

Leffest'21

15ª edição

Um Anjo à Minha Mesa, O Piano, Bright Star: estarão aqui os maiores filmes da neozelandesa Jane Campion

“O cinema salvou-me a vida”

Jane Campion

Helen Barlow

O LEFFEST, até 21 de Novembro, faz-lhe uma homenagem, apresentando as suas oito longas-metragens, incluindo a última, *The Power of the Dog*. Tanto ela nos deslumbrou (e tanto ela nos decepcionou) que é bem vinda a oportunidade que o festival nos dá de rever a obra de Jane Campion.

Após um recente visionamento de *The Power of the Dog* para membros da Academy of Motion Picture Arts and Sciences, isto é, os que votam para os Óscares, Charlotte Gainsbourg, Catherine Deneuve e Charlotte Rampling prestaram as suas homenagens à realizadora Jane Campion. É o que têm feito, ao longo dos anos, uma série de actores. Alguns assumindo que adorariam trabalhar com a cineasta neozelandesa.

Por exemplo, quando em 2015 promovia *Spotlight*, o filme dos Óscares desse ano, Mark Ruffalo, um dos protagonistas do *thriller* psicológico de Campion *In The Cut - Atracção Perigosa* (2003), notava, para além da admissão de contactos regulares por mail e de uma camaraderie que tinha sido criada: “Ela é uma das maiores directoras de actores em actividade. Influenciou-me mais do que qualquer outro”.

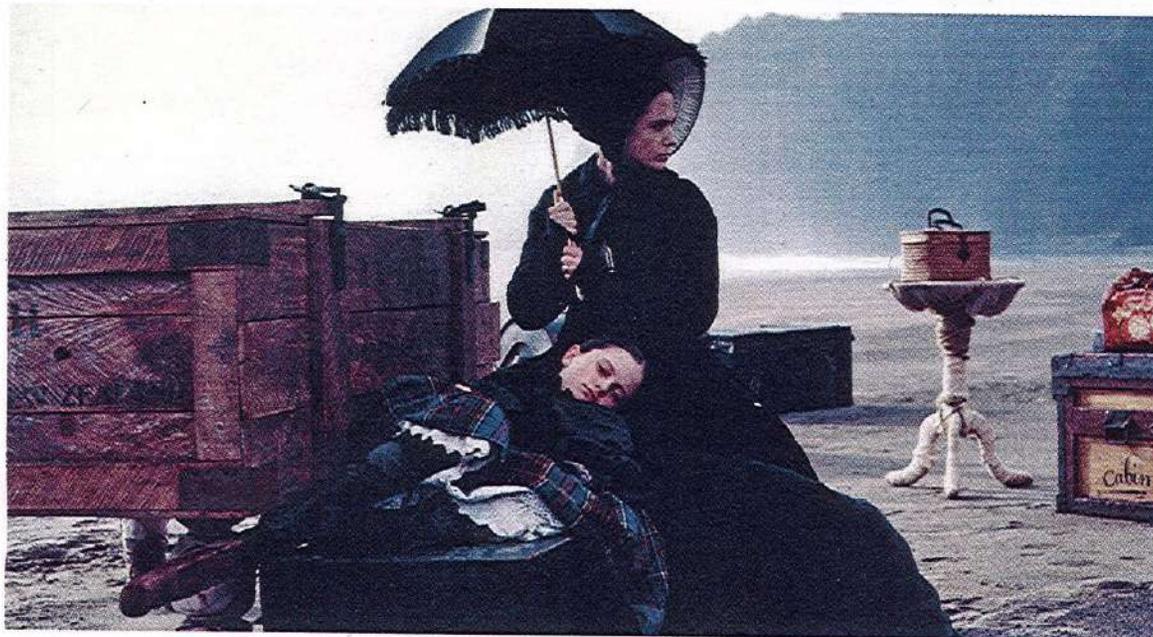
No mesmo sentido, Christian Bale, que ainda não era famoso quando apareceu na adaptação que Campion fez de *Portrait of a Lady/Retrato de uma Senhora*, de Henry James, em 1993 (exibição no LEFFEST dia 18, 15h30, Tivoli), frisa como a realizadora inoculou nele uma renovada confiança. “Jane dizia que eu parecia estar a levar uma injeção de cada vez que alguém colocava uma câmara à minha frente. Durante muito tempo eu não deixei que me tirassem fotografias, sentia-me estúpido. Depois de trabalhar com Jane, isso mudou”.

O nova-iorquino Harvey Keitel teve o seu momento de nudez frontal em *Polícia sem Lei*, de Abel Ferrara, mas sentiu-se lisonjeado pela aproximação sensual de Campion ao seu corpo, a forma como a sua fisicalidade foi realçada em *O Piano* (dia 20, 24h, Nimas).

Realizadoras admitiram a inspiração de Campion, que até este ano era a única mulher com a Palma de Ouro de Cannes: *O Piano* em 1993, *ex-aequo* com *Adeus Minha Concubina*, de Chen Kaige. Claro que isso mudou quando Julia Ducournau venceu Cannes 2021 com *Titane*. Julia expressou a sua gratidão a Jane. E em Veneza, a vencedora do Leão de Ouro, Audrey Diwan, com *L'Événement*, foi mais longe, oferecendo-se, na conferência de imprensa dos vencedores, para trocar o seu prémio pelo Leão de Prata de melhor realização atribuído a Campion por *The Power of the Dog*. Jane riu-se. “É fantástico ter ganho um outro prémio aqui” – foi em 1990 que *Um Anjo à Minha Mesa* foi alvo de apoteótica recepção no Lido, onde recebeu o Grande Prémio Especial do Júri. “Estou agradecida por poder partilhar este filme. Estou super-feliz por este júri ter distinguido o filme e por estar aqui com todos vocês”, os colegas de palmarés. Como Maggie Gyllenhaal, que por ter adaptado um romance de Elena Ferrante recebeu o prémio de melhor argumento (*The Lost Daughter*) e também mencionou Campion no discurso de vencedora. “*O Piano* foi um dos primeiros filmes que vi que não era apenas realizado por uma mulher mas realizado por uma mulher que falava a mesma linguagem que era de todas nós. As mulheres tiveram que se adequar à linguagem cinematográfica de uma maneira que tornou mais difícil que elas se expressassem. Havia algo naquele filme

As sessões do LEFFEST, 15ª edição, decorrem no Centro Olga Cadaval, em Sintra, no Cinema Nimas e no Tivoli em Lisboa. É aí que também serão exibidas as oito longas-metragens que constituem a obra de Jane Campion

“Sentia que não tinha ao cinema. Senti: ‘Oh, esta é a voz do mundo adulto



que quando chegou a mim me levou a pensar que eu tinha passado a vida toda a 'traduzir' o que via e com *O Piano* não foi necessário 'traduzir'".

Para Campion, esta renovada atenção estabelece entre uma série de cineastas um laço de irmandade que é de primordial importância. "É um momento para celebrar.

Estou orgulhosa de todas as mulheres cineastas. E sinto-me aliviada. Até este ano havia apenas uma mulher com a Palma de Ouro e todos os anos dizíamos 'Por favor! O mundo do cinema também é das mulheres'. Já tínhamos visto mudanças com Chloe Zhao a ganhar o Óscar de realização por *Nomadland* e atribuo isso a um tsunami

geral vindo do movimento #MeToo." Considerará ela que abriu portas? "As pessoas dizem-me isso. Não sei. A não ser que de facto me digam isso. Toda a gente quer ter a sua voz e é para isso que temos esperança."

Tem-se visto que uma distinção em Veneza pode atirar os filmes para o circuito dos prémios e isso não acontece apenas a *blockbusters* como *Joker* pelo qual Joaquin Phoenix recebeu o Óscar de Melho Actor depois do Leão de Ouro de Veneza ao filme. Já se prevê que Jane Campion estará ocupada na próxima temporada de prémios.

The Power of the Dog (13, 21h30, Centro Olga Cadaval) é o seu primeiro filme desde 2009, o ano do seu *biopic* de John Keats, *Bright Star/Estrela Cintilante* (12, 15h, Centro Olga Cadaval). Entretanto fizera duas temporadas da série *Top of the Lake*. Aos 67 anos, admite, em conversa com o Ípsilon, que lhe foi difícil resistir a adaptar a novela, autobiográfica, de Thomas Savage, publicada em 1967, que é o seu filme mais caro. A Netflix providenciou parte considerável do dinheiro.

"Apaixonei-me pelo livro. Forneceu ao meu corpo a energia de que ele precisa para funcionar. E também me meteu medo. O livro é tão complexo. Sentia-me à beira de um precipício e tinha sonhos perturbadores. Fiquei curiosa pela forma como o projecto me assombrou."

Os *twists* e reviravoltas de *The Power of the Dog* aglomeram-se no final do filme, que de início pode ser visto como um *western* mas que é aquilo que Campion descreve como "uma peça de câmara" com um conjunto intrigante de personagens.

"Sente-se que Thomas Savage [1915-2003] viveu aquela vida. Por isso não é apenas ficção. Muito do livro é a sua experiência de crescer no Montana, sente-se a autenticidade e a complexidade da experiência. O estudo de personagens é impressionante, brilhante. Não se lêem hoje muitos romances como este".

É a história de dois irmãos, Phil e George Burbank, nos anos 1920. Gerem o rancho herdado dos pais. As suas vidas estão tão ligadas que mesmo vivendo numa mansão dormem na mesma cama. Quando o mais novo, e de melhor feitio, George (Jesse Plemons), se casa com a jovem viúva Rose (Kirsten Dunst), o brutal Phil (Benedict Cumberbatch) tenta destruir o casamento fazendo da jovem noiva o seu alvo. Ao colocar o adolescente filho de Rose, Peter (o incrível Kodi Smit-McPhee), sob sua protecção, controlando-o, ensinando ao delicado rapaz as proezas da masculinidade, todos julgamos saber onde isso irá parar. Mas a história desvia-se para outra direcção, com Phil dando por si exposto às possibilidades do amor. Sobre o que é o filme? O que diz Campion?

"Nunca partilharia isso", responde-nos com uma gargalhada. "Destruiria a oportunidade de muitas pessoas de decidirem por si próprias, embora pense que as pistas estão todas lá. A forma como cada uma delas falará a cada pessoa é que será diferente. Não há um sentido único no filme. E pode acontecer duas semanas depois de o terem visto, dizerem: 'ah, era por isso que ele fez aquilo'. Foi esse um dos prazeres do livro, espero que também possa ser o do filme".

No projecto de co-produção foi estabelecido que *The Power of the Dog* seria filmado na Nova Zelândia, que faz as vezes do Montana. "Pensei que estavam a brincar. Mas deram-nos dinheiro extra, o que tornou possível construir o rancho e fazer a direcção artística à escala do necessário para tornar o filme verdadeiro e imponente. Mas sabe, havia muito de que era possível abdicar. Mas eu tinha de ter vacas americanas, ou seria im-

encontrado a minha tribo. Não sabia o que fazer. Estava perdida. E comecei a ir e estas são as vozes realmente excitantes e quero fazer parte desta cultura"

Teatro
Aveirense
140 anos

AVERO
CÂMARA
MUNICIPAL

UM PARTIR DE SOI

Cie O Ultimo Momento 12 de novembro
João Paulo Santos 21h30 M6

www.teatroaveirense.pt

Leffest'21 15ª edição

► possível. E Jonny Greenwood, compositor britânico e um dos membros dos Radiohead, foi outra exceção que nos foi permitida por me ter apaixonado pela ideia de ele fazer a música. É um génio. A Netflix editou um livrinho que inclui os emails que ele nos enviou. Para verem como ele abordou a banda sonora e como ouviu a música e a instrumentação, e ficarem-lhe com um tremendo respeito. Ele está muito a frente e ao mesmo tempo é humilde”

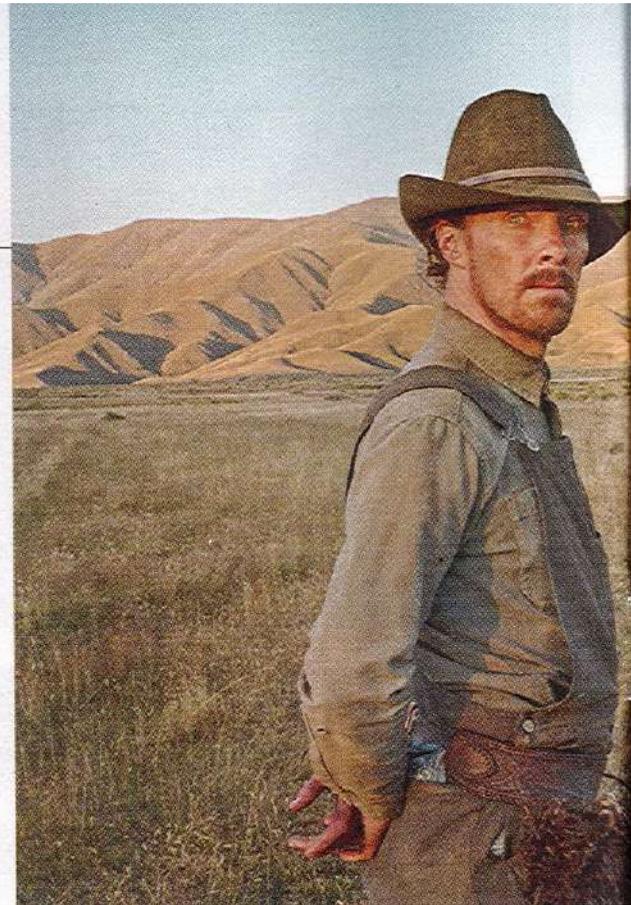
O aparecimento da covid fez a produção descarrilar. “Lembro-me de pensar que tínhamos acabado os exteriores, o tempo tinha-nos sido favorável, estávamos em estúdio, nada podia correr mal. Duas semanas depois estávamos fechados. A covid apareceu assim”, e estala os dedos. “Foi das coisas mais extraordinárias na minha vida ver o mundo fechar-se. Quem se importaria agora com os filmes? Havia gente a morrer em todo o lado. Estava exausta e não sabia se o filme iria prosseguir. Era a Netflix que iria decidir se queria colocar mais dinheiro no filme ou se era a companhia de seguros que me iria pagar. Ninguém estava à espera de uma pandemia. Mas a Nova Zelândia conseguiu dar a volta. Toda a gente tinha de fazer duas semanas de quarentena, alguns tinham de fazer quatro, quando regressassem à Austrália ou onde quer que fosse. Era um peso. Mas no contexto da pandemia era também um privilégio acabar o filme. A Netflix foi empática para com a equipa e pagou semanas de salário extra, exteriorizando também a garantia de que estavam connosco e que estavam a adorar o que estávamos a fazer. Ficámos todos motivados”.

Como aconteceu várias vezes no passado, Campion teve uma intuição de *casting* ao ver Cumberbatch numa personagem desagradável. “Há pessoas que têm o *star power* necessário para laçar um filme como este e depois há a melhor pessoa para o papel. Adoro Benedict desde que o vi em *Parade's End*, mini-série de 2012. Que grande actor e também um intimista. Por isso estava na minha lista. Mesmo não sendo americano confiei na sua habilidade para sotaques e mímica.”

Elisabeth Moss, a actriz de *Top of the Lake*, estava destinada a ser Rose, mas a agenda da estrela de *Handmaid's Tale* não o permitiu. Campion insiste que o *casting* de Dunst e Plemons nada teve a ver com o facto de serem na vida real marido e mulher. “Já tinha pensado em Jesse e há muito que gosto do trabalho de Kirsten. Adoro-a em *Melancholia* de Lars von Trier. Como Rose ela é o corpo daquela feminilidade que tanto perturba Phil.”

Outsiders

Tínhamos entrevistado Campion pela primeira vez por *Um Anjo à Minha Mesa* (1990, dia 19, Nimas, 12h), a seguir ao seu triunfante desfile, mãos no ar e tudo, no State Theatre durante o Sydney Film Festival. O filme receberia o Leão de Prata, e outra recepção apoteótica, no Festival de Veneza. A história da escritora australiana Janet Frame, e da sua doença mental, interpretada por Kerry Fox, foi inicialmente concebida para televisão mas foi considerada tão poderosa nesses tempos *pre-streaming* que foi distribuída em sala. É o nosso projecto favorito de Campion e veio a seguir a *Sweetie* (14, 14h, Teatro Tivoli), uma tragicomédia sobre uma relação de amor-ódio entre duas irmãs, Kay e a *flamboyant* Dawn, isto é, *Sweetie*, que sofre de uma doença mental incurável. *Sweetie* estreou-se na competição de Cannes. *Peel*, uma das suas



curtas iniciais, receberia a Palma de Ouro das curtas em 1986. São todos filmes sobre *outsiders* e espelham a forma como Campion se sentia na altura

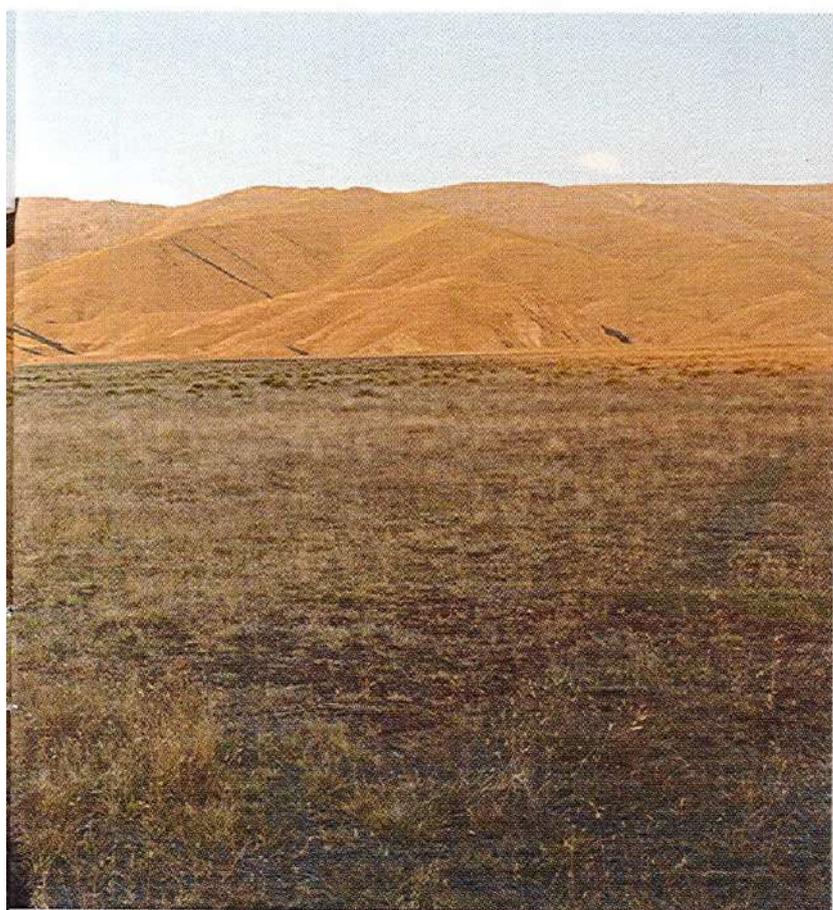
É filha de uma actriz e de um encenador, o homem que criou o primeiro Teatro Nacional da Nova Zelândia. A mãe sofria de doença mental. “Era uma mulher belíssima, mas gravemente deprimida”. Tentou matar-se cinco vezes. Os pais, avós de Campion, tinham morrido alcoólicos, quando a filha tinha nove anos. Por isso, segundo a realizadora, a sua mãe nunca soube ser mãe.

Em *teenager* Campion consolava-se com Buñuel, Wenders e Cassavetes, e depois de se formar em Antropologia estudou na Chelsea School of Art de Londres e no Sydney College of the Arts. “O início das minhas aventuras artísticas tinham muito que ver com não sentir que pertencia ao mundo dos adultos, com não saber apreciar o mundo dos adultos. Comecei a ver filmes. Lembro-me de ver *Apocalypse Now* e de pensar que era ali, naquele formato, que as pessoas conversavam sobre assuntos interessantes, que era ali que as pessoas colocavam questões interessantes e que era ali que estavam as pessoas que se interessavam pelo que eu me interessava. Porque é que estamos aqui? Qual o sentido das nossas vidas? O que é o amor? O que são as relações? Sentia-me feliz quando ia ver filmes mas achava que realizar era só para génios. Nunca pensei que fosse capaz de o fazer”.

“O cinema salvou-me a vida quando eu era jovem. Sentia que não tinha encontrado a minha tribo. Não sabia o que fazer. Estava perdida. E comecei a ir ao cinema. Senti:



“Em termos de intimidade interessa-me de vista feminino sobre a sexualidade, que é tão sexy como



Benedict Cumberbatch em *The Power of the Dog*, o último filme. Poderá ser visto em sala no LEFFEST antes da estreia na Netflix

O poder de Jane Campion

E se, apesar de *Um Anjo à Minha Mesa* e de *O Piano*, o século XXI fosse a melhor era de Campion? Por Luís Miguel Oliveira

Tornou-se rara. *The Power of the Dog*, que tem as primeiras exibições portuguesas no LEFFEST, é o seu primeiro trabalho para cinema em doze anos, desde *Bright Star – Estrela Cintilante*. Se repararmos que *Bright Star* vinha também ao cabo de um hiato razoável – seis anos depois de *In the Cut – Atração Perigosa* (2003) – as contas dão que no século XXI a neozelandesa estreou apenas três longas de ficção, complementadas por algum trabalho para televisão e em formatos curtos e/ou documentais. Apesar dessa rarefacção progressiva, o seu nome permanece poderoso: o impacto do seu período de maior fama, aquele que se seguiu à estreia de *O Piano* e à Palma de Ouro em Cannes, teve a força para funcionar em longa duração, e para resistir às reacções tépidas suscitadas pelos filmes posteriores. De facto, entraram mais no “léxico” cinéfilo mundial os filmes que assinou até ao *Piano*, inclusive, *Sweetie* e *Um Anjo à Minha Mesa* (1990), do que qualquer um dos que realizou depois, e que incluem, ainda, uma adaptação de Henry James (*Retrato de uma Senhora*, 1996) e *Fumo Sagrado* (1999), produção de elenco internacional mas que configura, até à data, o último regresso de Campion aos ambientes e às paisagens dos antípodas (Austrália, neste caso).

No volátil mundo da “crítica internacional”, cujos favores e desfavores oscilam às vezes sem se perceber porquê, o caso de Campion não será único. Assim como não será a única realizadora a ter-se tornado um “símbolo” no terreno das delicadas questões relacionadas com políticas de género. Para irmos direitos à nossa “tese”, e ainda, ressalve-se, no desconhecimento de *The Power of the Dog*: os filmes que Campion assinou no século XXI talvez não sejam tão bem “acabados” como *O Piano*, talvez não transportem tão obviamente as marcas de uma excentricidade artística como *Sweetie* ou *Um Anjo à Minha Mesa*, mas estão entre o melhor e o mais arriscado que Campion já fez. O século XXI é o melhor período de Campion, e que o mau acolhimento crítico de *In the Cut* e a discrição em que passou *Bright Star* não nos enganem. Talvez a realizadora tenha precisado de sacudir a pressão, talvez tenha precisado de ganhar uma nova liberdade, o que explicaria tanto os hiatos como a natureza desses filmes. Ou talvez nada disto, o que não muda o essencial: doze anos depois de *Bright Star*, é com expectativa que se aguarda *The Power of the Dog* (a entrada de Campion nesse masculiníssimo género, ultimamente propício a revisões no feminino, o western), filme que infelizmente é um “exclusivo Netflix”, com estreia na plataforma prevista para o início de Dezembro.

Numa entrevista em meados da década passada, Campion dizia ter sido “romanticamente compulsiva” durante toda a vida, e que “o romantismo é, na sua forma mais extrema, uma doença”. De entre as chaves para entrar na obra, esta, a do romantismo, e do romantismo doentio, parece-nos tão boa como qualquer outra e de entre as menos exploradas. Há uma ânsia romântica em todos os filmes, e por maioria de razão nas protagonistas. Um romantismo sonhador, manietado pelas circunstâncias, um desejo vago que talvez não tenha objecto muito definido mas tende a consubstanciar-se nessa clássica resposta do romantismo, o amor – venha

ele ou não. *Sweetie*, por exemplo. Quando foi internacionalmente mais visto – recuperado depois do sucesso de *O Piano* e de *Um Anjo à Minha Mesa* – o filme de estreia de Campion foi mais valorizado pela suas qualidades excêntricas, quase absurdas, a descrição de um ambiente realista feita numa forma de “surrealismo suburbano”, que motivaram até a aproximação ao universo de algum Lynch. Mas, por trás da manifestação desse desejo – visual, em primeiro lugar, pelos enquadramentos, pelos ângulos de câmara em “distorção” – de dar uma realidade rasgada por uma percepção em desequilíbrio, havia o toque, genuíno, quase infantil, de retratar uma adolescência romanticamente perdida, e dividida, entre o desejo de “crescer” e o desejo de “regredir”, entre a idade adulta e a infância, esta última filmada como algo a que as personagens se agarram, para o bem e para o mal. De certa forma, esse tema encontra um prolongamento em *Um Anjo à Minha Mesa*, ainda histórias de crescimento, de aproximação renitente à idade adulta, e que compõe com *Sweetie* um par de filmes que exprime a experiência de Campion de uma adolescência passada nesse confinamento do mundo que é a Nova Zelândia, algo que o uso da paisagem vem apenas sublinhar, reforçando também a oposição (ou a mescla) entre mundos reais e mundos mentais, mundos de “substituição”.

Poder-se-ia dizer que *O Piano* e *Retrato de uma Senhora* são um passo lógico face a esses filmes, na sua pintura de mulheres adultas, constrangidas pelas circunstâncias sociais. Formam quase um díptico, e embora sigam processos e contextos distintos, são filmes sobre um condicionamento, sobre a manipulação das convenções como último reduto, inclusive para a sobrevivência de algum romantismo. O seguinte, *Fumo Sagrado*, talvez o mais mal recebido dos seus filmes, tentava outra vez um passo lógico face aos anteriores, ao dar, no *breakdown* psicológico da protagonista, as consequências desse condicionamento, e a espécie de esgotamento implicado pela luta contra ele.

Talvez pelo acolhimento tépido, Campion entrou no século XXI repondo o conta-quilómetros no zero. *In the Cut* é um filme completamente diferente do que ela fez então – e talvez o que mais valha a pena reavaliar – sem deixar de reencontrar algum do espírito dos primeiros filmes. É a história de uma “menina grande” fascinada por “lobos maus”, uma professora de literatura (o papel mais inesperado de toda a carreira de Meg Ryan) tão atemorizada como entusiasmada (de forma quase hitchcockiana, a excitação do sexo e a do assassinio tocam-se) pela presença, algures nas imediações, de um *serial killer*. Há um “discurso” sobre as relações feminino-masculino, e uma forma inteligentíssima de cobrir os homens de uma silhueta ameaçadora, de encenar a “masculinidade” como uma entidade claustrofóbica, num cerco permanente. Mas, dentro disso, há um tom quase de conto de fadas moderno, as ruas da Nova Iorque contemporânea sempre a serem “interrompidas” por *flashbacks* da infância da protagonista, por excertos de poesia arrancados ao quotidiano (inscrições no metropolitano, por exemplo), referências a Virginia Woolf, por uma natureza (os jardins) que explode em mil cores, que por sua vez se transmitem às sombras em que evolui a protagonista, sempre num estado entre o son(h)o e a vigília. Espantosamente, em muitos aspectos prefigura *Bright Star*, a mais plena entrada de Campion num universo propriamente romântico, através da história, contada com uma delicadeza maravilhosa, da relação entre John Keats e Fanny Brawne. E, nessa Fanny, cujo olhar domina o filme, personagem que tem tanto de adolescente sonhadora e idealista como de mulher a aprender a manipular as convenções, talvez se encontre a mais perfeita súpula das protagonistas de Campion, como uma mutação, agora em “estrela cintilante”, das personagens de *Sweetie*.

“Oh, esta é a voz do mundo adulto e estas são as vozes realmente excitantes e quero fazer parte desta cultura. Isso fez-me querer crescer. Nunca pensei em realizar filmes, mas as pessoas do cinema eram as que representavam a vida e a civilização para mim. Estou-lhes agradecida. De certa forma ao fazer os meus filmes estava a cumprir com essa tradição de oferecer novas perspectivas”.

A escola de Arte, diz, foi uma forma de mudar pensamentos. “Comecei a entrar em pequenas peças, *performances* feministas. Percebi que tinha potencial e que o podia mostrar às pessoas. Elas podiam não ter percebido o quão especial eu era. A decisão que tomei aos 23 ou 24 anos, quando todos os companheiros e namorados não funcionaram e eu estava sozinha e nada tinha a perder, era que ia dar uma oportunidade a esta porra. Mesmo que me estampasse ao menos estaria feliz por ter tentado. Muito do meu trabalho era sexualmente explícito, sobre o que é ser mulher numa sociedade patriarcal. Vomitava, cuspiava ou peidava ou coisa do género. Estava no meu território. Não pensava em carreira. Estava a expor-me. Para ser honesta, nunca pensei que pudesse ser realizadora de longas-metragens. Apaixonei-me por contar histórias mas nunca ambicionei uma carreira. Quando entrei na escola de cinema era já o meu terceiro curso. A cara dos meus pais...”

Na Australian Film, Television and Radio School em que realizou algumas das suas curtas, começou a mostrar a sua assinatura. Mas *O Piano*, em 1993, tornou-a famosa. Um romance barroco entre uma pianista muda ▶

Menos vistos do que os títulos mais icónicos, *Sweetie*, *In the Cut* e *Retrato de uma Senhora* merecem a (re)descoberta



mais um retrato do ponto
uma honestidade radical
um corpo”

► (Holly Hunter) que se apaixonou por um marinheiro (Harvey Keitel), estava destinado a ser, no máximo, um pequeno êxito *indie*, mas tornou-se num enorme sucesso *mainstream*. Para além do Óscar a *Campion* pelo argumento, e nomeação para melhor realizadora, Hunter ganhou o Óscar de melhor actriz enquanto Anna Paquin, que interpretava a sua filha, aos 11 anos foi considerada melhor actriz secundária.

“Acho que há uma certa vantagem em não nos conhecermos, em não perguntarmos coisas a nós próprios. Estou tão dentro das coisas que não sei quem sou. Revi *O Piano* quando passaram 20 anos da sua produção. Não me apetecia muito mas teve de ser porque eu e o meu produtor íamos dar uma conferência sobre o filme. Surpreendeu-me, há coisas em que só então reparei, de como o filme é visto do ponto de vista de Ada, sexualmente também, e como isso hoje é raro.”

Em *In The Cut*, sobre uma professora que embarca num *affair* perigoso, Jane não abandonou o seu lado *risqué*. “É definitivamente um filme sobre sexo. Precisava de uma actriz que não tivesse medo e Meg Ryan mostrou imensa coragem e confiança. Desenhei *storyboards* de como a ia filmar para que ela soubesse tudo. Lembro-me de ela dizer: ‘Bem, vou embarçar os meus filhos’. É sempre desconfortável fazer aquelas cenas, mas se acreditarmos que elas são importantes para a história... É só um corpo e usamo-lo como usamos outra coisa qualquer. Somos todos seres humanos com um corpo e ele faz parte daquilo que trazemos para uma história. Há uma certa cultura neste momento que torna tudo mais difícil – toda a gente agora tem sexo com *soutiens*”, e dá uma gargalhada. “Também percebo. Se não é preciso para a história para quê ser tão explícito se isso incomoda os actores? Em termos de intimidade interessa-me mais um retrato do ponto de vista feminino sobre a sexualidade, uma honestidade radical que é tão sexy como um corpo”.

Mantém que nem sempre sabe o significado do seu trabalho. “Não é que isso não me interesse. Tenho um terapeuta desde os 40, ano de grande turbulência emocional, a época da morte do meu bebé. Precisei de ajuda, é uma ótima maneira de nos mantermos fortes. Ajuda as nossas vulnerabilidades. Preciso de guias, terapeutas e curandeiros e continuarei assim para o resto da minha vida”.

Em 1992 *Campion* casou-se com Colin Englert. Semanas depois da vitória em Cannes, nasceu Jasper, mas morreu 12 dias depois. Um ano depois deu à luz Alice, hoje actriz. Prosseguiu a sua carreira com *Holy Smoke*, co-escrito com a irmã Anna e com Kate Winslet e Keitel (16, Centro Olga Cadaval, 18h), *The Portrait Of A Lady* com Nicole Kidman e *In The Cut* com Ryan e Ruffalo (12, 18h, Centro Olga Cadaval). Esteve anos ausente, antes do regresso com o belíssimo, embora negligenciado, *Bright Star*, sobre os três anos de *love affair* entre John Keats e Fanny Brawne. Em Cannes, ao lado dos seus actores, Abbie Cornish e Ben Whishaw, dizia que o filme era mais uma história de amor e uma homenagem à poesia de Keats do que um filme de época. O que quer que seja, é ousado o facto de a história ser contada através do olhar de Brawne, que inspirou os poemas de Keats, antes da morte prematura do poeta [1795-1821] aos 25 anos.

Campion depois refugiou-se na televisão com *Top of the Lake*. “Foi uma grande aventura, porque em televisão podem-se tratar temas mais loucos. Mesmo loucos, sabe? E há um apetite por material arriscado que o cinema tende a evitar. É difícil fazer um filme porque há sempre muitas pessoas com opiniões diferentes mas com filmes de TV não há esse problema. Também gostei da disciplina. Acho que me tornei melhor argumentista tendo escrito 12 horas de *Top of the Lake*. Por isso quando se tratou de adaptar *The Power of the Dog* foi fácil e rápido. Penso também que me cansei do formato longo. Como todos os realizadores lhe dirão, cria-se uma atmosfera e um tom e mantém-se isso durante horas. Quando comecei a fazer *The Power of the Dog* lembrei-me de quão belas podem ser as duas horas de duração.”

Modo Crítico

Augusto M. Seabra

Jane Campion, os festivais e a reputação crítica

In memoriam Pierre Rissient



O festival era o de Cannes, o ano 1983. Nunca ninguém ligou muito no festival às curtas-metragens, que eram antes até consideradas uma seca pois nessa altura passavam antes das longas, só mais tarde tendo vindo a ser reunidas numa sessão específica que ao menos permitia uma apreciação crítica. Mas nesse ano havia um facto singular. Entre as curtas em competição estava *Peel*, de uma realizadora neozelandesa, Jane Campion, e dela havia também na secção informativa Un Certain Regard um programa com três curtas-metragens. O facto só por si era intrigante. Mas mais o era porque Jane Campion vinha dos antípodas, da Nova Zelândia, cinematograficamente uma terra incógnita (ao contrário do que sucedia com a vizinha Austrália onde já tinha surgido uma geração de realizadores cujos nomes mais destacados eram Peter Weir e George Miller – e mesmo que depois eles se tenham americanizado, os primeiros filmes de um e de outro eram caracteristicamente marcados pela cultura, pela História e pela topografia australianas, não sendo aliás por acaso que quando fez uma tardia sequela dos *Mad Max*, Miller tenha tido que regressar à Austrália.

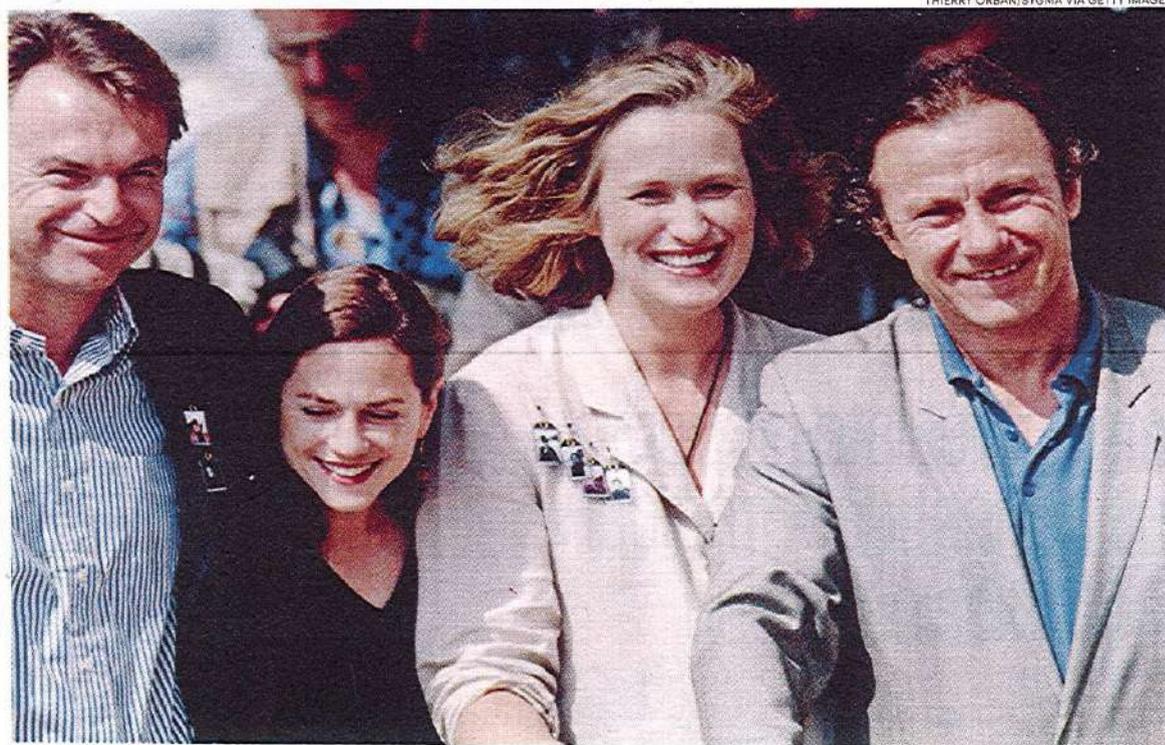
Peel obteve a Palma de Ouro. Dadas as circunstâncias da conjugação desse facto com o programa do Un Certain Regard, Jane Campion foi um nome a fixar. Mais cedo ou mais tarde era evidente que

ela voltaria. Isso sucedeu no ano de 1989 com a sua primeira longa, *Sweetie*. Bastante bizarra, deixou as pessoas intrigadas. Embora tenha havido um pequeno núcleo cuja adoração pelo filme o deixava pressentir como *cult movie*. O júri era presidido por Wim Wenders e optou por outra primeira-obra, *Sexo Mentiras e Video*, de Steven Soderbergh. Mas *Campion* estava já com a reputação estabelecida e a preparar um novo filme. Seria *Um Anjo à Minha Mesa*, apresentado em Veneza no ano seguinte, em 1990.

A recepção foi triunfal. A conferência de imprensa começou com uma ovação de cinco minutos e ouviam-se incessantemente bravos. Além de *Um Anjo à Minha Mesa* estava também em competição *Tudo Bons Rapazes*, de Martin Scorsese. E era evidente que esses eram os dois grandes filmes do festival. E mais: que eram já *instant classics*. Mas nos júris há por vezes coisas imprevisíveis. A constituição do júri de Veneza nesse ano era paritária. E embora tivesse pela frente um grande filme de uma mulher realizadora, o sector feminino do júri, liderado por Anna-Lena Wiborn, elemento preponderante do Instituto Sueco do Filme e directamente produtora de *O Sacrifício* de Tarkovsky, queria sim um negligenciável filme dinamarquês declaradamente feminista. A situação criava um embaraço. A começar pelo director do festival, Guglielmo Biraghi (“Claro que eu gostava do filme” – do tal dinamarquês – “se não não o teria seleccionado. Mas nunca seria para o Leão de Ouro”). A outra metade do júri não aceitava e era evidente estarem a considerar dois filmes como *Um Anjo à Minha Mesa* e *Tudo Bons Rapazes*. Foi o presidente do júri, Gore Vidal, que sempre teve uma concepção marcadamente literária do cinema, que sugeriu então uma outra solução: o Leão de Ouro a *Rosencrantz e Guildenstern Morreram*, estreia na realização do dramaturgo Tom Stoppard, filmando a sua peça mais célebre. “Por mim podia ser quer *Um Anjo à Minha Mesa* quer *Tudo Bons Rapazes*, mas à falta de outra possibilidade, e para evitar o desastre, ao menos *Rosencrantz e Guildenstern Morreram...*”, disse Gilles Jacob, director do Festival de Cannes, nesse ano membro do júri em Veneza.

De qualquer modo, foi neste Festival de Veneza que *Campion*, que obteve o Grande Prémio Especial do Júri, foi consagrada como autora. E Scorsese, Prémio de Realização, teve a sua aura de novo legitimada. Enquanto afinal *Rosencrantz e Guildenstern Morreram*

Jane Campion e os seus actores, Sam Neill, Holly Hunter e Harvey Keitel, em Cannes, no ano da Palma de Ouro a *O Piano*



THIERRY ORBAN/SYGMA VIA GETTY IMAGES

foi um tal fiasco público que nunca mais Stoppard pôs as vestes de realizador.

Voltemos a Cannes, em 1993. A selecção de *Peel* e do programa de curtas-metragens dez anos antes tinha sido obra de uma figura lendária da cinefilia e um manobrador descarado, não se importando de tudo fazer pelos filmes e pelos autores de que gostava, Pierre Rissient. Tinha começado a ser notado nos anos 50 como programador do cinema Mac Mahon em Paris, que deu origem a um grupo próprio que tinha um conhecido *poker* constituído por Fritz Lang, Otto Preminger, Raoul Walsh e Joseph Losey (Losey esse que nesse grupo teve o seu reconhecimento crítico e que afinal viria a ser o único autor de estimação de Rissient com o qual ele se incompatibilizou). Foi depois assistente de Godard em *O Acochado*, realizou um filme nunca estreado pela falência da produtora e sobretudo dedicou-se a incessantes viagens pelo mundo descobrindo cineastas e filmes enquanto por outro lado era adido de imprensa da Warner tento totalmente modificado o estatuto dessa função. Devemos-lhe por exemplo a descoberta de Lino Brocka. Mas devemos-lhe também incontestavelmente o reconhecimento crítico de Clint Eastwood, que aliás dedicou à memória de Rissient, desaparecido em 2018, *The Mule*. Não tendo lugar formal no organigrama de Cannes, Rissient viajava a expensas do festival, sobretudo na Ásia, para descobrir filmes. E reportava directamente ao director Gilles Jacob. Mas mais. Se necessário, era ele que mobilizava esforços para que um autor(a) de eleição pudesse realizar novo filme. E foi isso o que sucedeu nesse princípio dos anos 90. A Bouygues, uma empresa de construção que surpreendentemente tinha ganho um concurso para a aquisição do primeiro canal da televisão francesa, a TF1, queria dedicar-se também à produção de filmes numa escala internacional. E foram buscar Pierre Rissient. Foi nessa qualidade que ele encontrou financiamento para *O Piano*, o agradecimento constando dos créditos finais do filme. Mas mais: devido à sua proximidade com Gilles Jacob, Pierre Rissient fazia muitas outras sugestões. E sabendo do meu apreço por dois autores que nessa selecção de 1993 me eram mais caros, Jane Campion, com *O Piano*, e Hou Hsiao-Hsien, com *O Mestre de Marionetas*, tanto insistiu junto de Jacob que ele me convidou para ser jurado. Mas isso é o que menos devo a Pierre Rissient, que foi fundamentalmente a descoberta de filmes, alguns trazidos por ele, outros que descobríamos em conjunto num festival fundamental dos anos 80, o dos Três Continentes, Ásia, África e América Latina, em Nantes. De resto, quando em Junho a Cinemateca Portuguesa me deu uma Carta Aberta, iniciei-a com um filme belíssimo de Pierre Rissient, *Cinq et la Peau* (1982), em jeito de homenagem.

É preciso ter em conta que alguns dos filmes do Festival de Cannes estreiam imediatamente em França e que portanto são apresentados à imprensa com um mês ou mais de antecedência a fim de virem já tratados nos números de Maio, o mês do festival, das revistas. Quando cheguei a Cannes, durante os primeiros dias, senti-me incomodado: o que estaríamos nós ali a fazer como jurados se pelo veredicto da imprensa *O Piano* já estava plebiscitado como o vencedor?

E de facto o acolhimento foi triunfal. Metade do júri via os filmes na sessão das 8h30 da manhã. O presidente Louis Malle, o grande Abbas Kiarostami, Tom Luddy, o director do festival de Telluride e um dos homens de Coppola na Zoetrope que a esse título tinha sido o produtor de *Mishima*, outros dois grandes, o director de fotografia William Lubtchansky e a actriz russa Inna Churikova, e eu próprio. E às vezes também Claudia Cardinale. Ficámos deslumbrados com *O Piano*. Aliás, o deslumbramento era geral. Mas no dia seguinte, Louis

Malle, que tinha comigo uma particular relação porque estávamos no mesmo hotel e muitas vezes íamos e vínhamos para o Palácio dos Festivais no mesmo carro, deu conta da sua inquietação: “Vê lá tu, a Inna e a Claudia voltaram a ver o filme na sessão da noite. Aquilo parece-me William Wyler”. Este parentesco não me tinha ocorrido – mas pensando bem, achei que havia alguma pertinência na reserva do presidente Malle. Só que surgiu entretanto *Adeus Minha Concubina* de Chen Kaige. Kaige era outro autor de estimação de Pierre Rissient mas a sua aposta completa nesse festival era *O Piano*. Começou no entanto a ver-se que esses dois filmes, e não só o de Campion, se destacavam dos restantes. Louis Malle tinha uma relação particularmente próxima com Gilles Jacob. Aliás, a história da criança judia que é guardada e escondida por uma família cristã durante a guerra que é narrada em *Au Revoir les Enfants* (1987), é a história pessoal de Gilles Jacob (nota à margem: as analogias são tão flagrantes que suspeito que Quentin Tarantino, o maior dos “ladões de cinema” com sequências inteiras decalcadas de outros filmes, foi “roubar” a Malle a história da rapariga judia escondida dos nazis por uma família francesa cristã em *Sacanas sem Lei*). Malle teve que começar a sondar Jacob para a hipótese, em princípio proibida pelos estatutos, de haver uma Palma de Ouro *ex-aequo*. Mas claramente definiam-se duas posições no júri. Os que queriam só *O Piano*. E os que iam para a hipótese do *ex-aequo*. Na noite anterior à reunião do júri e à entrega dos prémios, ainda estive a falar com Emir Kusturica dizendo-lhe que como crítico que tinha a experiência de anos de Cannes não me lembrava de outro caso em que um *ex-aequo* tanto se justificasse. Mas chegámos à reunião do júri e houve um épico debate entre Kusturica, que tomava partido por *O Piano*, e eu próprio, que defendia que muito bem, *O Piano*, mas *Adeus Minha Concubina* também (confronto que não impediu que ficássemos amigos).

Finalmente o júri estava empatado. E foi o voto de qualidade do presidente Louis Malle que se decidiu pelo *ex-aequo*. Perguntei a Gilles Jacob, que estava na reunião, como isso seria possível, uma vez que os estatutos o proibiam. “Houve uma derrogação”, disse-me ele.

Se todos nós tínhamos presente que era a primeira vez que uma mulher ganhava a Palma de Ouro, fiz notar que era também a primeira vez que uma Palma de Ouro da curta-metragem ganhava também a Palma de Ouro principal. O filme não teve aliás só a Palma de Ouro. O prémio da melhor interpretação feminina foi para Holly Hunter. Fiquei surpreendido comigo próprio: votei convictamente em Hunter, actriz que até então solenemente me irritava. E mais surpreendido fiquei no início do ano seguinte quando Hunter ganhou o Óscar (o filme teve três, esse de Holly Hunter, o de melhor argumento para Jane Campion e o de melhor actriz secundária, para Anna Paquin, das maiores surpresas da história das estatuetas porque a favoritíssima era Kate Hudson por *Almost Famous*). E nunca me teria ocorrido que votaria em alguém que viria depois a ter o Óscar.

Em final de gravidez Jane Campion partira de Cannes três dias antes do fecho. Foi Sam Neill, um dos actores do filme, que recebeu a Palma em nome dela. Meses mais tarde ambos os filmes estavam no Festival de Nova Iorque. A Miramax, que, recorde-se, começou como uma distribuidora americana de filmes internacionais, distribuía *Adeus Minha Concubina* e organizou uma festa tendo como patrona nada menos do que Madonna. *Madona honours Chen Kaige*. Enquanto crítico jurado em Cannes e amigo pessoal de Kaige, estive nessa festa (insisto que a festa era da

Miramax e não de Madonna). Estava com Kaige quando surgiram Jane Campion e Juliette Binoche, actriz de *Bleu*, de Kieslowski, outro filme apresentado. E conhecendo ambos, coube-me fazer as apresentações entre os dois laureados da Palma de Ouro.

Só que depois de *O Piano* veio *Retrato de uma Senhora*, adaptado de Henry James, com Nicole Kidman. E aí a reputação crítica caiu a pique. O filme foi tido como académico e fiquei a pensar se Louis Malle não teria bem visto a proximidade com William Wyler. Nenhum dos filmes seguintes, *Holly Smoke*, *In the Cut* ou *Bright Star*, teve grande reconhecimento crítico. Acontecendo até que passaram relativamente despercebidos. Campion parecia uma *has been* que se refugiara na televisão quando este ano surgiu com *The Power of the Dog*, filme da Netflix que foi apresentado em Veneza, 28 anos(!) depois de *O Piano*, e obteve o Grande Prémio do Júri. Isto numa altura em que já estavam previstas retrospectivas no LEFFEST e no festival Lumière de Lyon (onde foi novamente aclamada, embora tivesse deixado este ano de ser a única mulher com a Palma de Ouro de Cannes, dado ela ter sido atribuída a *Titane*, de Julia Ducournau). E a Netflix decidiu que, que tal como nos casos anteriores de *Roma* de Alfonso Cuarón e de *Irlandês*, de Martin Scorsese, o filme teria nos Estados Unidos pelo menos uma distribuição em sala, com vista a candidatá-lo aos Óscares. É aliás por estar em plena promoção do filme que ao contrário do inicialmente previsto Jane Campion não vem ao LEFFEST. Tanto ela nos deslumbrou e tanto ela nos decepcionou que é bem vinda a oportunidade que o festival agora nos dá de rever a obra de Jane Campion. Vamos pois revê-la.

PS: Por coincidência sucede que Emir Kusturica vem também ao LEFFEST como membro do júri e que dois dos seus filmes passam na secção dedicada à cultura rom, *Gato Preto*, *Gato Branco*, que em Dezembro será reposto em cópia restaurada pela Midas Filmes, e o admirável *O Tempo dos Ciganos*, que à semelhança do maravilhoso *Arizona Dream* tem andado desaparecido. Eis uma oportunidade a não perder