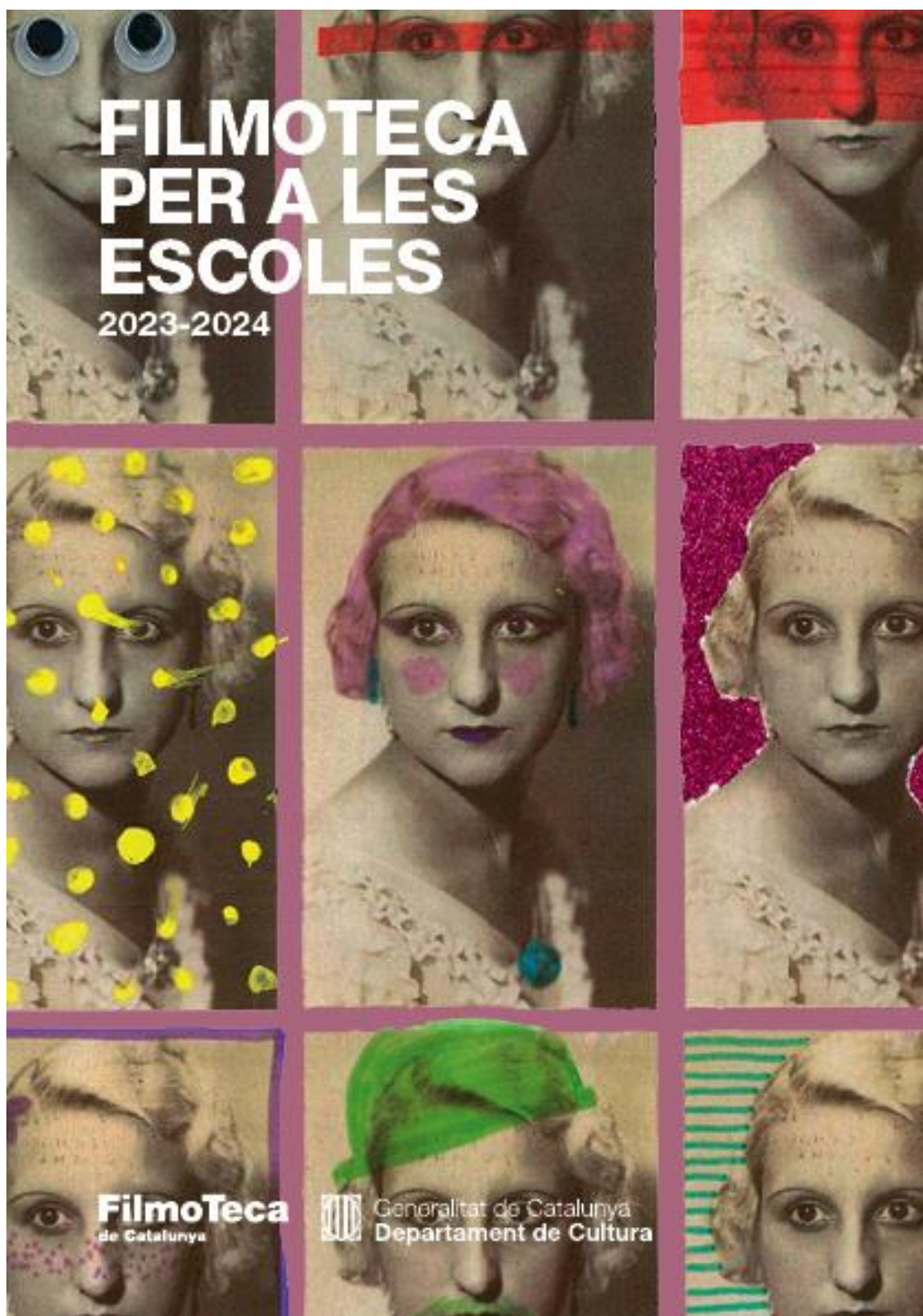


FILMOTECA PER A LES ESCOLES 2023-2024

COM PRESENTAR A UN PERSONATGE?



MATERIAL DIDÀCTIC ELABORAT PER

 a bao a qu

#FilmotecaEscoles

ÍNDIX

APUNTS GENERALS PEL TREBALL A CLASSE	2
Introducció abans de la projecció	2
Treball a classe després de la projecció	2
Al blog.....	3
INTRODUCCIÓ	4
PRESENTACIONS DE FICCIÓ	4
COMENTARI D'ALGUNES SEQÜÈNCIES	5
<i>Els quatre-cents cops / Les quatre cents coups</i> , de François Truffaut (França, 1959)	5
<i>Xiao Wu</i> , de Jia Zhang-ke (Hong-Kong, Xina, 1997)	6
<i>L'esquiva / L'esquive</i> , d'Abdellatif Kechiche (França, 2003)	7
<i>Viaje al cuarto de una madre</i> , de Celia Rico (Espanya, 2018)	7
PRESENTACIONS DOCUMENTALS	9
COMENTARI D'ALGUNES SEQÜÈNCIES	10
<i>Vers el sud / De wegnaar het zuiden</i> , de Johan van der Keuken (Holanda, 1981)	10
<i>Ser i tenir / Être et avoir</i> , de Nicolas Philibert (França, 2002).....	10
<i>Profils camperols: la vida moderna / Profils paysans: la vie moderne</i> , de Raymond Depardon (França, 2008)	11
CONCEPTES I MATÈRIES CURRICULARS QUE ES TREBALLARAN A LA SESSIÓ	13
CONTACTE	14

APUNTS GENERALS PEL TREBALL A CLASSE (ABANS I DESPRÉS DE LA PROJECCIÓ)

A continuació es recullen alguns apunts per preparar la projecció i pel posterior visionat i comentari a classe.

INTRODUCCIÓ ABANS DE LA PROJECCIÓ

Abans de la sessió a la Filmoteca, es tracta sobretot de despertar l'interès i el desig de l'alumnat.

- Expliquem el desenvolupament i la finalitat de la sessió. Veurem i comentarem fragments de pel·lícules de grans cineastes d'èpoques diferents. A partir d'aquests fragments reflexionarem sobre les tries que han fet els i les cineastes. Es tracta, per tant, que durant la sessió estiguem de manera activa i participem en els moments de diàleg: compartim les nostres observacions, ens fixem en detalls, pensem com haguéssim filmat les mateixes situacions, preguntem els dubtes, etc.

- Veurem tots els fragments en versió original subtitulada. No fem un problema o dificultat dels subtítols. Encarem-ho en positiu: és la millor manera de veure les pel·lícules, ja que és la que permet gaudir-les com realment les van concebre i realitzar els seus directors i directores. També permet assistir al treball dels actors i actrius en tota la seva dimensió; qualsevol persona que alguna vegada hagi interpretat (encara que ho hagi fet molt puntualment i no professionalment) sap que la interpretació no passa només per la gestualitat i per les expressions del rostre, sinó que el to de veu i la manera de dir les frases té un valor fonamental.

Si volem posar més èmfasi en aquest aspecte, podem fer el següent exercici: veiem tres minuts d'una pel·lícula (preferentment amb un/a gran cineasta i un gran actor o actriu) en la versió doblada i després els mateixos tres minuts en la versió original subtitulada. Es tractarà que escoltem amb atenció i que percebem les diferències.

- A més del treball de preparació de la sortida i del comportament que cal tenir, és important explicar a classe que dins la sala no s'hi pot menjar ni beure. És molt important respectar-ho. També és fonamental mirar els fragments en silenci, ja que això ens permetrà a tots fer atenció no només a les imatges, sinó també al so. Després ja tindrem temps per comentar tot allò que ens hagi impactat o interessat!

TREBALL A CLASSE DESPRÉS DE LA PROJECCIÓ

Després de la sessió pot ser interessant fer un treball de recopilació i definició de paraules sorgides durant el comentari dels fragments. El treball a classe permetrà assentar els coneixements apuntats a la Filmoteca.

Després de la projecció podem obrir la reflexió a partir de les inquietuds, interessos, dubtes, comentaris, fascinacions del propi alumnat. Intentem generar un ambient de treball en què la reflexió parteix del diàleg, de "recordar i mirar els fragments junts/es". També, és clar, de la descoberta de nous fragments.

Pot ser interessant, per exemple, proposar a l'alumnat que portin fragments relacionats amb els elements cinematogràfics que hem treballat a la projecció. Perquè el diàleg pugui ser fluid, estimulant i còmode és interessant, per exemple, canviar la disposició habitual de les taules i col·locar-les en forma d'U. Això ens permet veure'ns les cares i alhora la pantalla on projectem els fragments de films; a més crea un clima més recollit. També és interessant establir unes pautes clares pel diàleg. Per exemple: 1) Mai no interrompem a qui està parlant; 2) Tots els comentaris seran respectats; si ens escoltem, en tots hi trobarem aspectes valuosos.

Podem treballar individualment o en grups. És interessant, quan els i les alumnes exposen les seves tries o comentaris, que tinguin el comandament del reproductor de l'ordinador i busquin el fragment o pla escollit, el mostrin, l'aturin i comentin. També és interessant que no només ho comentin ells i elles, sinó que sempre estigui oberta la participació de la resta del grup. Així, per exemple, es pot plantejar als altres per què creuen que els seus companys i companyes han escollit aquest fragment o què els interessa d'aquest moment, etc.

Els fragments que es comenten al dossier, no són exactament els mateixos que es projecten a la sessió a la Filmoteca de Catalunya. N'hi ha dels i les cineastes que visionarem a la Filmoteca, altres que corresponen a diferents moments dels films visionats a sala i, altres, que proposem per a una descoberta conjunta a l'aula.

Al blog

El blog <https://filmotecaescoles.blog.gencat.cat/> és un espai privilegiat per publicar tots els textos elaborats a classe: llargs o curts, individuals o col·lectius, en forma de comentari, anàlisi, llista o definició. Així mateix es poden publicar captures, fotografies i treballs visuals elaborats a partir de la sessió.

INTRODUCCIÓ

Totes les pel·lícules que tenen personatges, han de presentar-los: sempre hi ha un moment en què els veiem per primera vegada. Aquesta primera vegada en què l'espectador/a entra en contacte amb els personatges, i més particularment amb el/la protagonista, és molt important per al desenvolupament del film tant a nivell narratiu com emocional. Tot sovint, podríem dir que fins i tot és decisiu: és el moment en què els espectadors i espectadores coneixem el/la protagonista i és també el moment en què es forja el vincle amb aquest personatge. La presentació, doncs, no només és rellevant en relació a la informació que es dona sobre el personatge (context, psicologia, circumstàncies presents...) i, per tant, per a la comprensió del relat, sinó que ho és sobretot per generar empatia, perquè com a espectadors/es ens vinculem al personatge i al seu punt de vista.

Si bé tots els films presenten el personatge, es pot fer de maneres molt diferents: donant moltes informacions o poques, situant-lo en el context domèstic o no; molt adherits o a distància; fixant-lo com a protagonista des del primer pla del film o retardant la presentació... I evidentment, les qüestions que es plantegen en la presentació d'un personatge de ficció i en la dels protagonistes d'un film documental són molt diferents i posen en joc qüestions diverses. Per això en aquest quadern comentem per separat els fragments de pel·lícules de ficció i els de les pel·lícules documentals.

Fer atenció a les presentacions és una manera interessant d'assistir al treball de construcció del personatge. A més, és una qüestió que posa en joc totes les fases del procés de creació del film (guió, rodatge, muntatge) i totes les seves dimensions (direcció de fotografia, direcció artística, so, etc.).

PRESENTACIONS DE FICCIÓ

Moltes teories sobre el guió cinematogràfic apunten tres regles del joc que cal tenir en compte en les seqüències de presentació dels personatges. Les podríem resumir de la següent manera:

1. Una presentació de personatge no ha de semblar el que és: una presentació.
És a dir, cal dramatitzar-la. Diu Syd Field, guionista nord-americà conegut sobretot pels seus tallers per a professionals i els seus llibres metodològics sobre la construcció dels guions: "L'essència del personatge és l'acció. Un personatge és el que fa. El cinema és un mitjà visual i la responsabilitat de l'escriptor consisteix en escollir una imatge que dramatitzi cinematogràficament el personatge".
2. S'ha de donar la informació imprescindible que els espectadors i espectadores necessitin saber, ni més ni menys.
3. S'ha de provocar el desig de conèixer més el personatge.

Les obertures d'aquestes pel·lícules també són molt significatives pel que fa a la manera com els personatges es relacionen amb el seu entorn: amb els altres personatges i, en alguns casos, amb els espais. En tot cas, la manera com es filma els personatges no només ens els presenten des del punt de vista narratiu, sinó que s'estan creant també unes sensacions (en

l'espectador/a) que són les que associem al personatge i corresponen al seu estat emocional. No es tracta només de "situar" el personatge al món (al seu context) sinó d'estar ja construint-lo emocionalment.

Quan visionem cadascun dels fragments podem preguntar-nos i intentar enumerar tot el que ja sabem del personatge en aquests inicis.

COMENTARI D'ALGUNES SEQÜÈNCIES

Els quatre-cents cops / Les quatre cents coups, de François Truffaut (França, 1959)

El primer pla de la seqüència dura més d'un minut. La càmera, amb els seus moviments, condueix la narració i presenta el qui serà el seu protagonista, a qui ja no abandonarà pràcticament en cap moment durant tota la pel·lícula.

Els noies i noies es passen d'amagat el calendari amb la fotografia d'una noia amb poca roba. La càmera segueix el recorregut del calendari de mà en mà, mantenint-lo sempre al centre de l'enquadrament, fins que arriba a l'Antoine, amb qui s'atura. Mentre el que ja intuïm que serà el protagonista del film s'entreté a dibuixar-hi a sobre, la càmera s'apropa una mica més a ell, privilegiant-lo així de manera més evident. L'advertència del professor provoca un moviment de la càmera ràpid des de l'Antoine fins a ell. Però l'enquadrament –perfectament previst– es manté fins que l'Antoine torna a aparèixer, ara d'esquena a la càmera caminant cap al professor. Quan aquest l'envia al racó, la càmera acompanya el trajecte de l'Antoine fins darrera la pissarra. L'Antoine treu el nas per darrera la pissarra per burlar-se del professor, i aleshores la càmera torna a fer un moviment ràpid fins aquest. Es tracta ara d'un moviment explicatiu, ja que lligant aquest gest de l'Antoine amb el professor llegint ens adonem que aquest no s'ha assabentat de res.

Quan el professor s'aixeca, hi ha un lleu reenquadrament i després, un canvi de pla. Ara veiem la classe des de l'angle oposat. Un *tràveling lateral* descriu l'aula. Malgrat que és el professor qui és manté al centre de l'enquadrament, aquest moviment de càmera no genera identificació. És un pla molt interessant per adonar-nos que el diferent tractament dels personatges es correspon amb les tries dels moviments de càmera. A més a més, el *tràveling* s'atura just al costat del racó on és l'Antoine, de manera que pràcticament en situem al seu lloc.

El tercer pla de la seqüència presenta el gran amic de l'Antoine, que serà el personatge secundari més important. Quan el company que li recull l'examen marxa, la càmera no acompanya el seu recorregut sinó que es queda uns segons més amb el René, que d'aquesta manera, posseïdor d'un pla, ocupa un lloc destacat entre la resta dels seus companys.

En el pla següent, l'Antoine recuperarà el protagonisme: és a ell, entre tots els alumnes, a qui segueix la càmera. És interessant observar com la càmera s'atura quan l'Antoine es deté i com es torna a posar en marxa seguint el professor fins la porta. Aquest moviment, per uns instants, deixa l'Antoine ja no al centre de l'enquadrament, sinó en un costat, accentuant així la seva solitud a l'aula buida. La càmera es torna a moure fins a situar novament l'Antoine al centre de l'enquadrament i, quan ja hi és, aquest també es posa en marxa cap a la pissarra i la càmera segueix el seu recorregut. Malgrat l'aparent senzillesa del pla, la coreografia entre la càmera i els diferents personatges està perfectament orquestrada!

És interessant comentar que abans d'aquesta seqüència en què coneixerem l'Antoine, i que és també la seqüència posterior als crèdits d'inici, hi ha hagut una primera seqüència d'obertura en què François Truffaut, en diversos tràvelings, filma els carrers de París entorn la torre Eiffel.



Xiao Wu, de Jia Zhang-ke (Hong-Kong, Xina, 1997)

La presentació del personatge s'inicia amb dos plans tancats de les seves mans, un element que, com de seguida veurem en la mateixa seqüència de presentació, és fonamental: Xiao Wu és carterista. El tercer suposa un canvi d'escala notable, que situa el personatge en l'espai: una carretera en una zona industrial (veiem la xemeneia d'una fàbrica al fons). Després d'aquest pla, Jia Zhang-ke torna a un pla molt tancat sobre el personatge, ara el cap d'esquenes. Des del seu punt de vista veurem arribar l'autobús. És clar que ens identificarem amb aquest personatge.

Serà quan pugi a l'autobús que per primera vegada veurem de prop el seu rostre. I també serà a l'interior de l'autobús quan veiem de quin tipus de persona es tracta: un petit malfactor murri i descarat (el somriure després de fer-se passar per policia així ho posa de manifest). És interessant aturar-se un moment per comentar el muntatge de Jia Zhang-ke que, just en el moment en què Xiao Wu roba la cartera al passatger del seu costat (veiem l'inici del gest) munta un pla de la fotografia de Mao Zedong.



L'esquiva / L'esquive, d'Abdellatif Kechiche (França, 2003)

Podríem dir que es tracta d'un inici descentrat, ja que comença presentant la conversa d'un grup de nois que semblen preparar-se per una baralla. L'escena està centrada sobretot en un dels nois, i no és fins al cap de més d'un minut que arriba el que serà el protagonista principal del film, en Krimo. Fins aleshores, la càmera ha anat passant d'un rostre a un altre, privilegiant el del Fathi, que més tard sabrem que és el millor amic d'en Krimo.

És interessant comentar com es privilegia un personatge en una escena coral. Per privilegiar els protagonistes són determinants l'escala i l'enquadrament, i també el nombre de plans que Kechiche els dedica, i la seva durada. És un treball, per tant, que es desenvolupa en el rodatge (on es decideix l'escala del pla i l'enquadrament), i molt especialment, en el muntatge.

Fixeu-vos també en els primers plans d'en Fathi i en Krimo: el primer apareix en un pla frontal amb molt poca profunditat de camp, amb el fons gris i vermellós. Quan arriba en Krimo, el cineasta l'enquadra amb un fons groc bastant intens (també grogues seran les lletres dels crèdits).

Des del moment en què arriba en Krimo, el protagonisme de l'escena bascula cap a ell. Ja gairebé no l'abandonarem en tot el film. De seguida intuïm que és diferent a la resta dels seus companys, més tímid, més introvertit, més melancòlic. Es pot analitzar com el cineasta mostra aquesta diferència i com li dóna el protagonisme des del moment en què arriba.

L'inici de *L'Esquive*, a més a més de presentar el seu protagonista, presenta un grup, uns problemes, uns rostres i una manera de parlar. És, en certa mesura, igual que el film en el seu conjunt, el retrat dels joves d'un barri. Finalment, l'inici del film també posa de manifest una manera particular del filmar –especialment els rostres– que es mantindrà al llarg de tota la pel·lícula.



Viaje al cuarto de una madre, de Celia Rico (Espanya, 2018)

El primer pla és un pla fix, força llarg (un minut i mig), en què se'ns presenten els personatges i el que serà un dels espais nuclears del film: la taula-braser. Fixem-nos en l'enquadrament: emmarca la taula –en primer terme– i el sofà on dormen mare i filla sense deixar gens d'aire al seu voltant. L'aposta cinematogràfica és clara: una aparent senzillesa carregada de detalls, precisió i subtilesa, tant pel que fa a les tries pròpiament cinematogràfiques com als diàlegs (i els silencis!). Resulta significatiu que en aquesta presentació inicial coneguem no només l'Estrella i la Leonor, sinó també, ja des del principi, un personatge cabdal precisament per la seva absència: el telèfon mòbil que sona fora de quadre però que acabarà sobre la taula braser

i sota la mirada de la Leonor fa present el pare. Sense que es faci explícit, des de l'inici intuïm que els personatges travessen un dol.

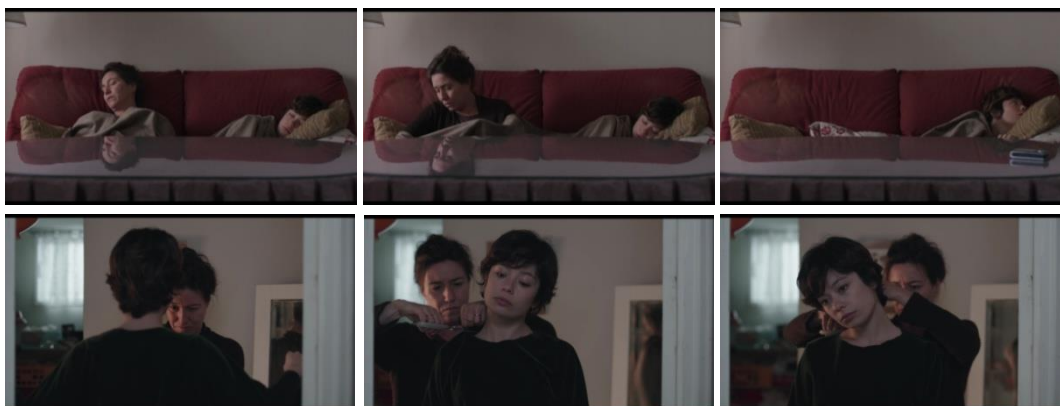
El segon pla també és fix i llarg (un minut). Assistim als últims passos de la preparació del vestit que l'Estrella està fent a la Leonor. Com espectadors, hem entrat al film, a la casa i a la intimitat dels personatges des de bon inici. En els gestos amb què la mare emprova i pren les últimes mides a la Leonor, i en la conversa, sentim moltes converses i gestos previs: la quotidianitat i les càrregues de les relacions mare-filla. És interessant també que observem l'estructura de guió. Aquest vestit el veurem, ja acabat, quan uns familiars vénen a visitar-les i la Leonor, que sap que la seva mare està dolguda, se'l posa per fer-la contenta.

Ja al bany, mentre Leonor s'asseca els cabells, entra l'Estrella mentre parla –amb el telèfon del pare– amb una amiga o coneguda que potser pot aconseguir-li feina a la Leonor. De nou, la senzillesa diu moltes coses sense anomenar-les: sabem, per exemple, que la Leonor està al bany amb la porta oberta i que l'Estrella entra sense pensar-s'ho. Tenim la primera conversa en pla-contraplà (fins ara, mare i filla sempre han compartit enquadrament).

En pla-contraplà segueix l'escena següent, que comença amb un pla molt tancat de la mà de l'Estrella encenent el foc (de la taula, de la llar). És en aquest diàleg –precedit per la flama de la taula-braser– quan sorgeix la primera tensió del que és només una petita separació: la Leonor ha quedat per sortir i l'Estrella li proposa, sota l'escalf de les faldilles de la taula, que es quedi a veure una sèrie amb ella. La Leonor, amb certa recança, marxa. A l'Estrella li sap greu. Però quan la filla ja estigui posant-se l'abric s'aixecarà per escalfar-la també quan surti fora: és la mare qui li posa la bufanda. D'alguna manera, aquesta seqüència inicial prefigura tota la pel·lícula: les contradiccions que suposa per mare i filla la separació, i com, malgrat tot, la mare continuarà donant escalfor en la distància (i la filla deixant-se escalfar).

És molt interessant que analitzem acuradament cada línia de diàleg i, sobretot, cada silenci. Llegim també el que comenta Celia Rico sobre aquest treball amb les actrius:

“Per aconseguir el to que imaginàvem calia mesurar molt cadascun d'aquests gestos, silencis i paraules, ja que tant a la mare com a la filla els costa ser sinceres per por de preocupar o defraudar l'altra. Volíem construir un clima de molta tendresa i complicitat entre elles i, alhora, carregar-lo de mentides ingènues i malenteses amb les quals fracassar en l'esforç de sobreprotegir-se. Això va implicar treballar en dues direccions: d'una banda, les actrius havien de ficar-se de ple en les emocions més íntimes dels personatges i explorar-les fins a les últimes conseqüències i, d'una altra, portar-les a la mínima expressió per amagar-les com si res d'això estigués passant.”





PRESENTACIONS DOCUMENTALS

Un film es concep sempre globalment, com un tot, i no pas pla a pla. En aquest sentit, les presentacions sempre són particularment rellevants i significatives: implica decidir com es mostra per primera vegada la persona. I no només és important si es tracta de l'inici del film, sinó que també ho és perquè en certa manera situa i defineix la relació entre el/la cineasta i el personatge, i entre aquest i l'espectador/a.

Si, a més, es tracta de l'inici del film, no només hem de tenir en compte com es mostra l'espai o la persona, sinó també com es presenta el film: el to, el tipus de plans, la seva durada, el ritme... La primera seqüència introdueix a l'espectador/a en l'univers i l'atmosfera de tota la pel·lícula.

Com mostrem per primera vegada una persona, un espai o un col·lectiu? Les formes són infinites. Els fragments triats responen a formes molt diferents de presentar i ens obren horitzons per analitzar i reflexionar sobre diverses maneres de construir cinematogràficament una presentació. Tots els fragments corresponen a una concepció global de l'escena; algunes relacionen molt directament la persona i l'espai i altres l'aïllen.

Pot ser interessant amb aquests i altres fragments de la categoria, establir comparacions i relacions entre ells, reflexionar sobre les tries tan diverses dels cineastes i què ens generen com espectadors cadascun d'ells.

En el cas dels films documentals, a més, hi ha una qüestió ètica especialment rellevant: els i les cineastes estan mostrant i creant una forma per a persones i no pas per a personatges inventats. Johan Van der Keuken, un dels grans cineastes documentalistes d'Europa, reflexiona sobre aquesta qüestió: "En el moment en què una persona és filmada, deixa de ser una persona i esdevé un fragment de ficció, de material filmat. I tanmateix, segueix existint. Aquesta doble veritat està carregada de tensió. Trobar una forma per a aquesta tensió significa crear un món imaginari i descriure-hi el combat humà". És interessant que quan veiem i analitzem les presentacions dels films documentals ens plantejem també aquestes qüestions.

COMENTARI D'ALGUNES SEQÜÈNCIES

***Vers el sud / De wegnaar het zuiden*, de Johan van der Keuken (Holanda, 1981)**

Vers le sud és el viatge de van der Keuken des d'Amsterdam a El Caire, passant per París, la Drôme, Roma i la Calàbria. Al llarg del viatge, el cineasta va recollint imatges dels llocs i de la gent. Com diu el cineasta al final del film davant d'un bonic mur blau d'El Caire: "és molt difícil tocar la realitat".

Al fragment, van der Keuken compona un retrat de l'Alí al tren sortint de París. Ha estat de baixa per un accident de moto i ara torna a la fàbrica de cotxes on treballa, als afores de la ciutat.

Són retrats mòbils, en transformació: desfila l'exterior i es transforma la llum que incideix a través de la finestra. Podem aturar-nos en cadascun dels tres plans, i molt especialment en el tercer: un preciós retrat, molt més tancat que els precedents, en què les variacions de la llum (de l'intens daurat de primera hora a la foscor) transformen el rostre i el pla. El so intensifica l'emoció del retrat.

També és especialment interessant analitzar la veu del cineasta a l'inici. Només en dues frases molt breus i senzilles restitueix el valor que tenen per l'Alí (i pel cineasta) el trajecte, l'hora del dia i el moment.



***Ser i tenir / Être et avoir*, de Nicolas Philibert (França, 2002)**

A *Ser i tenir* Nicolas Philibert retrata la vida a una escola rural: com els nens i nenes van a l'escola, com aprenen els grans i els petits, com juguen, com viuen. El cineasta puntua el retrat amb breus seqüències que mostren el pas de les estacions.

És l'inici del film. Philibert presenta els espais (el camp i la duresa de la vida, l'escola encara en silenci abans de l'arribada dels nens) i el grup de nens que anirem coneixent al llarg del film. De manera aparentment molt senzilla, en pocs minuts sabem ja moltes coses d'aquesta escola i aquests pobles que descobrirem. Podem fer la llista de tot el que sabem a través de la seqüència, i també de totes les sensacions que ens transmet.

És molt interessant també reflexionar sobre el muntatge i el treball de so. Podem observar, per exemple, el paper de les tortugues a l'interior de l'escola i com ajuden a construir l'espai a través del muntatge.



***Perfils camperols: la vida moderna / Profils paysans: la vie moderne*, de Raymond Depardon (França, 2008)**

Durant gairebé deu anys, el fotògraf i cineasta documentalista francès Raymond Depardon decideix visitar les regions més remotes del sud-est de França (Ardèche, Haute-Loire i Lozère) per realitzar un retrat de la vida camperola en zones de muntanya. Depardon viatjarà a aquests llocs seguint la història de diverses granges, i estructurarà el retrat en una trilogia formada per *L'aproximació*, *El quotidià* i *La vida moderna*. Sent ell mateix fill de camperols, el seu propòsit és conservar la memòria d'una forma de vida en vies de desaparició, en què les explotacions rurals perviuen gràcies al treball d'agricultors ja jubilats. Depardon acompanya la vida de les persones filmades amb respecte i paciència, establint amb elles una relació de confiança que es construeix amb el temps. Els filma llargament, a interiors i exteriors. "L'important", segons el mateix cineasta, "era filmar la paraula, el repte era captar les paraules o la seva absència més que el treball pròpiament dit".

El fragment correspon al principi de *La vida moderna*, l'últim capítol de *Perfils camperols*. La regió de Lozère, les seves granges i els germans Privat han protagonitzat bona part de les dues pel·lícules anteriors de la trilogia. El pla i la veu del mateix cineasta evocuen el temps passat per Depardon filmant aquests llocs: els quasi deu anys durant els quals crea la trilogia.

Raymond Depardon decideix començar el film amb un pla seqüència que recorre l'espai fins a arribar a un dels protagonistes del film: Marcel Privat. Ho fa a través d'un tràveling. La decisió del cineasta respon a una voluntat de retratar la vall on tindrà lloc el film, un indret perdut entre les muntanyes al qual s'arriba per una carretera molt estreta, envellida. També respon a la voluntat de retratar les persones en el seu context, treballant, lligats a l'espai. Però a la decisió de filmar en tràveling per retratar un espai i una persona, s'afegeix la de filmar en pla seqüència. Amb el pla seqüència sentim el temps, i amb el temps, no només entrem en un determinat ritme (cinematogràfic) sinó que també en una manera de viure (el temps vital de les persones que viuen en aquestes granges i que recorren aquesta carretera per arribar al seu poble). L'ús del so i la veu en off del cineasta, acompanyats per l'hora del dia i el moviment de la càmera, ens situen en el to de la pel·lícula.

És interessant saber que la pel·lícula conclou amb un pla seqüència similar filmat cap enrere a la mateixa carretera.



CONCEPTES I MATÈRIES CURRICULARS QUE ES TREBALLARAN A LA SESSIÓ

Conceptes que es treballaran a la sessió:

- Del guió al film: tries de planificació, rodatge i muntatge
- Dimensió narrativa i emocional dels personatges
- El treball amb els actors i actrius

Matèries curriculars relacionades:

- Educació plàstica i visual
- Educació audiovisual
- Educació musical
- Creació fotogràfica i cinema
- Llenguatges artístics contemporanis
- Llengua catalana i literatura
- Llengües estrangeres

Competències bàsiques relacionades:

- Competències bàsiques en l'àmbit artístic
- Competències bàsiques de l'àmbit lingüístic
- Competències bàsiques en l'àmbit de la cultura i valors
- Competències bàsiques de l'àmbit personal i social

CONTACTE

Si voleu aprofundir més en aquest o en altres aspectes del cinema, els docents disposen d'accés gratuït a la Biblioteca del Cinema de la Filmoteca de Catalunya amb tot tipus de recursos i bibliografia sobre cinema i cultura audiovisual.

Filmoteca de Catalunya

Filmoteca per a les escoles

filmoteca.escoles@gencat.cat

<http://blocs.gencat.cat/filmotecaescoles>

<https://www.filmoteca.cat/web/ca/article/filmoteca-les-escoles>

Telèfons: 93 556 51 95 / 93 556 51 98

Associació A Bao A Qu

www.abaoaqu.org

<http://www.facebook.com/pages/Associacio-A-Bao-A-Qu/158553550858781>

abaoaqu@abaoaqu.org

IG:abaoaqu_

Lepant, 264, 1r G

08013 Barcelona

Telèfon: 93 285 31 81