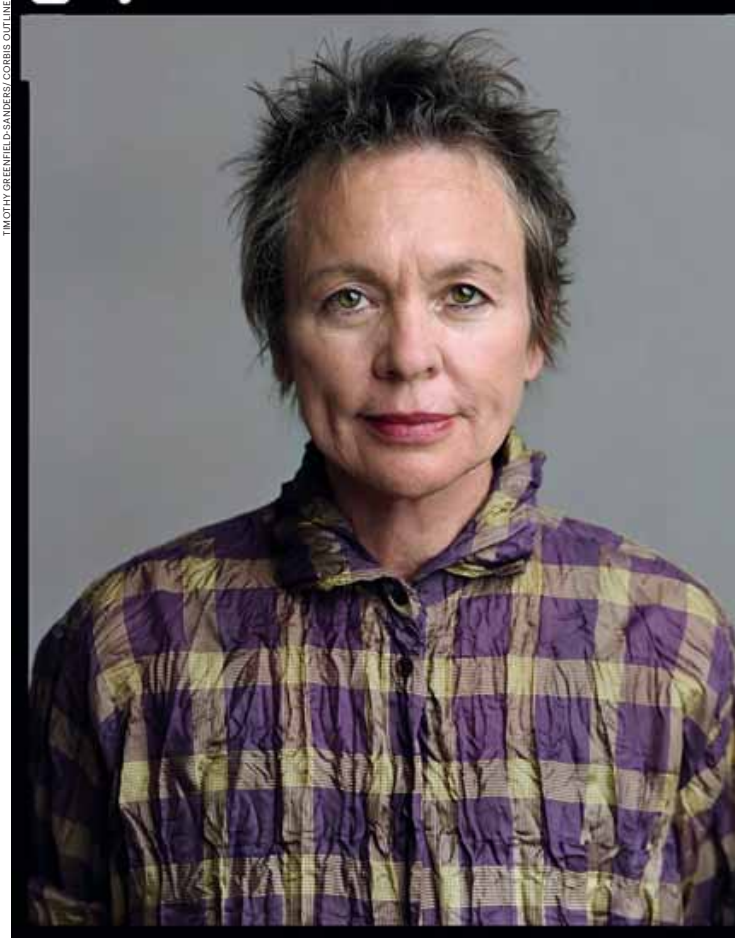
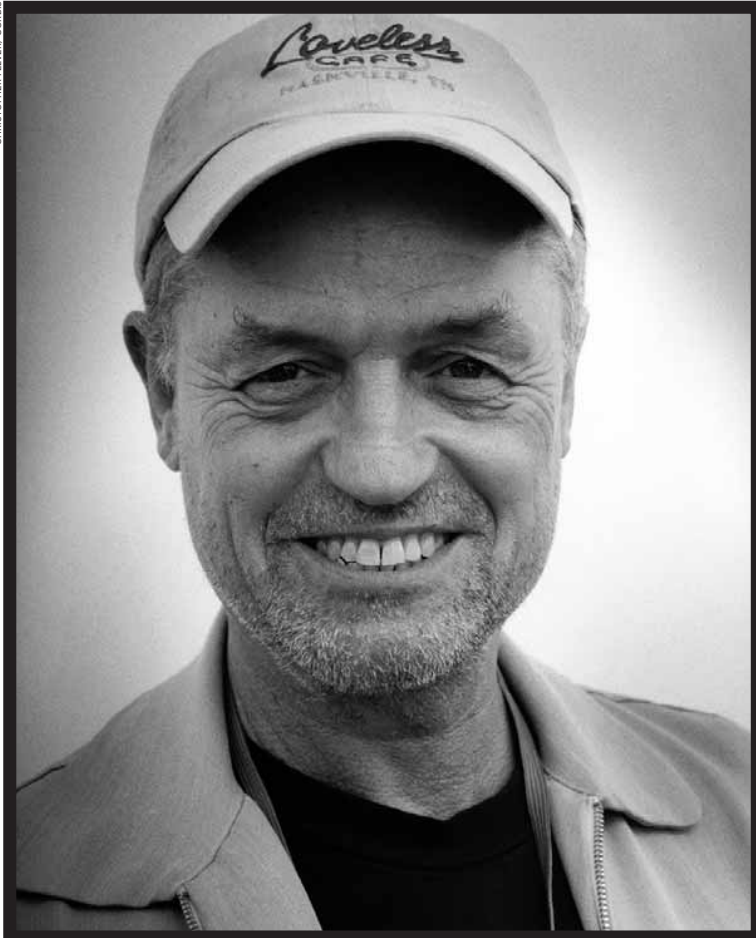




ID: 61730939

06-11-2015 | Ípsilon



CHRISTOPHER FELVER / CORBIS

TIMOTHY GREENFIELD SANDERS / CORBIS OUTLINE

Entre Lisboa e a América ind e a América in



Jonathan Demme, uma retrospectiva que abrange a sua carreira salta-pocinhas; Laurie Anderson, a antestreia de *Heart of a Dog*; Sara Driver, que foi produtora de Jim Jarmusch

Uma das “chaves” de qualquer festival de cinema é o modo como as suas opções de programação criam atalhos e lógicas próprias que nem sempre são deliberadas. É o caso da programação 2015 do Lisbon & Estoril Film Festival (LEFFEST) de Paulo Branco, a decorrer a partir de hoje e até ao dia 15, que desenha pelo meio da sua multidão de sessões um olhar sobre uma certa ideia de “cinema americano independente” que talvez já não exista.

Sara Driver, na entrevista que se pode ler a seguir, diz que de facto as coisas já não são como eram. Ela melhor que ninguém o sabe, que viveu de perto os anos 1980 como produtora do seu companheiro Jim Jarmusch e como autora de um punhado de filmes apresentados em retrospectiva nesta edição do LEFFEST. Onde estarão também dois “sobreviventes” dessa década de charneira: Laurie Anderson, então artista multimedia de vanguarda à beira de fazer a passagem para o *mainstream* da art-pop, vem mostrar em ante-estreia o seu filme-ensaio *Heart of a Dog*; Jonathan Demme, cineasta eternamente curioso, é alvo de uma extensa retrospectiva que abrange a sua carreira salta-pocinhas, entre ficções de estúdio, documentários independentes e filmes-concerto.

Em comum, todos surgiram num tempo da cultura popular americana onde a independência era ainda sinónimo de liberdade formal e fuga às regras. Será instrutivo, aliás, contrapor o trabalho de Anderson, Driver e Demme a duas outras retrospectivas do LEFFEST, sobre o “pólo de produção texano” centrado em Austin e sobre um outro cineasta dividido entre a independência e o estúdio, David Gordon Green. Instrutivo pelo modo como os filmes de Green, Jeff Nichols ou Robert Rodriguez pertencem já a um outro contexto, onde a ideia de “cinema independente” se reduziu a um caderno de encargos tão rígido como o de uma produção de estúdio. Há 30 anos, não era bem assim.

O Estoril,

**Jorge Mourinha,
Luís Miguel Oliveira
e Vasco Câmara**

die de ontem die de hoje



Laurie Anderson, esquece esta história

Lidando com amigos, família - e a cadela Lolabelle -, o fluxo de impressões e associações chamado *Heart of a Dog* é livre de narcisismo. “Ah yes”, diz ela. “A razão do título é a empatia. Os cães são criaturas empáticas. Como artista aspiro a ser empática”.

Vasco
Câmara



O avô Anderson veio de Estocolmo aos oito anos. Atravessou o Atlântico sozinho, pôs um pé em Toronto, outro em Chicago, começou um negócio de cavalos aos 10, e anos depois uma família Anderson fazia de Glen Ellyn, Illinois, debaixo do céu do Midwest americano, a sua terra. Foi aí que nasceu Laura Philips Anderson, a 5 de Junho de 1947.

Provavelmente aquilo é mentira - a história do avô paterno, Axel Ephraim Anderson. “Se calhar a história dele é demasiado triste para ser contada. Se calhar ele fugiu quando era miúdo, se calhar roubou, foi corrido de casa, não sei...

Sei que não foi uma história feliz, ou não teria ido sozinho [para a América] e por isso inventou outra, que o fazia sentir-se bem consigo próprio” - a neta Laurie conta. “Todos temos histórias que nos representam enquanto crianças: o sermos rebeldes, isolados, o fazermos patifárias, o que quer que seja, porque ninguém quer saber a nossa história verdadeira. As nossas histórias verdadeiras são demasiado longas, preferimos versões curtas.”

A história de Axel Ephraim Anderson não aparece em *Heart of a Dog*, filme - antestreia no LEEFF, sábado, 14, 21h30, CCB; estreia marcada para 2016 - sobre o que acontece às histórias quando nos agarramos a

elas e as repetimos vezes sem contarmos esquecendo de cada vez. Mas é contada a história de Mary Louise Anderson, a mãe de Laurie, das suas últimas palavras no leito de morte. A reunir a família para se despedir - “It’s been... it’s been... Oh, thank you very much”. É a voz de Laurie que em *Heart of a Dog* modula a teatralidade feita de luz e de sombras - espectáculo de um cérebro a desagregar-se - nesse último dia de uma mãe que uma filha não conseguiu amar. A voz de Laurie repete a história em Veneza, durante o festival - contou-a na conferência de imprensa, contou-a nos encontros com os jornalistas, de cada vez certamente esquecendo mais um pouco.

“A minha mãe está a morrer, e está como se estivesse em frente a um microfone” - a voz de Laurie posiciona-se frente a um microfone imaginário, oiçam-na, agarrem, é em vão, é maravilhosa essa impossibilidade, como nos desaparecidos dias da rádio. “Obrigada a todos por terem vindo, foi um prazer”... e depois começa a falar com os animais, no cérebro algo começa a fechar, rapidamente... “Muito obrigado por...”

“Sentimos a linguagem desagregar-se e o esforço incrível por se expressar em palavras”, continua Lau-

rie, a voz recuperando uma velocidade de cruzeiro, saída de um imperceptível sonho. “Isso está presente de forma obsessiva no filme”. Está. “Como diz Wittgenstein, quando não se consegue descrever uma coisa, essa coisa não existe.” Estão os filósofos. E os mortos de Laurie, Gordon Matta-Clark, artista plástico, David Foster Wallace, escritor, Lou Reed, músico. É a partir deles que se desenrola este miniensaião, todo em modo de captura e fuga.

Lições sobre a empatia

Lidando com material tão íntimo - fantasmas, amigos, família e a cadela Lolabelle -, este fluxo de impressões e associações é livre de narcisismo. (“Ah yes”, ouve-se de Laurie ainda a meio da nossa observação.) “Este filme não é sobre mim”, responde. “Uso histórias da minha vida, da vida de Gordon Matta-Clark, da minha mãe, do meu cão, mas é um filme sobre histórias, sobre como elas funcionam. A razão do título é a empatia. Os cães são criaturas empáticas. E como artista aspiro a ser empática”.

“O que peço às pessoas que vêm o filme é que se identifiquem com os seus vários níveis, não só comigo.



Lolabelle debaixo do céu da Califórnia, falcões a pairar no ar, medo - corriam os dias de Setembro de 2011



‘Por favor vejam isto através dos olhos deste cão’. Os jornalistas sabem que precisam de sair deles próprios para olhar para as coisas sobre que escrevem. Nem todas as histórias têm um bom remate, às vezes é preciso impô-lo. Nem todas as vidas têm um *plot*, a minha não tem, é uma confusão, as coisas acontecem, vou por aqui, depois por ali, não faz sentido. Como documentarista quero captar essa complexidade sem fazer remate. Por isso muito deste filme é sobre a falibilidade da linguagem, o que acontece quando nos esquecemos ou quando repetimos vezes demais. Ou quando não temos as palavras.”

É preciso falar de Lolabelle, o *rat terrier* de que um casal se desenvenhilhou durante a separação e que Laurie e o marido Lou Reed adotaram. Lolabelle já morreu, nos últimos anos de vida foi uma estrela da música, tendo aprendido a tocar piano (foi a partir dos vídeos dessas *performances* que o canal Arte começou por propor a Anderson um filme de vinte minutos sobre a sua “filosofia de vida”; *Heart of a Dog*, que dura hora e um quarto, é e não é esse filme).

Lolabelle começa por ser enxada, no início de *Heart of a Dog*, no

corpo da dona, num sonho que ela teve - história que Laurie cria para poder dar à luz Lolabelle, para a luz do filme poder vir de Lolabelle. O que triunfa não é um fenómeno, o cão é ali para o triunfo da empatia. “Utilizei Lolabelle pela empatia. Os cães são criaturas empáticas e a minha aspiração como artista é ver as coisas através do ponto de vista do outro para escapar ao meu. Não sou novaiorquina - sou, antes de tudo, mulher e artista - mas vejo o mundo dessa maneira. Isso pode ser claustrofóbico. Como é que será o mundo de outro ponto de vista? Um cão é um símbolo de empatia e de divertimento. Eles admiram-nos, ao contrário dos gatos. Porque inventámos os carros” - ri-se.

“Arrependo-me de ter levado Lolabelle à Califórnia” - para fugir de Nova Iorque, coberta de cinzas e de medo em Setembro 2011. “Era um cão do West Village, habituado a ir às compras, a cruzar-se com pessoas, e quando chegou à Califórnia havia falcões no céu.” Em Nova Iorque as câmaras de segurança começavam a olhar toda a gente de cima. “No seu cérebro de cão não precisou que lhe dissessem o que eles estavam ali a fazer, sabia que eles matavam cães. A ideia não foi fazer do cão uma coi-

sa gira, mas envolver o espectador nesse espírito de empatia.”

Sigamos fios à procura da consistência de um tecido. O que é que isto tem a ver com aquilo? “O que é que acontece quando nos esquecemos das histórias, quando repetimos as histórias, quando não temos palavras para as histórias? Ou quando alguém impõe uma história para dizer quem somos - por exemplo, quando compramos um livro na Amazon e minutos depois recebemos a informação: ‘Se comprou esse então vai gostar deste’. Somos o cliente, num mundo corporativo, e começamos a agir e a vestir segundo a história que nos querem impor.” O que é que isso tem a ver com o episódio em que Laurie salva os irmãos de morrerem afogados num buraco no lago gelado em que patinavam? E qual o papel do mestre budista de Anderson, que lhe diz: “Tenta praticar ser triste sem te sentires triste”?

“Tentei, algumas vezes consegui, outras não. É uma coisa útil. Há imenso sofrimento no mundo, imensa tristeza, a ideia é não ficar imobilizado, não nos tornarmos no sofrimento e na tristeza. Porque essa filosofia é um sistema diferente daquele que avalia a vida através do trabalho: estamos aqui para nos divertirmos. Valorizo esta filosofia porque no meu trabalho tenho de lidar com coisas que não são boas. Passa-se o mesmo com os advogados, actores ou cantores que estão sempre a cantar canções sobre si próprios - pode-se endoidecer. É preciso desenvolver habilidades de distanciamento.”

Afinal, Laurie, filosofia de vida. “Pediram-me um filme sobre a minha filosofia de vida. ‘No way’, não tenho e não iria torturar as pessoas com isso. Responderam: ‘Mas há essa coisa dos cães e das histórias’... *Heart of a Dog* expandiu a partir daí. Acabou por ser um filme sobre a minha filosofia de vida. Há material que só entrou numa fase tardia” - o lago de patinagem. “Aconteceu porque um irmão me pediu para transferir *home movies* para vídeo, e quando peguei neles, lá estavam os meus irmãos, o lago. O mais louco foi perceber que se lembravam do episódio mas de acordo com a versão deles fui eu que quase os deixei afogar - não se lembravam que também os tinha salvo, que tinha sido a heroína. Foi doloroso por eles. Para mim foi uma história em que estava envolvido alguém, eu, que disse a si própria: ‘És ótima nadadora’, sem mencionar: ‘Mas quase afogaste os teus irmãos’.

Isto, Laurie, serve de remate.

Hipnotizados pela palavra

Desde o início dos anos 1980 que Laurie Anderson olha o mundo ao microscópio, mostrando-nos que existem muitas formas de narrar a realidade interna e externa, naquela sua forma particular de dizer as palavras, entre o falado e o cantado, com qualquer coisa de encantatório.

O que é incrível nela é que a sua vontade de experimentar, de ensaiar novas formas de contar, nunca se dissocia da interpelação afectiva, tocante, humana. Dir-se-ia que compõe poemas com som e palavras, com a sua voz a desenhá-las formas curvilíneas, saindo calorosa e intimista.

A banda-sonora de *Heart Of A Dog* assume a maior preponderância da voz, mas na verdade acaba por não ser radicalmente diferente de ouvir outros discos da americana. A música é quase sempre ambiental, incorporando teclados planantes, algumas orquestrações assentes nos violinos e por vezes elementos sintéticos, deixando todo o espaço do mundo para a voz navegar.

A voz é o mais importante instrumento aqui, ruminando, meditando, interpelando-nos. É como se desenhasse circunferências vocais devolvendo-nos histórias, que se colam umas às outras, sobre a morte, o amor, a perda, a memória, a intimidade. Como acontece quase sempre nas suas histórias, uma lucidez extrema cruza-se com momentos cómicos e outros surreais.

O centro da acção é a sua relação com Lolabelle, o cão, que morreu em 2011, acabando por criar inevitavelmente ressonâncias com a morte do marido, o músico Lou Reed, que morreu em 2013, e da mãe, Mary Louise, com quem tinha uma relação pouco afectuosa. Muitas das coisas que narra partem da sua experiência - há memórias da infância expostas, referências à América do pós-II de Setembro, abordagens ao seus estudos de budismo ou reflexões sobre sonhos - e o tom adoptado é sempre introspectivo. E no entanto, nunca nos sentimos invasores de espaço alheio.

Aquelas histórias são também nossas, porque a vida e morte do cão acabam por motivar uma reflexão sobre a perda em geral. Compreendemos aquele estado emocional em suspenso, quando algo expirou e outra coisa se prepara para nascer. Por vezes podemos sentir que não existe propriamente uma narrativa a conectar todos os elementos, mas na verdade há uma lógica interna. E acabamos por nos deixar hipnotizar por aquelas palavras porque Laurie Anderson as consegue tornar universais.

Vítor Belanciano



Laurie Anderson
Heart Of A Dog
Nonesuch, *distri.*
Warner





Jonathan Demme, cineasta eternamente curioso



Os actores são a “chave”, diz Demme. Mas “actores” são os que têm essa profissão – Melanie Griffith e Anthony Hopkins, por exemplo – e todos os que projectam uma personagem, como os músicos – David Byrne, Talking Heads

gem e Perigosa, 1986 (sáb., 7, Casino Estoril, 22h; 6ª, 13, 21h45, Monumental), *O Silêncio dos Inocentes*, 1990, Óscar de melhor realizador (sáb., 7, Monumental, 14h), e *Filadélfia*, de 1993 (dom., 8, Casino Estoril, 21h; 5ª, 12, Monumental, 14h15), e o filme-concerto dos Talking Heads *Stop Making Sense*, de 1984, um dos clássicos da música no cinema (6ª, 13, 14h30, Monumental). Mas o ciclo abrange igualmente o seu prolífero trabalho como documentarista - *Jimmy Carter*, *Man from Plains* (2007), sobre o ex-presidente norte-americano (sáb. 7, 21h30, Monumental), *The Agronomist* (2003), sobre o activista haitiano Jean Dominique (6ª, 13, 16h30, Monumental) ou *I'm Carolyn Parker* (2011), sobre uma sobrevivente do furacão Katrina (3ª, 10, 19h45, Monumental); filmes-concerto com Neil Young (*Heart of Gold*, 2006, 6ª, 13, 19h, Monumental) ou o músico italiano Enzo Avitabile (*Music Life*, 2012: 3ª, 10, Casa das Histórias Paula Rego, 18h; 4ª, 11, 14h30, Monumental); e até um episódio-piloto que rodou para uma série do canal AMC que não teve seguimento, *Line of Sight* (2014; 4ª, 11, 21h30, Monumental).

“Vejo qualquer coisa a acontecer no mundo real e digo logo ‘precisamos de saber disto! Devíamos filmá-lo!’. Leio um guião do caraças e digo logo ‘ia ser fantástico fazer este filme se me derem uma oportunidade!’ Gosto de pegar numa câmara e começar a fazer qualquer coisa que pode ou não vir a dar um filme. Adoro rodar!!”

Jonathan Demme tem 71 anos e o entusiasmo de um cineasta com metade da sua idade, e isso passa perfeitamente na ligação para os escritórios da sua produtora Clínica Estético, nos arredores de Nova Iorque. O entusiasmo que mostrou ter ao longo de meia-hora de conversa telefónica sobre uma carreira de 40 anos estende-se à sua viagem a Portugal como um dos convidados do Lisbon & Estoril Film Festival, que arranca hoje - é a primeira vez que o nova-iorquino está no nosso país e confessa-se agradado com a escolha da extensa retrospectiva que lhe é dedicada pelo festival de Paulo Branco, onde se incluem “alguns dos filmes” com os quais se sente “mais contente”.

Não podiam faltar os seus títulos mais conhecidos - as ficções *Selva-*

Junte-se-lhe o trabalho como produtor (por exemplo na primeira realização de Tom Hanks, *Tudo por um Sonho*, ou num título que vai ter ante-estreia no festival, *A Canção de uma Vida*, de Kate Barker-Froyland, com Anne Hathaway e Johnny Flynn), e ficamos com a imagem de um realizador generoso, atento, sempre em acção ou em movimento. “Posto dessa maneira, o entusiasmo pode ser uma coisa tão divertida e fantástica!”, ri-se. “Mas também podemos ver o entusiasmo como um capataz com um chicote que nos força a fazer coisas. Nunca tive uma estratégia a longo prazo, limitei-me a seguir o capataz!”

De certo modo, o próprio percurso da sua carreira dá-lhe razão, fluindo entre os grandes estúdios e

O realizador de *O Silêncio dos Inocentes* e *Stop Making Sense* é alvo de retrospectiva, numa altura em que celebra 40 anos de carreira a meio caminho entre os grandes estúdios e a produção independente.

Jorge Mourinha





as produções caseiras, entre a ficção de grande público e o documentário modesto, ao sabor de “um bom olho para a história e para as personagens”. A entrada no mundo do cinema foi aliás quase casual, como assessor de imprensa em finais dos anos 1960 - e através desse emprego conheceu Roger Corman, que lhe deu as primeiras oportunidades como argumentista e realizador. Mas mesmo sem haver estratégia, existe um fio condutor que norteou o novo-iorquino ao longo dos últimos 40 anos (a sua primeira longa, *A Gaiola das Tormentas*, data de 1974).

“O cinema é um meio de contar histórias e isso é algo que fui compreendendo ao longo dos anos. Muito mais do que estar a fazer um documentário, uma ficção ou um fil-

me-concerto, o importante é perguntar que história estamos a contar, e tentar contá-la o melhor que podemos. Não penso excessivamente nisto, mas reparei que gosto de fazer filmes que me dão a oportunidade de falar daquilo que me inspira. E quanto mais descontraído me sinto, quanto mais liberdade der aos actores, mais aprecio o facto de que enquanto realizador não estou sozinho a contar a história. Se tiver os actores certos e a equipa certa, toda a gente vai estar a trabalhar para o mesmo.”

Invenção colectiva

Isso leva àquilo que, para Demme, é central para o bom resultado de um filme: a “invenção colectiva”, conceito que cristalizou em 2008,

durante *O Casamento de Rachel* (dom.,15, 22h, Monumental). “Saí desse filme obcecado por essa ideia, porque é isso que uma equipa de cinema faz,” diz entre risos. “Eu e o meu director de fotografia Declan Quinn tínhamos tido tanto prazer a rodar documentários que nos pareceu apropriado rodar *O Casamento de Rachel* como um documentário. E literalmente, foi isso que fizemos. Não pré-definimos nenhum plano, juntávamos os actores todos numa sala, eu gritava ‘acção!’, eles começavam a representar e o Declan começava a filmar. Íamos todos juntos para um exterior, e dávamos por nós todos, dos actores aos técnicos, envolvidos num acto fantástico de invenção colectiva, a inventar o trabalho do dia.”

Os actores são a “chave” dessa invenção colectiva. “Eles têm o emprego mais mágico do mundo,” segundo Demme, “e toda a equipa de rodagem está lá para os apoiar e sustentar. Muita da minha energia enquanto realizador vai para garantir que estamos a criar um ambiente no qual eles se sintam livres, e faço questão que toda a equipa leve isso em conta. Isso ajuda a explicar porque é que tenho sido testemunha de algumas interpretações fabulosas.” Quatro delas venceram Óscares (Mary Steenburgen em *Melvin e Howard*, Jodie Foster e Anthony Hopkins em *O Silêncio dos Inocentes* e Tom Hanks em *Filadélfia*); duas outras foram nomeadas (Jason Robards em *Melvin e Howard* e Anne Hathaway em *O Casamento de Rachel*); e muitas outras ajudaram a colocar no mapa Melanie Griffith, Michelle Pfeiffer (*Viúva. Mas Não Muito*, de 1988; domingo 8, 16h45, Monumental), Oprah Winfrey, Denzel Washington, Jeff Daniels ou Ray Liotta.

Quando fala de actores, contudo, não está apenas a falar de profissionais. “Os melhores actores são os que melhor sabem contar histórias, quer sejam o Denzel ou a Meryl ou um amador sem experiência. São aqueles que têm uma compreensão fantástica da história que o filme está a contar, do modo como a sua personagem se encaixa nela.”

Os músicos que tem filmado - desde David Byrne ao colaborador recorrente Neil Young, passando por Justin Timberlake, com quem acabou de rodar um filme-concerto actualmente em pós-produção - têm aliás ideias muito precisas sobre a imagem que projectam... “Sim, sim, têm histórias para contar,” responde entusiasmado. “Quando filmo um concerto, não penso em termos de concerto; estou a filmar um grupo de personagens. Acontece que são músicos, uns cantam, outros tocam, outros ainda dançam, mas são personagens, e embora não haja um guião no sentido tradicional, há uma história que se está a desenrolar através das canções. O desafio de capturar em filme a essência dessa música é um dos momentos mais perfeitos que um cineasta pode buscar. O filme-concerto que rodei com Justin Timberlake está-me a dar imenso gozo a fazer - e é uma produção extremamente independente, sem grandes companhias ao barulho.”

Isto logo a seguir a um filme financiado por um grande estúdio, mesmo que com um orçamento razoavelmente pequeno - *Ricki e os Flash*, com Meryl Streep. “Como a

maioria dos jovens realizadores, comecei no pequeno orçamento porque foram essas as oportunidades que me deram, mas sonhava em fazer um filme de estúdio,” explica Demme. “Depois consegui fazer um [*Melvin e Howard*, 1980, que venceu os Óscares de melhor atriz secundária e melhor argumento], depois fiz outro do qual fui despedido [*Amor em Perigo*, 1984, onde foi afastado por Goldie Hawn, atriz principal e produtora do filme]. Isso fez-me dar um passo atrás em direcção da segurança e a liberdade criativa. E consegui ir mantendo um pé nos estúdios e outro na independência. Já provei o que tinha a provar nos estúdios, e quero provar que posso continuar a ser um cineasta independente.”

O que, hoje, passa em grande parte pela televisão, até porque os grandes estúdios americanos estão cada vez menos dispostos a financiar o tipo de dramas adultos onde Demme sempre se destacou. “Ah, não penso nas coisas desse modo,” contrapõe. “Acho que já é incrivelmente difícil conseguir fazer um filme, e sempre o foi, e não acho que hoje seja mais difícil ou mais fácil.” Pega no exemplo de *Ricki e os Flash*: “O produtor, Marc Platt, tinha o guião e a Meryl já se tinha comprometido com o papel principal, e foram eles que vieram ter comigo. E foi porreiro fazer um filme com um orçamento maior e actores bem pagos. É com isto que qualquer realizador sonha - pessoas com quem já trabalhámos que têm um projecto novo e vêm ter connosco para sermos parte dele.” Só que isso não acontece muitas vezes, pois não? “Oh, meu Deus, não, e não posso ficar sentado à espera,” ri-se. “*Filadélfia*, por exemplo, aconteceu porque eu estava obcecado por tudo o que estava a acontecer com a sida, o Ron Nyswaner, o argumentista, e o meu sócio Edward Saxon também, juntámo-nos os três e decidimos fazer um filme. Mas é preciso ganhar dinheiro, e disso nunca ninguém fala!”

Daí que a televisão, onde já dirigiu alguns episódios para séries como *The Killing* e o tal piloto de *Line of Sight*, possa ser uma das saídas possíveis. Mas, no caso de Demme, nunca será uma saída apenas para cumprir calendário. “A televisão de longa duração atrai-me imenso, porque se consegue trabalhar a narrativa de um modo que não é possível nas duas horas de um filme. Gostava de fazer uma mini-série de quatro ou de seis horas, porque adorava poder fazer um filme com essa duração...”





O cinema foi o baby sitter de Sara Driver

O indie já não é o que era. Porque antes era punk. Figura fortemente associada ao *underground* novaiorquino do final dos anos 70 e parte dos anos 80, Sara Driver merece ser descoberta.

Luís Miguel Oliveira

Sara Driver, nascida em 1955, é uma figura fortemente associada à cena do cinema independente novaiorquino que emergiu entre o final dos anos 70 e boa parte dos anos 80. A sua obra é curta: apenas duas longas-metragens, *Sleepwalk*, de 1986, e *When the Pigs Fly*, de 1993, encontrando-se agora em pleno trabalho num filme sobre o artista plástico Jean-Michel Basquiat, figura lendária da “contracultura” novaiorquina dessas décadas. Estes filmes, incluindo excertos do *work in progress* sobre Basquiat e várias curtas-metragens realizadas ao longo dos anos (nomeadamente *You Are Not I*, o notável seu primeiro filme, de 1981, baseado em Paul Bowles), vão ser mostrados nesta edição do LEFFEST, numa secção apropriadamente chamada “Descobrir: Sara Driver”, estando prevista a presença da realizadora no festival, também para desempenhar o papel de jurada da secção competitiva.

A “independência” dos anos 80 era algo bem diferente daquilo que em que se veio a tornar. Paralelamente à sua obra individual, Driver é também uma presença fundamental na obra de Jim Jarmusch, com quem viveu e colaborou durante anos, e que foi um nome fulcral na invenção e reinvenção dessa cena independente. Filmava-se sem dinheiro, gastava-se o que se podia, com a película que se encontrava, dinheiro e película que às vezes não tinham origens muito ortodoxas (é ler o que Jarmusch conta sobre como conseguiu fazer *Stranger than Paradise*, filme onde Sara também este profundamente envolvida), mas a concentração no filme, no objecto em si, como trabalho de amor ou de compulsão, era total. Isto dava origem a filmes profundamente singulares, *underground* na feitura e perfeitamente satisfeitos se a visibilidade que tivessem fosse, também, *underground*.

A indústria da independência

Na conversa telefónica com Sara Driver começamos por aqui: esta independência, radical, parece bem distinta daquilo que hoje, no panorama americano, passa por “independente”. A “independência” tornou-se uma pequena indústria, uma mini-Hollywood. “Havia pouco dinheiro”, diz Sara, “mas agora ainda há menos para projectos que não tenham uma expectativa de rentabilidade”. É o que explica também a escassez da sua obra, o facto de o seu último filme de longa-metragem



ter sido estreado há 22 anos: “O digital talvez seja mais fácil de trabalhar, porque não levanta os problemas que a película levantava, mas a pós-produção é incomparavelmente mais cara”. E durante décadas “os produtores entendiam o seu trabalho como um jogo, eram jogadores, e o risco permanente era essencial à actividade”. Como Otto Groknerberger, o bizarro alemão que apostou em Jarmusch quando a fama dele pouco ultrapassava as fronteiras do *underground*. “Esse tipo de produtores desapareceu”, pormenor que se agrava, no entender de Sara, pelo facto de ser mulher. Apesar dos sucessos crescentes de realizadoras, incluindo o tão célebre Óscar para Kathryn Bigelow, a cineasta é perfeitamente convicta quando garante que “continua a ser muito mais difícil encontrar financiamento para um filme dirigido por uma mulher do que para um dirigido por um homem”.

Mas não foi só isso que mudou, e o Festival de Sundance, essa grande máquina de promoção da “independência”, que tem “um lado bom e um lado mau”, contribuiu para uma certa formatação, “para filmes que são feitos tendo em conta as modas, os gostos estabelecidos”. O que impressiona na independência novaiorquina, nos primeiros filmes de Jarmusch e Driver, era a atitude rock and roll, ou liminarmente punk, herdada também da fervilhante e multifacetada actividade artística que a cidade gozou nos anos 60 e 70. “Se por uma atitude punk entendermos que a vontade e a energia se sobrepõem às questões técnicas

e ao que vem de uma educação, e que toda a gente pode fazer filmes assim como toda a gente pode formar uma banda rock, sim, eram tempos em que a nossa atitude era essa, fazíamos um cinema punk”. Ainda há - “... esperança?”, e Sara ri-se, aproveitando a pausa do interlocutor quando lhe ia perguntar se “ainda há” alguém em quem reconheça essa atitude nos dias de hoje. O nome que lhe vem à cabeça é o dos irmãos Josh e Benny Safdie, os realizadores de *Go Get Some Rosemary*: “Impressiona-me o trabalho deles e a maneira como o fazem, acho que têm algo dessa atitude punk”. Também se impressiona com a “cinéfilia” de Wes Anderson, mesmo que seja o caso de um realizador que já deu o salto, para os grandes orçamentos, para os Óscares, etc. “Sim, mas gosto da energia cinéfila dele, sou muito sensível a isso.... o cinema foi o meu *baby sitter*, nem me lembro de ver televisão em criança, só tenho recordações do cinema”. É por isso que actualmente lhe interessaria trabalhar em filmes para crianças, “porque os filmes para crianças, hoje, e à parte [o japonês] Miyazaki, parecem todos videjogos”. Uma das ideias que tem é pôr de uma série “sobre contos de fadas de todo o mundo”.

Continua cinéfila? “Oh, sim, absolutamente, em Nova Iorque ainda é possível, há sempre coisas para ver, no Film Forum, no Lincoln Center, noutros sítios”. Recentemente reviu “a maravilhosa *Trilogia de Apu*” de Satyajit Ray e os filmes de Hou Hsiao-Hsien - “é um realizador maravilhoso, não é?”.

A sua obra é curta: apenas duas longas-metragens, *Sleepwalk*, 1986 (na foto), e *When the Pigs Fly*, 1993