

Kelly Reichardt

Homenagem

06–15
nov. 2026

20ª EDIÇÃO

leffest
NOS lisboa
film festival

www.leffest.com

Kelly Reichardt
Homenagem

2 Biografia

6 *River of Grass* 1994

12 *Old Joy* 2006

16 *Wendy and Lucy* 2008

20 *Meek's Cutoff* | *O Atalho* 2010

24 *Night Moves* | *Movimentos Nocturnos* 2013

28 *Certain Women* | *Certas Mulheres* 2016

32 *First Cow – A Primeira Vaca da América* 2019

40 *Showing Up* 2022

44 *The Mastermind* 2025



Kelly Reichardt

Kelly Reichardt nasceu em 1964, em Miami, na Florida, num ambiente que mais tarde descreveria como um "deserto cultural". Filha de polícias — a mãe trabalhava na brigada de estupefacientes e o pai na polícia científica —, cresceu rodeada pelas fotografias de cenas de crime tiradas pelo pai. Ainda antes de pensar em fazer cinema, descobriu assim algo que atravessaria toda a sua obra: a forma como um enquadramento determina aquilo que mostra, aquilo que deixa fora de campo, e a parcela de verdade que reside precisamente nessa diferença. Na adolescência, começou também a fotografar as praias e as paisagens da Florida, antes de acabar o ensino secundário e partir para Boston, onde descobriu a câmara Bolex e a vida artística. Depois de concluir os estudos na School of the Museum of Fine Arts, instalou-se em Nova Iorque e começou a trabalhar em rodagens, nomeadamente na equipa de decoração de *Poison*, de Todd Haynes, que se tornaria um amigo próximo e um dos principais apoiantes do seu cinema.

Em 1994, aos trinta anos, realizou a sua primeira longa-metragem, *River of Grass*, uma espécie de falso policial e de *road movie* frustrado, povoado por personagens que sonham fugir da Florida, mas que nunca conseguem verdadeiramente partir. O filme despertou a atenção no Festival de Sundance e nos Independent Spirit Awards, mas este sucesso não lhe abriu as portas para uma segunda longa-metragem. Durante quase dez anos, Reichardt teve dificuldades em reunir o financiamento necessário. Mais tarde, diria que o facto de ser mulher contribuíra em grande medida para essa situação e que acabara por responder ao sistema com um simples "Fuck you", antes de se voltar para formatos mais leves e livres, nomeadamente o Super 8. Este período

de dificuldades, marcado por projectos gorados, dívidas e curtas-metragens, revelar-se-ia, contudo, decisivo: obrigou-a a inventar um modelo de trabalho que lhe pertence. O ensino, primeiro em Nova Iorque e depois no Bard College, proporciona-lhe independência financeira e, sobretudo, tempo para pensar os seus filmes fora das pressões da indústria cinematográfica.

É neste contexto que Todd Haynes lhe apresenta o escritor Jonathan Raymond. Reichardt procura então uma história suficientemente modesta para poder ser filmada com poucos meios; Raymond propõe-lhe um conto intitulado *Old Joy*. O filme, realizado em 2006, assinala o seu verdadeiro regresso à longa-metragem e inaugura uma das colaborações mais fecundas do cinema independente norte-americano contemporâneo. De *Old Joy* a *Wendy e Lucy, O Atalho* ou *First Cow*, Raymond e Reichardt constroem juntos um universo onde a aventura se resume, muitas vezes, a quase nada: encontrar trabalho, um tecto, água, algum dinheiro, um lugar onde dormir ou simplesmente alguém com quem prosseguir caminho.

É aqui que começa a delinear-se aquilo que virá a constituir a grande matéria do cinema de Reichardt: a América vista a partir das suas margens. As suas personagens são viajantes sem destino definido, trabalhadores precários, pioneiros perdidos, mulheres solitárias, artistas de poucos recursos, pessoas que o sonho americano parece ter esquecido. No seu cinema, a deslocação está longe de representar uma promessa de conquista; assemelha-se antes a uma errância, por vezes a uma imobilidade forçada. Sob a aparente simplicidade das suas narrativas, emergem assim as fracturas políticas, económicas e sociais do país: a América de George W. Bush e da guerra no Iraque em *Old Joy*, a precariedade e o exílio económico em Wendy e Lucy, os mitos da conquista do Oeste desconstruídos em *O Atalho* e *First Cow*.

A sua singularidade reside tanto no método de trabalho como nos temas que aborda. Reichardt trabalha com orçamentos reduzidos, roda rapidamente e monta os seus próprios filmes, mas dedica, em contrapartida, um tempo considerável à procura de locais de rodagem. Percorre os Estados Unidos de automóvel, outrora acompanhada pela sua cadela Lucy, observando parques de estacionamento, estradas, pequenas cidades e paisagens, até que um lugar comece a revelar o seu potencial cinematográfico. Para *Wendy e Lucy*, percorreu cerca de vinte Estados à procura do parque de estacionamento ideal, acabando por filmar em frente ao supermercado do bairro de Jonathan Raymond, precisamente no local onde este havia imaginado a história. Esta procura de locais não se limita, portanto, à escolha de um cenário: permite que o filme se deixe transformar pela realidade, por uma determinada

luz, uma arquitectura, um encontro ou um pormenor descoberto pelo caminho. Reichardt gosta, aliás, de trabalhar com actores muito conhecidos — Michelle Williams, Laura Dern, Kristen Stewart, Jesse Eisenberg —, precisamente porque lhes pede o contrário daquilo que as grandes produções frequentemente exigem: "representar com contenção", conter-se, reduzir, fazer o mínimo possível. O seu cinema assenta nesta economia de gestos e palavras, nos silêncios, nas esperas e nos pormenores que acabam por revelar mais do que os grandes efeitos dramáticos. Apropria-se dos códigos do *western*, do *thriller*, do *road movie* ou do filme histórico para melhor os subverter e observar a partir dos seus ângulos mortos. Com *Certas Mulheres*, *Showing Up* ou, mais recentemente, *The Mastermind*, prossegue esta exploração obstinada de vidas comuns, condicionadas pelas imposições materiais, morais e políticas da sua época.

Durante muito tempo à margem do sistema que observava, Kelly Reichardt é hoje reconhecida como uma das grandes cineastas norte-americanas contemporâneas. A sua obra foi objecto de numerosas retrospectivas internacionais, nomeadamente no MoMA e no Centro Pompidou, e, em 2022, recebeu o Carrosse d'Or na Quinzena dos Realizadores. Sem nunca abdicar da modéstia dos seus meios nem da liberdade do seu método de trabalho, construiu, filme após filme, uma obra de uma coerência rara: um cinema atento às paisagens, aos gestos e às existências mais discretas, que retrata a América não a partir do seu centro, mas daqueles que ainda procuram encontrar nela o seu lugar.



River of Grass

Realização: **Kelly Reichardt** · Argumento: **Kelly Reichardt**,
a partir de uma história de **Jesse Hartman** e **Kelly Reichardt**
Fotografia: **Jim Denault** · Montagem: **Larry Fessenden**
Som: **Bill Chesley** (concepção sonora) · Música: **John Hill**
Interpretação: **Lisa Bowman, Larry Fessenden, Dick Russell**
Produção: **Jess Hartman**
1994 · EUA · 76 min · Inédito comercialmente em Portugal

Festival de Sundance 1994 | Festival de Berlim 1994

No sul da Florida, Cozy, uma jovem mãe sufocada por uma vida doméstica sem horizontes, conhece Lee Ray, um marginal indeciso e sem grande iniciativa. Um disparo na noite leva-os a acreditar que mataram um homem. Fazem-se à estrada, movidos menos pela perseguição da polícia do que pelo desejo de se tornarem protagonistas de uma história de crime imaginada por eles próprios. Mas a sua fuga depressa esbarra na banalidade dos lugares, na falta de dinheiro e na sua própria impreparação.

> “Um road movie sem estrada,
> uma história de amor sem amor
> e uma história de crime sem crime.
> **— Kelly Reichardt**

Primeira longa-metragem de Kelly Reichardt, *River of Grass* foi realizado com urgência, quase na clandestinidade. Rodado em dezanove dias, em 16 mm, com meios irrisórios e sem autorizações verdadeiras, escrito em colaboração com o actor principal, num regresso aos lugares onde a cineasta cresceu, o filme possui um carácter profundamente artesanal e clandestino. Esse mundo é o do sul da Florida, perto de Miami, na região dos Everglades. Este "rio de erva" é também a paisagem da infância e da juventude de Reichardt, filha de pais polícias.

Cozy é uma jovem mãe de família que não gosta particularmente dos filhos nem do marido; Lee, por seu lado, é um mandrião, igualmente incapaz de dar um rumo à própria existência. Juntos, formam um casal de amantes que não combina. Poderiam tornar-se fugitivos. Poderiam apaixonar-se, cometer um homicídio, fazer-se à estrada e escapar às suas vidas. Mas cada possibilidade é imediatamente contrariada pela mediocridade da realidade. A sua fuga é absurda porque não tem uma verdadeira razão de ser nem um destino. Fogem de um crime que talvez nunca tenha acontecido e assumem ares de fora-da-lei sem conseguirem matar alguém — nem sequer, talvez, amar-se.

Tornar-se uma criminosa, pegar numa arma, fazer-se à estrada: o sonho de liberdade de *River of Grass* apropria-se das próprias imagens de um cinema americano cujo esgotamento não cessa de revelar. É uma espécie de *Bonnie and Clyde* reinterpretado por falhados, depois de o mito ter perdido o seu brilho e de a contracultura ter deixado de acreditar nas suas próprias imagens. A estrada não leva a lado nenhum, o amor não abre novos horizontes, o crime não dá origem a nenhuma aventura. Até o revólver se tornou um brinquedo ridículo.

Reichardt explicou muitas vezes que, para fazer um filme, é preciso estar zangado. Em *River of Grass*, essa revolta não se transforma num discurso político, manifesta-se antes através de uma operação de sabotagem: sabotagem dos géneros, dos mitos e das narrativas convencionais. *River of Grass* é um filme de acção de ritmo anormalmente lento, um filme negro sem verdadeiro móbil nem cadáver, um road movie que fica atolado num automóvel parado.

Na verdade, *Cozy* não foge com um homem; foge, antes de mais, do lugar que lhe foi atribuído, o de esposa, mãe e habitante resignada de um subúrbio onde nada acontece. Tal como *Wand*a, de Barbara Loden, *Cozy* é uma mulher que se afasta da família sem encontrar, contudo, na marginalidade ou junto de um homem, uma verdadeira libertação. No cinema de Reichardt, a recusa

do papel de mãe e esposa não conduz magicamente a uma nova existência, antes deixa a personagem numa zona mais incerta, entre a emancipação e o abandono, o movimento e a desorientação. A realizadora leva esta narrativa até uma forma de absurdo seco: a sua fugitiva gostaria de viver como num filme policial, quando o mundo à sua volta parece ter deixado de proporcionar aventuras.

A singularidade de *River of Grass* reside também no seu humor. Reichardt observa a dupla com uma ternura contida, por vezes trocista, por vezes melancólica. O desejo de se tornarem outras pessoas é simultaneamente comovente e ridículo. A fuga é tão cómica quanto deprimente, porque estas personagens tragicómicas, estes trapalhões, fracassam constantemente na tentativa de estar à altura dos mitos que evocam. Lee e Cozy gostariam de viver como num filme; o próprio cinema nega-lhes esse consolo.

É nesse sentido que *River of Grass* tem algo de profético: todo o cinema de Reichardt já está aqui presente — as personagens à margem, as mulheres que procuram uma saída, a América periférica, os espaços banais observados como paisagens políticas, a desconfiança em relação às narrativas heróicas… Até a revolta parece feita com poucos meios. Assim, a escassez de recursos de *River of Grass* e a precariedade das suas personagens acabam por se reflectir mutuamente, como se a própria forma do filme exprimisse a dificuldade de criar uma narrativa romanesca num mundo onde essas promessas se esgotaram.



Entrevista Kelly Reichardt / Todd Haynes
(Bomb)

TH: ***Como surgiu a ideia de River of Grass?***
KR: Tinha co-realizado um videoclip para os Helmet com Jesse Hartman. Durante toda a rodagem, o Jesse não parava de falar em escrever um argumento em Miami. Estava obcecado com os Everglades por causa de uma projecção de diapositivos que tinha visto em criança, intitulada *River of Grass*, o nome índio dos Everglades. Eu pensava: "Tudo menos isso!" Tinha levado dezanove anos a sair de Miami e não queria voltar. Enfim, um mês depois, estávamos a viver em casa do meu pai. Passávamos os dias a percorrer os Everglades de carro. Falávamos da ideia de reinventar a figura do rebelde num *road movie*. Perguntávamo-nos como poderia existir um rebelde solitário nos anos 90, quando até o slogan do Burger King nos diz para "quebrar as regras".

TH: ***Gostava de falar contigo sobre a* Cozy*. É uma protagonista corajosamente desprovida de sentimentalismo, distante, por vezes indecifrável. Nunca te preocupou que o público não conseguisse identificar-se com ela da forma habitual? De onde surgiu esta personagem e onde encontraste essa actriz extraordinária, Lisa Bowman?***
KR: A Lisa era empregada de mesa no Two Boots. Conhecia-a de lá e gostava muito do seu trabalho como artista. Disse-lhe que procurava uma versão mais jovem dela para o meu filme. Deu-me uma antiga fotografia de apresentação como actriz, tirada quando tinha cerca de 19 anos. Andei com essa fotografia da Lisa durante um ano. Depois, comecei a imaginar a Cozy mais velha, mais próxima da minha idade: na altura, tinha 29 anos.

TH: ***Arriscaste ao apresentar a personagem no momento em que abandona os filhos. Num filme clássico, uma coisa dessas dificulta a empatia com a protagonista. O que te levou a fazê-lo?***
KR: Em parte, ter acompanhado uma amiga durante a gravidez. Ela tinha medo de vir a embirrar com o bebé. Não sabia se estava preparada para abdicar de tudo o resto. Mas, sempre que exprimia alguma coisa nesse sentido, as pessoas à sua volta calavam-na imediatamente: "Mas é claro que vais adorar sacrificar tudo!"

TH: ***Gostas da* Cozy*?***
KR: Claro que sim. Identificava-me completamente com ela. Tinha escrito o argumento, vivido com ele, arranjado o dinheiro e, apesar de tudo, ainda tinha de ir todos os dias para a rodagem defender o meu lugar como realizadora. Foi a primeira vez na vida que pensei: "Ah, estou a perceber, isto acontece-me por

ser mulher." Tive de lutar por cada plano do meu filme, o que é esgotante e não estava preparada para isso. Antes, o filme tinha outro final. O final actual é uma consequência directa daquilo por que passei ao fazer o filme. A Cozy concretiza uma fantasia minha.

TH: ***A voz off da* Cozy *faz avançar o filme, mantendo uma simplicidade irónica, sem se tornar afectada. Perguntava-me se já fazia parte do argumento original ou se surgiu mais tarde.***
KR: Surgiu mais tarde. A Lisa só podia dar-se ao luxo de faltar ao trabalho durante uma semana. Tínhamos sete dias de rodagem com ela. Ainda em Miami, já sabia que não seria suficiente. Por isso, fui escrevendo várias coisas e gravando-as provisoriamente com a minha própria voz.

TH: ***Adoro a ausência de romance e de sexo no filme, tudo aquilo que habitualmente se associa ao público feminino. Foi intencional ou simplesmente não gostas de coisas lamechas?***
KR: (Risos) Bem, tinha decidido que, sempre que uma personagem se abrisse e revelasse alguma coisa sobre si própria, ninguém a ouviria. Isso acabou por se estender às cenas mais sexuais: na verdade, todos os momentos de intimidade são vividos na solidão. A cena da piscina é a única excepção.

TH: ***O momento mais sensual do filme é quando ela sai da piscina, entre as pernas dele, e começam a acariciar-se. Estão a segurar o revólver e, claro, é precisamente nesse momento que a arma dispara.***
KR: Nessa cena, o verdadeiro objecto de desejo é o revólver. Pelo menos para a Cozy.

TH: ***Sei que fazer este filme foi um pesadelo: financeira, logística e emocionalmente. Há alguma história particularmente horrível que gostasses de contar para desabafar?***
KR: Miami orgulha-se de ser uma cidade acolhedora para as rodagens. Bem, se fores o Stallone, tenho a certeza de que são muito acolhedores. Mas não fazem a mínima ideia do que é uma rodagem de baixo orçamento. Por isso, tínhamos problemas com a polícia constantemente. Era irónico: estávamos a rodar um filme em que a Cozy e o Lee andam em fuga e, entretanto, os polícias de Miami tentavam mesmo prender a Lisa Bowman todos os dias. Para ser justa, ela andava de carro pelo condado de Dade a agitar um revólver falso.



Old Joy

Realização: Kelly Reichardt · Argumento: John Raymond e Kelly Reichardt, a partir do conto homónimo de John Raymond
Fotografia: Peter Sillen · Montagem: Kelly Reichardt · Som: Eric Offin (montagem de som e misturas) · Música: Yo La Tengo · Interpretação: Daniel London, Will Oldham e Lucy · Produção: Neil Kopp, Anish Savjani, Lars Knudsen, Jay Van Hoy
2006 · EUA · 76 min

Festival de Sundance 2006 | Festival de Roterdão 2006 — Prémio Tiger

Dois amigos, Kurt (Will Oldham) e Mark (Daniel London), reencontram-se para um fim-de-semana de campismo numa floresta perto de Portland, no Oregon. Para Mark, esta escapadela é uma última aventura antes das responsabilidades da paternidade que se aproxima. Kurt, por seu lado, vê nela mais uma aventura entre as muitas peripécias da sua juventude. Ao longo da viagem, os dois amigos tentam recuperar a ligação que outrora os unia.

> “O filme fala de amizade, mas também de ideais liberais perdidos.
> **— Kelly Reichardt**

Apresentado em estreia no Festival de Sundance, *Old Joy* assinala o regresso de Kelly Reichardt à longa-metragem, doze anos depois de *River of Grass*. Entre os dois filmes, a realizadora passou vários anos a tentar, sem sucesso, concretizar *The Royal Court*, um projecto de filme policial, enquanto realizava sucessivas curtas-metragens em vídeo e Super 8.

É através do seu amigo Todd Haynes, instalado em Portland, que Kelly Reichardt conhece o escritor Jon Raymond. Surge então a ideia de adaptar um dos seus contos, *Old Joy*, publicado em 2004 num volume acompanhado por fotografias de Justine Kurland. Com a colaboração do escritor, que se tornaria o seu argumentista de eleição, Reichardt transforma esta narrativa minimalista num filme igualmente depurado, onde cada gesto, cada silêncio e cada paisagem adquirem uma importância singular. Esta simplicidade reflecte-se também na própria produção do filme. Reichardt rodou *Old Joy* em apenas dez dias, de forma artesanal, com uma equipa de seis pessoas. Para ela, a grande referência era a gravação de *Exile on Main St.*, dos Rolling Stones: um pequeno grupo reunido num determinado lugar, concentrado num projecto comum.

O filme acompanha dois amigos na casa dos trinta, Mark e Kurt, que se reencontram para passar um fim-de-semana nas montanhas do Oregon. Partem de Portland a bordo de uma velha carrinha Volvo e seguem em direcção às fontes termais de Bagby, no coração da floresta de Mount Hood. Mark é um homem com uma vida estabelecida: uma casa, uma mulher, um cão, um bebé a caminho. Kurt, por seu lado (interpretado pelo músico independente Will Oldham), parece, pelo contrário, ter-se recusado a crescer. Vive à margem, numa espécie de adolescência prolongada, com a sua barba desgrenhada, o aspecto desleixado e os modos de um homem-criança. Tudo parece separá-los: um avança para uma vida organizada, enquanto o outro parece incapaz de se integrar nela.

No entanto, esta viagem é, acima de tudo, uma tentativa de reencontro. Os amigos partem para reatar os laços, recuperar algo da cumplicidade que outrora partilharam, talvez até uma versão de si próprios que terão perdido pelo caminho. Mas as palavras ficam por dizer e os silêncios prolongam-se. Jon Raymond descreve, aliás, *Old Joy* como "uma espécie de história contemporânea de Abel e Caim": dois irmãos que se tornaram estranhos um ao outro e regressam a um jardim primordial na tentativa de se reencontrarem. À medida que os dois homens se embrenham na floresta, esta parece absorvê-los. E, como a própria Reichardt descreve, "quanto mais

se perdem na floresta, mais passam a fazer parte dela. Quanto mais avançam, mais vulneráveis se tornam um perante o outro". Neste *road movie* sensual e iniciático, a estrada conduz, efectivamente, menos a um lugar do que a um território incerto da memória e da amizade.

O crítico Jim Hoberman descreveu *Old Joy* como "um *Easy Rider* em versão reduzida, ao estilo grunge". O filme subverte os códigos do *buddy movie* americano para propor uma versão pós-machista, despojada do heroísmo e da camaradagem triunfante. É que, no cinema de Reichardt, a amizade masculina é feita de constrangimento, ternura, rivalidade, nostalgia e silêncios; uma masculinidade que já não sabe muito bem como se exprimir nem como se preservar. Kelly Reichardt vê também na relação entre Mark e Kurt uma metáfora da "ineficácia auto-satisfeita da esquerda". Embora esta dimensão política permaneça discreta, inscreve-se nos corpos, nas escolhas de vida e na distância crescente entre os dois homens. *Old Joy* é o lugar onde se concentra o desencanto de uma geração que, em plena guerra do Iraque, se confronta com a perda dos ideais e com a dificuldade de preservar uma comunidade de valores.

Durante setenta e três minutos, quase nada parece acontecer. E, no entanto, está lá tudo: uma amizade que se desfaz, duas vidas que seguem caminhos opostos, dois amigos que partem juntos à procura de algo e regressam separados. Pelo meio, *Old Joy* observa esse instante frágil em que um laço ténue ainda subsiste, mas já não é possível mantê-lo.





Wendy e Lucy

Realização: **Kelly Reichardt** · Argumento: **John Raymond**
e **Kelly Reichardt**, a partir do conto "**Train Choir**" de **John Raymond**
Fotografia: **Sam Levy** · Montagem: **Kelly Reichardt** · Som: **Leslie Shatz,**
Eric Offin (concepção sonora e misturas) · Música: **Will Oldham, Smokey Hormel**
(música adicional) · Interpretação: **Michelle Williams, Will Patton e Lucy**
Produção: **Neil Kopp, Anish Savjani, Larry Fessenden**
2006 · EUA · 80 min

Festival de Cannes 2008 — Palm Dog | Festival de Toronto 2008

Wendy atravessa o Oregon com a sua cadela Lucy,
a caminho do Alasca, onde espera encontrar trabalho.
Quando o seu velho automóvel avaria e uma tentativa
de furto numa loja corre mal, Lucy desaparece.
Em poucos dias, uma série de pequenos incidentes
basta para abalar o equilíbrio precário da jovem.

> "*Wendy e Lucy* é, no fundo, um filme triste com um cão. Michelle Williams aceitou participar, apesar de todos os que a aconselharam a não o fazer.
> **— Kelly Reichardt**

Com *Wendy e Lucy*, Kelly Reichardt continua a trilhar o seu próprio caminho: o de um cinema que se mantém à distância das formas e dos métodos de uma indústria que, segundo a realizadora, não se revelou "muito acolhedora".
Este desejo de independência e austeridade não é apenas uma forma de produzir os seus filmes, tornou-se também a própria definição das suas personagens: aqueles que permanecem à margem do sonho americano, que ainda procuram encontrar nele o seu lugar, sem nunca terem a certeza de que continuam a ter direito a pertencer-lhe. Serão eles, afinal, ainda "verdadeiros americanos"? E, se não forem, o que são então?

Para *Wendy e Lucy*, Kelly Reichardt começou por percorrer a América de automóvel, acompanhada pela sua cadela Lucy. Conta ter procurado locais de rodagem em trinta e nove estados, antes de regressar a Portland para filmar, muito perto da casa do seu argumentista Jon Raymond: a loja Walgreens que aparece no filme é visível da janela do apartamento do escritor. O cenário nada tem de espectacular: a geografia banal de uma pequena cidade do Oregon, um lugar de passagem.

Com Wendy, esta questão assume uma dimensão particularmente concreta. Esta jovem sem-abrigo procura chegar ao Alasca para recomeçar a vida, tendo como único bem o seu automóvel e como única família a sua cadela. A personagem nasceu das conversas entre Kelly Reichardt e o escritor Jonathan Raymond, após o furacão Katrina e a vaga de pessoas que deixou na miséria. Procuravam retratar uma mulher com "uma certa determinação para conseguir sair da sua situação" e "coragem suficiente" para partir sozinha à conquista do Oeste. Daqui nasce a questão central do filme: será que essa coragem ainda é suficiente na América de hoje? O filme responde-lhe de forma particularmente cruel, através de uma sucessão catastrófica de acontecimentos em que tudo, apesar dos esforços de Wendy, acaba por desmoronar-se.

Wendy não foge da sua vida por escolha. Corre em direcção àquilo que espera ser uma vida nova, uma vida verdadeira. É isso que torna o seu percurso tão profundamente americano. Reichardt filma, assim, menos a queda de uma mulher do que a extrema fragilidade de uma existência permanentemente à beira do abismo. Wendy e Lucy transforma então a narrativa de uma viagem numa observação minuciosa e despojada da sobrevivência.

É que o paradoxo da pobreza reside no facto de ser um trabalho a tempo inteiro. Tudo se transforma em esforço e preocupação. É preciso contar, voltar a contar, prever, renunciar. Deste ponto de vista, o enredo de *Wendy e Lucy* assemelha-se a um balanço de contas: 50 dólares de multa na esquadra da polícia, 125 dólares para uma nova correia do automóvel, alguns dólares para comer, apanhar um autocarro, tirar fotocópias, telefonar. Wendy vive permanentemente no fio da navalha, sempre tão perto de conseguir recuperar o equilíbrio como de se afundar definitivamente. O desaparecimento da sua cadela Lucy (cuja interpretação foi distinguida com a Palm Dog em Cannes) torna esta precariedade ainda mais dolorosa. Wendy não procura apenas reencontrar o seu animal, procura preservar o último laço afectivo que a liga ao mundo. E é precisamente aqui que o filme se revela particularmente cruel, quando acaba por confrontar Wendy com o mais terrível dos dilemas: abandonar a cadela ou afundar-se com ela. Até o amor se torna uma despesa que os pobres se vêem obrigados a contabilizar.

Wendy e Lucy assinala a primeira colaboração entre Michelle Williams e Kelly Reichardt e o primeiro papel principal da actriz. Michelle Williams oferece aqui uma interpretação impressionante, conferindo a Wendy uma força inteiramente contida. Esta contenção reflecte o sangue-frio que Wendy se impõe como última forma de resistência.





O Atalho – Meek's Cutoff

Realização: **Kelly Reichardt** · Argumento: **John Raymond** · Fotografia: **Christopher Blauvelt** · Montagem: **Kelly Reichardt** · Som: **Leslie Shatz** (concepção sonora e misturas) · Música: **Jeff Grace** · Interpretação: **Michelle Williams, Bruce Greenwood, Rod Rondeaux, Will Patton, Zoe Kazan e Paul Dano**
Produção: **Neil Kopp, Anish Savjani, Elizabeth Cuthrell, David Urrutia**
2010 · EUA · 104 min

Festival de Veneza 2010 – Prémio SIGNIS
Festival de Toronto 2010
Festival de Sundance 2011

Em 1845, três famílias que percorrem a rota do Oregon seguem o seu guia, Stephen Meek, que afirma conhecer um atalho. Perdidos no deserto e em breve privados de água, os colonos capturam um índio, na esperança de que este os possa guiar. Emily Tetherow começa progressivamente a pôr em causa a autoridade de Meek, enquanto o grupo avança em direcção a um desfecho que não consegue vislumbrar nem prever.

> "Como será a personagem de John Wayne vista pelos olhos da mulher que lhe serve a sopa?
> **— Kelly Reichardt**

Inspirado em acontecimentos reais, *O Atalho* acompanha três famílias e o seu guia, o contador de histórias e aventureiro Stephen Meek, na travessia do deserto do Oregon, em 1845. Procuram um lugar onde se estabelecer, mas a expedição depressa se transforma numa luta pela sobrevivência. Mais introspectivo do que épico, o filme de Kelly Reichardt, escrito em colaboração com Jonathan Raymond, toma, no entanto, grandes liberdades em relação à realidade histórica. O verdadeiro Meek guiava então cerca de duzentas carroças, ou seja, mais de mil pessoas, e a expedição viria a sofrer numerosas perdas. O filme reduz consideravelmente esta dimensão colectiva para se concentrar num pequeno grupo perdido e nas relações de poder que se estabelecem quando a sobrevivência se torna incerta. As grandes vozes da narrativa tradicional do *Far West* são aqui relegadas para segundo plano ou silenciadas. Restam as mulheres, o índio, a terra e aqueles cujo ponto de vista a História oficial raramente preservou.

Esta mudança de perspectiva histórica é também uma escolha política. Kelly Reichardt interessa-se menos pelos heróis do que por aqueles que permanecem à margem da grande narrativa americana: os que vaguearam, vagueiam ou vaguearão por qualquer deserto, os que procuram simplesmente sobreviver numa sociedade cujas regras não dominam. Em *O Atalho*, os pioneiros não são conquistadores triunfantes, mas seres cansados, sedentos, desorientados, agarrados aos seus escassos recursos, obcecados com a procura de um poço de água.

À medida que o grupo se embrenha no deserto, a figura de Stephen Meek começa a desmoronar-se. Aquele que afirmava conhecer o território e ter realizado feitos extraordinários torna-se progressivamente o símbolo de um imaginário viril e conquistador que já não funciona. Ninguém sabe ao certo para onde os conduz. Instala-se a dúvida, seguida da desconfiança. Uma tensão surda atravessa o acampamento, enquanto a legitimidade do guia se desvanece. É então que emerge Emily Tetherow, interpretada por Michelle Williams. Pouco a pouco, assume-se como uma nova figura de autoridade quando surge um índio solitário, capturado pelos pioneiros. Tão intrigante quanto intrigado, também ele parece perplexo perante a obstinação daqueles homens e mulheres em atravessar terras tão hostis.

O Atalho é uma homenagem a uma certa tradição do western, a de Anthony Mann ou Monte Hellman, dois cineastas que Reichardt frequentemente cita entre as suas referências. Tal como nos filmes destes realizadores, a paisagem impõe um tempo dilatado, feito de espera, repetição e deslocações aparentemente intermináveis. O seu célebre *slow cinema* é, antes de mais, um cinema da duração. O filme avança, assim, numa forma de despojamento e rusticidade, acentuada pelo seu formato quase quadrado, de 1,33:1. Reichardt leva esta lógica até à imersão. Trata-se de recuperar fisicamente algo das condições da época, de fazer sentir o deserto em vez de, simplesmente, o mostrar. "O deserto é tão brutal hoje como era naquela época", explicava a realizadora. "Ou faz um calor sufocante ou um frio glacial. Perguntamo-nos o que levava as pessoas a continuar." E acrescentava que, por vezes, tinha feito a mesma pergunta a propósito dos seus actores e da sua equipa: porque continuavam a fazer aquele filme?

Ao abrandar o ritmo do *western* até ao extremo, Reichardt acaba por nos fazer ouvir aquilo que as suas lendas habitualmente escondem: os passos, as respirações, os silêncios, o medo, o cansaço. Já não se trata de conquistar um território, mas de conseguir atravessá-lo. E talvez, durante essa travessia, compreender que o verdadeiro perigo não é apenas o deserto, mas os mitos que os homens transportam consigo.





Night Moves

Realização: **Kelly Reichardt** · Argumento: **John Raymond e Kelly Reichardt**
Fotografia: **Christopher Blauvelt** · Montagem: **Kelly Reichardt**
Som: **Julia Shirar, Kent Sparling** (concepção sonora, montagem de som e misturas) · Música: **Jeff Grace** · Interpretação: **Jesse Eisenberg, Dakota Fanning e Peter Sarsgaard** · Produção: **Neil Kopp, Anish Savjani, Chris Maybach, Saemi Kim, Rodrigo Teixeira**
2013 · EUA · 112 min

Festival de Veneza 2013 | Festival de Toronto 2013

Josh, Dena e Harmon, três activistas ecologistas, preparam a explosão de uma barragem hidroeléctrica no Oregon. A operação exige uma preparação minuciosa e a transformação de um barco baptizado Night Moves. Depois do atentado, a acção, que pretendia ser exemplar, tem consequências que o grupo não tinha previsto e que nem todos são capazes de assumir moralmente.

> “ Como ser activista num mundo pós-11 de Setembro? Haverá ainda lugar para a dissidência?
> **— Kelly Reichardt**

Com *Night Moves*, Kelly Reichardt aborda pela primeira vez de forma directa a questão do activismo político, através do percurso de três ecologistas radicais. Josh (Jesse Eisenberg), Dena (Dakota Fanning) e Harmon (Peter Sarsgaard) formam um trio improvável, três temperamentos, três arquétipos distintos de um mesmo compromisso, três formas de encarar a passagem à acção. Josh é um fundamentalista que não questiona o seu pensamento, a sua ideologia ou os seus instintos. Como afirma a própria Kelly Reichardt, "está convencido de que tem toda a razão, considera-se um soldado das suas convicções, disposto a fazer aquilo que considera justo e necessário. As zonas cinzentas não lhe interessam". Dena, por seu lado, é uma jovem burguesa, uma "desertora da alta sociedade" que se radicalizou no contacto com as formas mais extremas de activismo. Por fim, Harmon é um antigo fuzileiro naval, um "guerreiro psicadélico que gosta, acima de tudo, de fazer explodir coisas".

O seu projecto é tão simples quanto desmedido: fazer explodir uma barragem hidroeléctrica. Um acto de ecoterrorismo para uns, um gesto de activismo radical para outros, tão necessário quanto exemplar, que visa atingir um símbolo de um sistema energético que consideram incompatível com a urgência ecológica. Mas as coisas correm mal. A morte acidental de um campista faz com que os três activistas passem brutalmente da teoria à prática. A partir desse momento, o seu gesto radical tem uma vítima e, com ela, uma realidade da qual é impossível abstraírem-se: aquilo que ainda podia ser encarado como um acto político torna-se também um crime. O herói de esquerda descobre-se subitamente um criminoso comum.

É a partir deste momento que o cinema meditativo e intimista de Reichardt adquire contornos mais sombrios. *Night Moves* vai-se impregnando progressivamente de uma inquietação surda. O compromisso político e a passagem à acção trazem consigo dúvidas, paranóia e traição. Aquilo que deveria unir as personagens torna-se, pouco a pouco, no que as separa. A confiança começa a desfazer-se, as certezas vacilam e cada um se vê sozinho perante as consequências das suas escolhas.

O filme situa-se no extremo oposto dos filmes de propaganda política realizados pelas suas personagens. Observa, pelo contrário, o que acontece quando convicções inabaláveis se confrontam com a complexidade da realidade. A certeza do compromisso político e a fé na luta dão lugar a sentimentos contraditórios: o medo, a excitação, a culpa, a solidão e a desconfiança. A direcção de actores de Reichardt, profundamente política, torna-se então um instrumento particularmente subtil para captar esses momentos suspensos em que uma personagem é invadida pela dúvida,

quando compreende que algo acaba de mudar e que já não é possível voltar atrás. Jesse Eisenberg encarna, assim, de forma magnífica, a psicologia atormentada de um jovem radical confrontado com o significado último dos seus actos.

É esta dimensão psicológica que confere ao filme a sua força mais perturbadora. *Night Moves* não se interessa apenas pelo que os activistas fazem, mas também por aquilo em que os seus actos os transformam. O que resta de uma convicção quando esta exige que se atravesse a fronteira da violência? Há em *Night Moves* um pessimismo que atravessa toda a obra de Reichardt: um pessimismo de esquerda em relação à própria esquerda, uma dúvida profunda, mas ainda assim afectuosa, quanto à sinceridade, aos meios e à legitimidade de certas formas de activismo radical.

Apresentado na Mostra de Veneza e distinguido com o Grande Prémio do Festival de Deauville, *Night Moves* constrói, assim, uma tragédia política à escala humana, transformando a preparação de um atentado num estudo sobre a culpa, o medo e a desilusão.





Certain Women

Realização: **Kelly Reichardt** · Argumento: **Kelly Reichardt**, a partir de um conjunto de contos de **Maile Meloy** · Fotografia: **Christopher Blauvelt** · Montagem: **Kelly Reichardt** · Som: **Paul H. Maritsas** (som directo), **Leslie Shatz** (concepção sonora adicional) Música: **Jeff Grace** Interpretação: **Laura Dern, Michelle Williams, Kristen Stewart, Lily Gladstone** · Produção: **Neil Kopp, Vincent Savino, Anish Savjani** 2016 · EUA · 107 min

Festival de Sundance 2016 | Festival de Toronto 2016
BFI London Film Festival 2016 — Melhor Filme

Numa pequena cidade do Montana, três mulheres enfrentam, cada uma à sua maneira, o Inverno e os outros. Uma advogada tenta lidar com o desespero de um cliente que se recusa a aceitar a realidade do seu processo. Um casal procura recuperar pedras antigas, confrontando-se com a nostalgia de um homem idoso. Uma jovem trabalhadora de um rancho afeiçoa-se a uma jovem professora de Direito, exausta.

> “O filme fala dos momentos em que conseguimos aproximar-nos uns dos outros e daqueles em que não o conseguimos.
> **— Kelly Reichardt**

Talvez o filme mais melancólico de Kelly Reichardt, *Certain Women* adapta três contos da escritora norte-americana Maile Meloy, que cresceu no Montana e tem um carinho especial por esse célebre "Big Sky Country", de que tanto se orgulham os folhetos turísticos. Mais precisamente, o filme inspira-se em duas colectâneas, *Half in Love* (2002) e *Both Ways Is the Only Way I Want It* (2009), cujos títulos deixam já adivinhar os percursos ambíguos de personagens que parecem hesitar constantemente entre dois caminhos, duas vidas possíveis, duas formas de estar no mundo.

São quatro ao todo, quatro mulheres de diferentes gerações cujos percursos se cruzam sem que verdadeiramente se encontrem. Quatro heroínas do quotidiano, absorvidas pelo trabalho, pelas obrigações e pelas frustrações, todas à procura de algo que se assemelhe à felicidade e que, a cada passo, parece esbarrar numa barreira invisível. Há Laura, uma advogada confrontada com um cliente particularmente insistente; Gina, uma mulher que procura construir a sua casa e que já não consegue fazer-se compreender pela própria família; Beth, uma jovem professora desiludida com a solidão da sua existência; e, por fim, Jamie, uma *cowgirl* indígena que se apaixona por Beth e que nunca conseguirá ultrapassar as barreiras linguísticas, sociais e culturais que as separam.

Em *Certain Women*, nunca se procura dramatizar estas existências. Os acontecimentos são muitas vezes ínfimos, quase insignificantes, mas revelam fracturas profundas. Um encontro falhado, uma conversa que termina abruptamente, uma refeição partilhada sem uma verdadeira troca de palavras: Reichardt sabe transformar estes momentos banais no próprio lugar do drama. Afastando-se dos caminhos mais directamente políticos explorados nos filmes anteriores, *Certain Women* recupera, assim, o gosto pelo pormenor que caracteriza o seu cinema. Cada gesto parece contar, cada elemento do cenário contribui para uma estranha poesia do quotidiano: a camisa de Laura Dern que espreita por baixo de outra peça de roupa, os apitos dos comboios que ressoam ao longe como sinos de uma catedral, ou ainda a maneira como Kristen Stewart limpa a boca. Nada é sublinhado, nada é explicado. Reichardt prefere deixar que as coisas venham discretamente à superfície, como se a sua estranheza nascesse precisamente da sua banalidade.

É que do sonho americano, que a cineasta examina desde o início da sua carreira, já pouco resta aqui, apenas vestígios. O desencanto insinuou-se até nas relações com os outros. Cada um parece encerrado na sua própria linguagem, no seu próprio ritmo, nas suas próprias expectativas.
Esta impossibilidade de comunicar encontra a sua expressão mais comovente na terceira história, a de Jamie, interpretada por Lily Gladstone, que vive sozinha num rancho.

Através destas três narrativas, *Certain Women* traça uma cartografia íntima de uma América rural em processo de fragmentação. Os grandes espaços já não são sinónimo de liberdade; tornam-se, por vezes, a própria medida da solidão. É precisamente esta contenção que torna *Certain Women* tão comovente. Reichardt filma menos destinos destruídos do que vidas impedidas de se realizarem, existências que poderiam ter seguido outro rumo e que, por razões ínfimas ou intransponíveis, ficam à beira do caminho. Não há grandes revelações nem verdadeiras resoluções. Apenas estas mulheres, os seus gestos, os seus silêncios e as imensas paisagens do Montana, nas quais ainda ressoa, apesar de tudo, algo que se assemelha a uma promessa de liberdade.





First Cow

Realização: **Kelly Reichardt** · Argumento: **John Raymond e Kelly Reichardt,** a partir do romance **"The Half-Life" de Jon Raymond**
Fotografia: **Christopher Blauvelt** · Montagem: **Kelly Reichardt**
Som: **Christian Dolan** (som directo), **Leslie Shatz** (concepção sonora adicional)
Música: **William Tyler** · Interpretação: **John Magaro, Orion Lee, Toby Jones**
Produção: **Neil Kopp, Vincent Savino, Anish Savjani**
2019 · EUA · 122 min

Festival de Berlim 2020 | Festival de Locarno 2020

Oregon, por volta de 1820. Cookie, o cozinheiro taciturno de uma expedição de caçadores de peles, trava amizade com King-Lu, um imigrante chinês em fuga. Juntos, criam um pequeno negócio de bolos fritos que fazem furor entre os clientes, mas cujo segredo envolve um grande risco: todas as noites, ordenham às escondidas a única vaca da região, propriedade de um rico notável inglês.

> "A certa altura, queremos que o fresco histórico desapareça, para podermos simplesmente olhar para as personagens e dizer: aqui está a história.
> **— Kelly Reichardt**

"O pássaro tem o seu ninho, a aranha a sua teia e o homem a amizade." Esta citação, atribuída ao poeta William Blake, abre *First Cow*, tal como já figurava em epígrafe no romance *The Half-Life*, de Jon Raymond, que o filme adapta. Esta frase diz tudo, ou quase tudo: no centro do filme de Kelly Reichardt está a necessidade de viver em comunidade, de encontrar refúgio no outro, de construir, por mais frágil que seja, um espaço comum num mundo ainda em formação.

O gosto de Kelly Reichardt pelo *buddy* movie encontra aqui uma nova expressão. Tal como em *Old Joy*, onde Mark e Kurt formavam uma dupla de amigos de temperamentos opostos, *First Cow* assenta no encontro de dois solitários que tudo poderia separar. No Oregon da década de 1820, Cookie Figowitz, um cozinheiro taciturno e idealista interpretado por John Magaro, cruza-se com King-Lu, um imigrante chinês em fuga, interpretado por Orion Lee. Dois homens sem raízes, dois seres que procuram o seu lugar numa sociedade de fronteira onde a História parece ainda dar os primeiros passos.

"A História ainda não chegou até aqui", diz King-Lu a Cookie. Nesta jovem colónia do Oregon, tudo parece ainda possível: há um território por conquistar, relações comerciais por inventar, hierarquias por estabelecer. Para King-Lu, é a oportunidade ideal para conquistar o seu lugar num mundo cujas regras ainda não estão completamente definidas. E, para ele, "desta vez, talvez possa aproveitar essa oportunidade nos seus próprios termos". É a chegada da primeira vaca leiteira à colónia que vai dar aos dois homens a possibilidade de avançar, criando um pequeno negócio de bolos.

Mas, por detrás da aparente doçura desta aventura artesanal, desenha-se já a lógica implacável do mundo mercantil contemporâneo. Em *First Cow,* Reichardt lança um olhar crítico e matizado sobre as origens do capitalismo americano. De *O Atalho* a *First Cow*, as ficções micro-históricas de Reichardt confirmam que, já no tempo da conquista do Oeste, o messianismo e o capitalismo caminhavam de mãos dadas, e que o nomadismo era frequentemente o destino reservado a esses americanos comuns, cuja errância se confundia tragicamente com a imobilidade. É precisamente neste território que se situa *First Cow*. Ao mesmo tempo que conta o nascimento de um mundo e dos primeiros mecanismos de uma economia destinada a adquirir proporções gigantescas, o filme escolhe a pequena escala: dois homens, uma vaca, alguns bolos e uma amizade.

Uma amizade que se torna a sua verdadeira riqueza — e que, até ao fim, continua a ser a única forma de resistirem a um mundo já governado pelo dinheiro. Cookie e King-Lu são dois homens que pouco possuem, para além da confiança mútua. Um sonha, o outro age; um tem o saber-fazer, o outro a ambição. O seu pequeno negócio transforma-se progressivamente numa forma de construírem uma vida em comum.

Esta amizade, *First Cow* conta-a também nos bastidores, como demonstra a fidelidade de Kelly Reichardt aos seus colaboradores mais próximos. Fidelidade a Jon Raymond, seu argumentista e amigo, com quem colabora desde o início. Fidelidade aos seus produtores Anish Savjani e Neil Kopp, com quem trabalha aqui pela sexta vez, e fidelidade, por fim, ao seu director de fotografia habitual, Christopher Blauvelt, que recupera neste filme o célebre formato 4:3, já utilizado em *O Atalho.*





Entrevista com Jon Raymond por Orla Smith
(Seventh Row)

Sem a colaboração de Jon Raymond, escritor e seu fiel argumentista, a carreira de Reichardt teria certamente sido muito diferente, a começar pelas rodagens no Oregon, de onde Raymond é natural: todos os filmes que fizeram juntos decorrem nesse estado, em paisagens indissociáveis da história da expansão para o Oeste.

Jon Raymond: Foi no Oregon que cresci. Vejo a terra como uma espécie de personagem, imagino eu… ou talvez não tanto como uma personagem, mas tenho a sensação de que certos tipos de histórias são sugeridos por estes lugares. Há uma determinada história que me interessa e que, felizmente, também vai ao encontro dos interesses da Kelly. De certa forma, comecei a procurar locais de rodagem com muita antecedência. Era divertido pensar: "Uau, gostava mesmo que a Kelly viesse filmar aqui." *Night Moves,* em particular, foi rodado numa quinta biológica que eu e a minha mulher frequentamos e que pertence a uns amigos. Já lá íamos regularmente há algum tempo. Depois, tratava-se de inventar a história e as personagens que iriam habitar aquele lugar. Da mesma forma, para *O Atalho*, o deserto do leste do Oregon é um cenário raramente filmado. Conta uma história diferente da do *western* americano habitual, e isso era entusiasmante. *Wendy e Lucy* foi rodado literalmente no bairro onde eu vivia.

7R: ***Quanto tempo costumam dedicar a um projecto, desde a ideia inicial até à versão final?***

JR: No meu caso, assim que a ideia está definida e começo a escrever, costuma haver uma primeira versão ao fim de cerca de um mês. Depois, é uma questão de aperfeiçoar, uma e outra vez, até ao início da rodagem.

7R: ***Pode falar-me um pouco mais desse trabalho de aperfeiçoamento?***

JR: A Kelly não gosta de diálogos que digam aquilo que já está a acontecer na imagem. Tem uma noção muito apurada da força própria da imagem, que não precisa verdadeiramente de ser invadida pelas palavras. Acho que é algo que partilhamos. Surpreende-me muitas vezes ver tão pouco diálogo sobreviver à montagem. É um processo constante de redução. A Kelly tem um detector de disparates extraordinário e uma capacidade igualmente extraordinária para detectar o supérfluo. Compreende perfeitamente como é preciso tão pouco para transmitir uma ideia.

7R: ***Como funciona, concretamente, a vossa colaboração?***

J. R.: Digamos que falamos muito de cinema, de arte e de fotografia. O que é maravilhoso para mim quando trabalho com a Kelly é que se trata quase de uma forma muito elevada de coscuvilhice. No fundo, falamos de coisas de que gostamos, de pessoas que conhecemos, de coisas que vimos acontecer. É tudo bastante orgânico. "Olha para estas fotografias extraordinárias do Robert Adams", ou "Olha para estes quadros extraordinários de não sei quem".

7R: ***Falam muito sobre as personagens e o seu passado, para além daquilo que o argumento mostra?***

JR: Sim, claro! Fazem parte dessa coscuvilhice. Trata-se sobretudo do seu perfil psicológico, que associamos a pessoas que nos rodeiam, a pessoas de quem ouvimos falar ou até a nós próprios. Nem sequer é propriamente um processo, é mais uma espécie de interesse. É outra das coisas divertidas ao trabalhar com a Kelly: é uma grande observadora do comportamento humano. Adora dissecar as pessoas e as ideias. E essa dissecação pode realmente não ter fim.

7R: ***Muitos dos vossos filmes abordam implicitamente a forma como os seres humanos moldam, afectam ou danificam a terra onde vivem. De que forma é que esta preocupação ética entra na vossa reflexão?***

JR: Acho que esse é um dos mitos do Oeste que procuramos, espero eu, desconstruir: a ideia do Oeste como uma terra virgem, intocada. Penso que aquilo que aqui se mostra é, na verdade, uma paisagem moldada pelo homem. Não há um único lugar que permaneça intocado ou preservado. Um dos nossos amigos, Mike Brophy, é um grande pintor que pinta paisagens naturais que, nesta altura, são quase explicitamente suburbanas. Teve uma influência interessante sobre nós os dois, na forma como olhamos para a paisagem do Oeste. Robert Adams também, da mesma maneira. Percebe-se, na obra destas pessoas e naquilo que as atrai, que entendem o Oeste como um lugar moldado pelo homem.





Showing Up

Realização: **Kelly Reichardt** · Argumento: **John Raymond e Kelly Reichardt** · Fotografia: **Christopher Blauvelt**
Montagem: **Kelly Reichardt** · Som: **Daniel Timmons** (montagem de som)
Música: **Ethan Rose** Interpretação: **Michelle Williams, Hong Chau, John Magaro, André Benjamin e Judd Hirsch**
Produção: **Neil Kopp, Vincent Savino, Anish Savjani**
2022 · EUA · 108 min · Inédito comercialmente em Portugal

Festival de Cannes 2022

Lizzy, uma escultora de Portland, prepara uma exposição enquanto trabalha nos serviços administrativos de uma escola de arte. Nada corre bem: o esquentador está avariado, o irmão, que sofre de uma doença, atravessa uma crise, e um pombo ferido exige uma atenção que ela não tem a certeza de querer dispensar-lhe. Apesar de tudo, o seu trabalho tem de avançar, gesto após gesto.

> “A criação é um prolongamento da vida, não está separada dos nossos amigos, do trabalho que nos paga as contas, do sentido de humor ou de qualquer outra coisa.
> **— Kelly Reichardt**

Com *Showing Up*, Kelly Reichardt regressa à linha de *Certain Women*: a de um cinema atento às inquietações quotidianas de uma mulher, aos pequenos impasses, aos dilemas aparentemente insignificantes e aos contratempos que, sem nunca adquirirem proporções espectaculares, acabam por desenhar uma existência. Porque o grande tema de Reichardt talvez não seja tanto a marginalidade como a periferia: a periferia da América, da sociedade, das grandes cidades, das narrativas dominantes. Em *Showing Up*, desloca o seu olhar para a periferia do mundo da arte.

E é, naturalmente, a artista local que merece a atenção de Reichardt. Uma artista afastada dos grandes circuitos da criação, das metrópoles culturais e das suas ambições, mas paradoxalmente mais próxima daquilo que está na origem do seu desejo: fazer. O filme interessa-se pelo artesanato, ou até pelo amadorismo no sentido mais nobre do termo, por essa prática artística que nunca se separa completamente das contingências materiais. A sua protagonista divide o tempo entre um trabalho que lhe garante o sustento e a actividade criativa. Quanto tempo dedicar a um? O que sobra para a outra? E, sobretudo, como continuar a criar quando a vida quotidiana não pára de reclamar a sua parte?

Esta questão atravessa também o percurso da própria Reichardt. Perguntaram-lhe muitas vezes: "Quando é que vai fazer aquilo que é suposto fazer, ou seja, deixar de ensinar e dedicar-se àquilo que é evidente que realmente deseja?" Respondia que "não sentia qualquer necessidade de o fazer". *Showing Up* surge como o prolongamento natural desta resposta e, talvez, como uma forma de pôr em cena a sua própria concepção da arte: não uma vocação que exigiria sacrificar tudo à sua concretização, mas uma prática que se constrói no meio de tudo o resto, no tempo disponível, com as limitações e os contratempos da existência.

Lizzy, interpretada uma vez mais por Michelle Williams — depois de *Wendy e Lucy* (2008), *O Atalho* (2010) e *Certain Women* (2016) —, é escultora. Reichardt acompanha-a num momento particularmente decisivo e angustiante: a poucos dias da montagem e da inauguração da sua próxima exposição. Deveria trabalhar, avançar, concentrar-se. Mas as vicissitudes do quotidiano ditam outra coisa. Um problema com o chuveiro, um irmão bipolar, uma mãe intrusiva e autoritária, uma vizinha inconveniente, sem esquecer um pombo ferido de que terá de cuidar: uma sucessão de incidentes que desviam constantemente Lizzy do seu trabalho. A tudo isto junta-se a dúvida, essa presença quase permanente na vida de um artista, que nela parece ser tão antiga quanto o próprio desejo de criar.

Reichardt desconstrói, assim, o mito idealizado do artista. Afasta qualquer concepção romântica da criação para devolver o artista, por um lado, à sua dimensão material e, por outro, ao lugar insólito, sempre um pouco desajustado, que ocupa no espaço social. As longas cenas dedicadas ao trabalho de Lizzy mostram a escultora em confronto directo com a matéria, num corpo-a-corpo simultaneamente árduo e magnífico. É preciso amassar, moldar, recomeçar, imprimir uma forma àquilo que resiste. A criação nada tem aqui de uma iluminação: é uma questão de paciência, de gestos, de esforço e de tempo.

É nesta lógica que a aparição do pombo ferido adquire uma dimensão quase simbólica. A vida, o imprevisível, o acidente vêm interromper a procura da artista. Mas esta perturbação não se opõe verdadeiramente à criação: prolonga-a. Ao fazer entrar no ateliê algo que escapa a qualquer controlo, Reichardt recorda-nos que a obra nasce também daquilo que lhe resiste, daquilo que vem perturbar o programa que o artista tinha estabelecido para si próprio.

Fiel ao seu método, Reichardt inspirou-se na realidade do mundo da arte e em figuras de artistas reais. As cenas na escola foram, nomeadamente, rodadas no campus desactivado do Oregon College of Art and Craft, uma instituição que funcionara durante cento e doze anos até encerrar. A realizadora interessou-se também pelo modelo do Black Mountain College e pela ideia de que colocar a arte no centro da aprendizagem permitiria desenvolver um pensamento crítico indispensável à democracia.

Mas *Showing Up* não é apenas um filme sobre arte. É também um filme sobre a família, sobre os laços que nos prendem e nos limitam, sobre a dificuldade de encontrar o nosso lugar entre aqueles que nos são mais próximos. A questão do talento, do reconhecimento e da diferença atravessa, nomeadamente, as relações entre irmãos. Como nos tornamos nós próprios quando crescemos numa família onde somos constantemente definidos em relação àqueles que nos rodeiam? Encontrar o nosso lugar numa família de artistas ou intelectuais e conseguir voar pelas nossas próprias asas não é uma questão menor.





The Mastermind

Realização: **Kelly Reichardt** · Argumento: **Kelly Reichardt**
Fotografia: **Christopher Blauvelt** · Montagem: **Kelly Reichardt**
Som: **Ryan Billia, Daniel Timmons** (montagem de som)
Música: **Rob Mazurek** · Interpretação: **Josh O'Connor, Alana Haim, Hope Davis, John Magaro e Gaby Hoffmann**
Produção: **Neil Kopp, Vincent Savino, Anish Savjani**
2025 · EUA · 110 min

Festival de Cannes 2025

Massachusetts, início dos anos 1970. Enquanto a América se divide em torno da guerra do Vietname, JB Mooney sonha tornar-se ladrão de obras de arte. Com três cúmplices tão desajeitados como ele, rouba quatro quadros do museu da sua cidade. O assalto é bem-sucedido, mas JB não tinha previsto o que viria a seguir: o «cérebro» da operação acaba por se lançar numa fuga patética.

> "Os ladrões famosos roubam obras-primas. Os nossos roubam quadros de Arthur Dove: o seu assalto está, desde logo, marcado pela modéstia.
> **— Kelly Reichardt**

Massachusetts, início dos anos 1970. JB Mooney é carpinteiro, casado, pai de família, e não faz grande coisa durante os seus dias. Nada o destina ao mundo do crime. No entanto, é ele quem decide, numa bela manhã, entrar no museu da sua cidade e retirar das paredes, em plena luz do dia, quatro telas de Arthur Dove. Recruta três cúmplices pouco mais fiáveis do que ele e paga-lhes com dinheiro emprestado pela mãe, sob um falso pretexto. O golpe acontece, quase por distracção, mesmo debaixo do nariz de vigilantes sonolentos. Mas começa então o mais difícil: JB não tinha pensado no que viria a seguir.

Kelly Reichardt coloca o assalto no início do filme e dedica todo o resto àquilo que se vai desmoronando. A própria realizadora descreve-o como um filme sobre um homem que se desintegra, mais do que como um filme de assaltos. A fuga de JB nada tem de épico. Leva-o de quartos medíocres a terminais rodoviários, até Cincinnati, onde falsifica os seus documentos enquanto a câmara gira lentamente à sua volta. O movimento diz tudo: este homem não está a fugir, anda às voltas. Quanto mais procura desaparecer, mais se dissolve no cinzento do cenário.

A escolha de Arthur Dove não é um acaso. Este pioneiro da pintura abstracta americana preferia, para descrever o seu trabalho, a palavra "extracção" à de abstracção. O termo assenta bem a JB, que se arranca a tudo aquilo que o prendia: a família, o meio social, os hábitos e, por fim, a si próprio. Julgava estar a emancipar-se. Acaba por ficar desenraizado.

Reichardt descreve a sua personagem como um homem "numa situação intermédia". Rejeita o modelo do pai, mas também não adere à contracultura que então agita o país, tendo como pano de fundo a guerra do Vietname. A sua única verdadeira pertença é à classe média: "Faz de tal maneira parte do seu ser que ele não sabe como funcionar no mundo sem essa rede de segurança", afirma a cineasta. É aí que reside todo o fracasso de JB. Sonha com a ruptura, mas precisa do conforto que afirma querer abandonar. Josh O'Connor confere-lhe um charme cansado que torna a personagem cativante, mesmo quando desilude toda a gente.

O cinema americano gosta de assaltantes geniais, metódicos, senhores do tempo e dos outros, do *Rififi*, de Jules Dassin, a *Heat*, de Michael Mann. JB não tem nem os seus planos nem o seu sangue-frio. Avança às apalpadelas e descobre, cena após cena, que não controla nada. É uma certa ideia de homem que se desmorona com ele: a daquele que sabe, que decide, que consegue sair de qualquer situação. Perante ele, a mulher, Terri (Alana Haim), não é nem a musa nem a cúmplice dedicada que o género habitualmente

reserva às esposas. Mantém os pés assentes na terra, observa o marido afundar-se com uma tristeza lúcida e é perfeitamente capaz de existir sem ele.

Os anos 1970 de Reichardt não são os das reconstituições históricas idealizadas. Os interiores, as roupas e os automóveis parecem saídos de um álbum de família um pouco envelhecido: tudo está gasto, é banal, vagamente poeirento. A fotografia de Christopher Blauvelt, seu director de fotografia desde *O Atalho*, explora os verdes, os castanhos e a luz suave do Outono. Nada procura criar um efeito. A cineasta fez disso uma regra: "Eu e o meu director de fotografia temos regras no que toca à beleza. A paisagem, a iluminação ou a música não devem ditar ao espectador o que sentir." A música segue o mesmo princípio. Não acentua nem a tensão nem a tristeza. Cria momentos de pausa e acompanha a errância, deixando ao espectador a liberdade de sentir por si próprio.

Depois do *road movie*, do *western* e do *thriller*, Reichardt apropria-se, assim, do filme de assaltos e submete-o ao mesmo tratamento que os restantes géneros. No seu cinema, a estrada não leva a lado nenhum, o Oeste não se conquista e o assalto não consagra nenhum génio. O fato é sempre demasiado grande para personagens demasiado pequenas. Com delicadeza e uma ironia serena, o filme traça o retrato de um homem que se julgava senhor do seu destino.



leffest
NOS lisboa film festival
20ª edição

Esta publicação acompanha a retrospectiva dedicada a Kelly Reichardt,
que integra o programa do LEFFEST – Lisboa NOS Film Festival 2026

Textos e escolha dos excertos das entrevistas: Claire Bonnefoy e Thierry Lounas
Tradução: Gonçalo Mata
Coordenação: António M. Costa
Design e paginação: Catarina Sampaio, André Carvalho

Leopardo Filmes | LEFFEST – Lisboa NOS Film Festival ©2026
Travessa das Pedras Negras, nº 1, 5º andar, 1100-404 Lisboa, Portugal

www.leffest.com

LISBOA CÂMARA MUNICIPAL · Turismo de Lisboa · LISBOA CULTURA · REPÚBLICA PORTUGUESA CULTURA, JUVENTUDE E DESPORTO · ICA INSTITUTO DO CINEMA E DO AUDIOVISUAL

www.leffest.com

Parceiros Institucionais

Companhia Aérea Oficial

Viatura Oficial

Hotel Oficial

Parceiros de Programação

Parceiros