC Axencia Galega das Industrias Culturais · XUNTA DE GALICIA

FS#121
10.3.2020

RETRATO DA MOZA EN CHAMAS

[*Portrait de la jeune fille en feu*, Céline Sciamma, 2019, 119’]

CINECLUBE PONTEVEDRA

ENTREVISTA A CÉLINE SCIAMMA

Por que este salto ao pasado cun filme ambientado no século XVIII? Que os problemas veñan de lonxe non significa que deixen de ter vixencia, especialmente cando se trata dunha historia tan pouco contada: a das mulleres artistas, e as mulleres en xeral. Cando me mergullei na documentación, sabía moi pouco sobre a realidade das mulleres pintoras daquela época. Coñecía figuras destacadas que probaban a súa existencia: Elisabeth Vigée Le Brun, Artemisia Gentileschi, Angelica Hauffmann. Mais a dificultade para atopar información e documentación non foi impedimento para verificar a existencia dunha verdadeira ebulición artística feminina na segunda metade do XVIII. Foron moitas as pintoras que existiron daquela, principalmente retratistas. Entón xa existían as críticas de arte femininas e as reivindicacións a favor de maiores niveis de igualdade e visibilidade. De feito, un centenar de mulleres pintoras lograron ter unha carreira exitosa e moitas das súas obras atópanse nas colecciónS das principais pinacotecas do mundo. Non obstante, a Historia deixounas de lado.

Como abordaches as dificultades da posta en escena? Unha vez excluídos os anacronismos, aferrámonos á verdade histórica para recrear os decorados e o vestiario, igual ca nun filme contemporáneo. O fondo segue a ser o mesmo: que imaxinario queremos desenvolver sobre a verdade histórica. Paradoxicamente, é un dos meus filmes en que menos interviñemos sobre o decorado. Rodamos nun castelo que non fora habitado nin restaurado e cuxa madeira, cores e chans estaban conxelados no tempo. Foi un punto de partida fantástico. O noso traballo limitouse aos útiles e accesorios, puidendo así centrarnos nos materiais, as madeiras, as telas. A creación do vestiario foi un proxecto totalmente novo para min. Poder intervir con este nivel de precisión é fascinante. Quería que cada personaxe tivese o seu uniforme e é no que nos centramos con Dorothée Guiraud. Trátase dunha caracterización a medida e enfrontámonos máis ca nunca ás normas de vestiario. A elección dos cortes e o material, o seu peso en particular, integra ao tempo a socioloxía da personaxe, a verdade histórica e a interpretación dunhas actrices fisicamente constreñidas. Eu quería a toda custa que os vestidos de Marianne tivesen petos, por exemplo. Pola súa actitude, e tamén porque os petos femininos serían sancionados a finais de século, o que conlevaría a súa desaparición. En canto empecei a soñar co filme, pareceume que o verdadeiro desafío da reconstitución atopábase máis ben no aspecto da intimidade. A pesar de que estas mulleres sabían que estaban condenadas a unhas vidas dirixidas, atesouraban un gran mundo interior. Eran curiosas, intelixentes, querían amar. Pode que os seus desexos chocasen coa sociedade en que lles tocou vivir, mais existían. Quixémoslles devolver o seu corpo, cando se relaxan, cando afrouxa a vixilancia, cando desaparece o protocolo, cando están soas. Desenvolver as súas amizades e darlles voz ás súas dúbidas, ás actitudes, ao humor, ao desexo de correr.

É a primeira vez que conta un amor vivido. A miña primeira intención era facer un filme de amor, cunha dupla intencionalidade, inicialmente contraditoria, que iría tomando forma durante o proceso creativo. A primeira intención era narrar paso a paso o namoramento, o presente e o pracer puro de vivilo. Cunha posta en escena ao servizo da turbación, o curto prazo, o diálogo romántico. A segunda era escribir a historia do recordo dun amor, da supervivencia en nós, en toda a súa amplitude. Cunha posta en escena ao servizo da memoria, o filme coma recordo deste amor. Tamén quería contar unha historia de amor igualitaria. Dende o *casting* esforzámonos en lograr ese equilibrio. Unha historia de amor que non se basee en xerarquías nin en relacións de forza e sedución preexistente. A sensación dun diálogo fresco que nos sorprenda. Durante todo o filme, as relacións entre personaxes réxense por este principio. A amizade con Sophie, a criada, que supera a relación de clase. As conversas francas coa condesa que ten os seus propios desexos e aspiracións. Quería crear empatía e honestidade entre personaxes.

Como abordas o aspecto pictórico? Decidimos inventar unha muller pintora no canto de escoller unha figura representativa. Pareceume o máis xusto: inventar unha era pensar en todas. A nosa consultora histórica axudounos a concebir a Marianne como pintora en 1770. Quería mostrar a personaxe traballando, con todas as súas capas. Tamén tivemos que inventar as súas obras. Quería traballar cunha artista e non con copistas. Durante a miña investigación sobre pintoras contemporáneas descubrín o traballo de Hélène Delmaire. Tiña unha formación clásica de pintura ao óleo e bastante familiarizada coas técnicas do XIX. En colaboración coa directora de foto mergullámonos nesa dupla tarefa, a da creación das pinturas por unha banda e a súa execución no filme pola outra. Como filmar e en que temporalidade. Filmamos diferentes etapas de traballo e só en planos secuencia. A ausencia de elipse é estrutural. Escollemos o tempo real dos xestos da obra, o seu ritmo, en lugar da síntese que permite a montaxe.

Á parte de dous momentos musicais que interveñen na historia, o filme non ten música. Concebín o filme sen música. Tivemos que idear escenas e secuencias rítmicas, xa que non habería un aglutinante como é a música, non habería melodía de relevo ou de reforzo. Enfrontámonos a unidades escénicas integrais. Facer un filme sen música é obsesionarse co ritmo, facer que se intúan notas en cada escena, nos movementos dos corpos e da cámara. Quería que a música estivese na vida das personaxes, mais como algo estraño, desexado, precioso, ausente.

Entrevista dispoñible en karmafilms.es. Tradución ao galego: Cineclube Pontevedra.