

LUÍS / 2012

Um filme de JOÃO LOPES

Argumento e realização: João Lopes / Texto sobre a edição de “Os Lusíadas”: António Amaro das Neves / Direção de fotografia e correção de cor: Jorge Quintela / Som: Pedro Marinho / Assistente de câmara: Pedro Bastos / Steadicam: João Nuno Soares / Montagem: Gonçalo Soares / Assistência de realização e anotação: Ricardo Freitas / Caracterização e maquilhagem: Bárbara Brandão / Assistente de plateau: Ricardo preto / Eletricista: Paulo Castilho / Guarda-roupa: Susana Abreu / Assistente de guarda-roupa: Sofia Torrinha / Construção de figurino: Olga Machado / Montagem de som e mistura: Pedro Marinho, Pedro Ribeiro / Música: “Morning Circles”, Bernardo Sassetti; “Perched Upon na Electric Wire”, Luís Lopes; “Estote Fortes in Bello”, Pedro Gamboa / Intérpretes: Carla Maciel, João Lopes / Dedicado a Fernando Lopes (1935-2012).

Produção: Fundação Cidade de Guimarães, Bando à Parte para Guimarães 2012 – Capital Europeia da Cultura e RTP2 (Portugal, 2012) / *Produção:* Rodrigo Areias / *Direção de produção:* Ricardo Freitas / *Cópia:* DCP (Bando à Parte), colorida, falada em português, legendada em inglês / *Duração:* 27 minutos / *Estreia:* dezembro de 2012, Guimarães / Primeira apresentação na Cinemateca.

BIBLIOGRAFIA / 2013

«Um naufrágio» de JOÃO MANSO e MIGUEL MANSO

Argumento e realização: João Mando, Miguel Manso / Apoio ao guião: Marta Bernardes / Textos de: António Poppe, António Tenreiro, Duarte Barbosa, Fernando Mendes Pinto, Francisco Barreto, Francisco Correia, Frei Gaspar da Cruz, Luís de Camões, Miguel-Manso, Nicolau Horta Ribeiro, Nuno Moura, Pêro Vaz da Caminha / Direção de fotografia: Takashi Sugimoto / Som: Nuno Morão / Música original: Tiago Sousa / Misturas: Elvis Veiguinha, João Azevedo, Carlos Ferreira / Montagem: Tomás Baltazar, João Manso, Miguel Manso / Com: António Poppe, João Manso, Maria Leite, Miguel-Manso, Natxo Checa, Tiago Sousa, Vasco Gato / Locução: Miguel Manso / Dedicado aos jangadeiros de 1969: Vítor Alves Ribeiro, José Manso Olival, Constantino Manso, Francisco Manso.

Produtores: João Manso, Miguel Manso (Portugal, 2013) / Produtora executiva: Maria Braga / Chefe de produção: Aida Santos / Cópia: DCP (realizadores-produtores), colorida, falada em português, legendada em inglês / Duração: 75 minutos / Estreia: abril de 2013, Festival IndieLisboa / Primeira apresentação na Cinemateca: 10 de setembro de 2014, Ante-estreias.

Duração total da projeção: 102 minutos.

Sessão com a presença de João Lopes, Miguel Manso e João Manso.

Nota: exibir-se há uma nova versão de “Bibliografia” com mais 5 minutos que a versão que circulou em contexto de festivais e que foi apresentada na Cinemateca em 2014.

No âmbito da Guimarães 2012 – Capital Europeia da Cultura produziram-se algumas dezenas de filmes, quase todos de metragem curta – aparentemente perto de setenta. Além dos filmes coletivos **Centro Histórico** (com Pedro Costa, Aki Kaurismäki, Víctor Erice e Manoel de Oliveira) e **3x3D** (Jean-Luc Godard, Peter Greenaway e Edgar Pêra), produziram-se muitos outros filmes que acabaram por ter menos ressonância mediática: **Cacheu** de Filipa César, **O Fantasma de Novais** de Margarida Gil, **A África de José de Guimarães** de Jorge Silva Melo, **Ao Lobo da Madrugada** de Pedro Bastos, **O Corpo de Afonso** de João Pedro Rodrigues, **A Palestra** de Bruno de Almeida, **O Facínora** de Paulo Abreu, **Torres & Cometas** de Gonçalo Tocha, **Revolução Industrial** de Frederico Lobo e Tiago Hespanha, **O Bravo Som dos Tambores** de João Botelho, e a lista poderia continuar. No fundo, o esquema de produção teve quatro linhas de produção: a direta (correspondente aos filmes coletivos), aquela que tomou a forma de apoios à produção, a bolsa de fomento de jovens cineastas (o programa Curtas Novais Teixeira – cuja revelação foi, à época, **Escala** de Carlos Amaral) e, ainda, o financiamento através de outras áreas de programação (literatura, arquitetura, etc.). Esta torrente de produções aconteceu – coincidência das coincidências – durante o dito “ano zero”, quando, sob o jugo da Troika, e através do mecanismo das cativações, o Instituto de Cinema não abriu concursos de apoio à produção em 2011/12. Daí que a excecionalidade deste projeto de produção se tenha revestido com os

augúrios da resistência. Rodrigo Areias foi a figura charneira deste projeto, a que se juntou o crítico João Lopes como programador principal.

Eis-nos então diante de **Luís**, filme que resulta das contingências específicas daquela Capital da Cultura, que surge da “descoberta” de um exemplar da primeira edição de *Os Lusíadas* na Biblioteca da Sociedade Martins Sarmiento (em Guimarães) e que corresponde à curta-metragem realizado pelo próprio programador da área de cinema, João Lopes. As fronteiras entre os regimes da crítica, da programação e da criação artística são mais uma convenção de que uma realidade (histórica – recorde-se as zonas de interseção da geração da Nouvelle Vague – e muito menos contemporânea, onde muitas dessas categorias estão já totalmente esbatidas). No caso de João Lopes, essas fronteiras sempre se foram diluindo ao sabor das colaborações. A primeira delas com Eduardo Geada (outro crítico-realizador ou realizador-crítico), de quem foi assistente de realização (com 18-19 anos) nos filmes **Sofia e a Educação Sexual** e **Lisboa, O Direito à Cidade**, a outra, mais prolongada, com Fernando Lopes (outro cineasta que encontrou na crítica – foi o diretor da revista *Cinéfilo* entre 1973 e 1974 – um prolongamento da sua reflexão sobre o cinema). Com este, João Lopes escreveu (ou coescreveu) as longas-metragens **Lá Fora** e **98 Octanas**, além de lhe dedicar o documentário **Fernando Lopes, provavelmente** e o “vídeo-ensaio” **Paisagens Intermédias** (realizado para a edição em DVD de **O Delfim**). Fernando Lopes acabaria por falecer no dia 2 de maio de 2012 daí que **Luís** lhe seja dedicado.

Serve este introito biofilmográfico para que se chegue, por fim, ao filme. Entre uma narração sussurrada e os primeiros andamentos solares de “Morning Circles”, de Bernardo Sasseti, irrompem imagens granuladas filmadas – provavelmente – com a câmara de um telemóvel (de 2012, isto é, com muito baixa definição e qualidade de imagem) através de um carro em movimento. Este choque de tonalidades irá definir o próprio filme que, tomando diferentes estratégias, irá fazer da interrupção e da repetição o seu projeto conceptual. Nova quebra, desta feita dessa massa noturna e saltitante, para o rosto escultórico de Carla Maciel, impávido, silente, conduzindo a dita viatura. Na noite, esta condutora, entra num solilóquio que torna a sua posição algo instável: é uma narradora encarnada no filme, é uma taxista literata, é a própria atriz? A sua presença será sempre incerta – acumulando Maciel essas três posturas, num labirinto de interpretações e presenças que se vai densificando com o decorrer do filme. No carro, fala-nos da genealogia das primeiras edições de *Os Lusíadas*, explicitando as pequenas variações que os tipógrafos introduziram e que servem aos historiadores como forma de catalogar e diferenciar os vários objetos: um pelicano virado para a esquerda ou para a direita, uma letra maiúscula ou minúscula. Toda a curta se fará em torno desse “estudo das variações” naquilo que se pode entender, em sentido musical, como um *filme-fuga*.

A câmara percorrerá espaços vazios, meio-alada, como se dando corpo ao olhar de um fantasma – o olhar do próprio mito camoniano. E Carla Maciel vai-se metamorfoseando, ora em “fotografista” que percorre os espaços da Sociedade Martins Sarmiento, ora em Luís Vaz de Camões, que assombra aquelas prateleiras e aqueles corredores sombrios. Até que, de súbito, um figurino se impõe e um rosto, de olho à banda, surge – e nos olha fixa e demoradamente. Um Camões-mulher, o poeta feito ícone, o seu rosto feito máscara, a língua como paramento, a presença espectral de uma ideia. E, mais uma vez de forma inesperada, surge do *off* a voz do próprio João Lopes que lê a estância “Vós, Portugueses, poucos quanto fortes” do Canto VII d’*Os Lusíadas*. A sua voz conduz a da própria atriz, que se lhe sobrepõe, confundido ainda mais a natureza da sua personagem – será afinal um mero prolongamento do realizador? Começam então a repetir-se os mesmos planos, os mesmos enquadramentos, em diferentes momentos, com diferentes câmaras (regressa o telemóvel), ecos visuais dos ecos sonoros que já havíamos escutado. E tudo se cristaliza quando a “personagem” da fotografista se cruza com a “personagem” do Camões-mulher, frente a frente, através de um contra-campo imaginário produzido pelo *flash* fotográfico – metáfora das intermitências com que iluminamos a História?

A voz de João Lopes regressa (“Não mais, Musa, não mais, que a Lira tenho/ Destemperada e a voz enrouquecida”, Canto X) e a figura Maciel alterna entre as duas diferentes configurações – até adormecer sobre o seu próprio sortilégio. Regressa também a narração do cartão de abertura, nas vozes ecoadas de Lopes e Maciel, e tudo culmina na objetiva da tal câmara de filmar/fotografar. O filme começa a dobrar-se sobre si mesmo (como Maciel se dobrara sobre as suas “personagens”) até que, através do visor da câmara, vemos a rotação da reportagem da “fotografista” que, interrogando-se sobre “como Luís de Camões via a

sua própria obra”, é assombrada por uma mão que toca a própria imagem. Que mão é essa? A de Maciel ou de João Lopes? De Camões ou do realizador? Da personagem ou da atriz? A mão é o próprio filme. **Luís** é um exercício autorreflexivo sobre os estudos camonianos, sobre a genealogia feita fim de si mesmo, sobre a impossibilidade de aceder à história senão através da sua mitificação ou desmistificação. E, dessa forma, é também um *filme-fuga* não só em sentido musical.

Se **Luís** é sobre a assombração do mito a partir da sua presença espectral, já **Bibliografia** é um filme sobre a negação do mito a partir da sua imposição cultural.

“Bibliografia” é um poema de *Contra a Manhã Burra*, livro que Miguel-Manso publicou em 2008. Está aí a génese de **Bibliografia**, filme que “elabora” (por falta de melhor palavra) a narrativa “épica” (*idem*) desse texto. Por sua vez, o poema de Miguel-Manso parte de uma história familiar que remonta ao final da década de 1960. “No Verão de 1969 quatro amigos construíram uma jangada para descer dois rios portugueses, desde o centro do país até Lisboa.” (diz a sinopse), esses amigos, os originais jangadeiros, são-nos revelados no genérico final: Vítor Alves Ribeiro, José Manso Olival, Constantino Manso, Francisco Manso. Mais de quatro décadas volvidas, uma nova geração da família Manso repete a proeza, já não apenas pelo espírito de aventura, mas com o intuito de encontrar nessa viagem as reverberações do passado familiar e, de forma mais lata, reavaliar a mitologia das navegações, criada pela “literatura de viagem dos séculos XVI e XVII”. E eis-nos diante da quarta e derradeira decantação deste episódio-poema-filme: tudo resulta, afinal, de uma espécie de meta-análise literária feita tanto pela leitura como pela sua evocação prática de um conjunto de textos históricos, *Roteiro da primeira viagem de Vasco da Gama à Índia* (1497-99), atribuído a Álvaro Velho, *Carta de Pero Vaz de Caminha* (1500), *Livro de Duarte Barbosa* (1517-18), *Itinerário da Índia por Terra a Este Reino de Portugal* (1560), de António Tenreiro, *Tratado das cousas da China* (1570) de Frei Gaspar da Cruz, e, inevitavelmente, os texto que são já a exegese de tudo isso, *Os Lusíadas* (1572), primeiramente, e *Peregrinação* (1583-1614).

Assim, reuniu-se um novo grupo de jangadeiros: o poeta Miguel-Manso (“vão capitão”), o seu irmão e realizador João Manso, o escritor Vasco Gato, o programador Natxo Checa (“chefe de máquinas”) e o músico Tiago Sousa (“pescador melódico”). O propósito era relativamente simples: construir uma jangada pueril, pôr em marcha um roteiro fluvial de Vila de Rei até ao Cais das Colunas, percorrendo os rios Zêzere e Tejo, repetindo o mesmíssimo feito do pai, tios e amigos, mas já em modo reflexivo. Cinco homens em cima doutras tantas tábuas, viajando à bolina. Chamaram-lhe documentário-*performance*. Chamaram-lhe recital flutuante. Chamaram-lhe filme-naufrágio. Ainda em fase de preparação, em entrevista ao jornal *Público*, explicaram que “no fundo, a jangada é ‘uma metáfora da juventude’ e a viagem ‘é um regresso sob a forma de naufrágio’, onde tudo começou há 500 anos.” Daí que, mais do que simplesmente repetir o mesmo trajeto, havia da parte dos irmãos uma vontade de repetir para destruir, homenageando. Destruir e homenagear a geração precedente, destruir e homenagear os mitos nacionais em torno das navegações. Daí que, de partida, a “epopeia” bacoca fazia parte do programa, assim como o desejo de incinerar a jangada à chegada a Lisboa. Regressando à mesma entrevista, Miguel-Manso deixou a dúvida se se trataria de “uma ‘viagem à Índia’, uma ‘viagem, ainda’ ou uma ‘viagem à índole’”. O que daqui resulta é um filme de aventuras que ensaia o seu próprio desaire, uma corografia de acidentes, desistências, motins e entregas lunáticas que têm tanto de encenado como de improvisado – ou, como diz a certa altura do filme Miguel Manso, “aquilo que surgir e aquilo que forçarmos”.

O filme começa com uma projeção de um filme de família na vela branca da jangada. Essa imagem, por si só, evidencia já a proposta conceptual do filme: fazer do próprio objeto cinema – mas um cinema precário e intimista, artesanal e doméstico. Porém, em choque com a dimensão “familiar” das imagens, surge uma voz que lê – desapaixonadamente – algumas estrofes do poema homónimo de Miguel-Manso, que arranca com “O meu pai não é Rafael Hitlodeu”. Uma negação de paternidade e uma referência a *Utopia*, de Thomas Morus, cujo protagonista é um marinheiro “nascido em Portugal” de seu nome Rafael Hitlodeu. E sendo uma negação da perfilhagem da *Utopia* é, naturalmente, uma negação dessa república imaginária que Morus inventou, onde reina a tolerância, a liberdade religiosa, a convivência de diferentes culturas, a felicidade, a paz e a prosperidade (recusando a propriedade privada e o dinheiro). É, portanto, um objeto cinema

desiludido, feito por negação, pelo exercício da contrariedade e do conflito. Até porque, há que salientá-lo, a primeira referência a Camões passa por lhe negar o apelido: “Luiz — Vaz — Não”.

Também o filme procura a negação do seu propósito documental e, paulatinamente, vai-se abrindo e insidiosamente revelando. O primeiro momento dessa encenação é o da própria construção da jangada, feita a partir da destruição de uma biblioteca! Sim, na casa de férias da família Manso havia uma estante feita com uma série de tábuas intervaladas por tijolos. Para fazer a jangada, há que retirar todos os livros e reaproveitar as tábuas para contruir o tampo da embarcação. Não é uma metáfora, é literal. A viagem só se faz “descartando” a literatura de viagem. Todo o filme se construirá deste modo, literalizando imagens poéticas – e recusando as metáforas. Numa das primeiras discussões dos embarcadiços, Miguel Manso afirma, sobre os propósitos desta empresa, “não é definitivamente a metáfora do país à deriva e a jangada de pedra...” Ao que Natxo Checa responde, “mas então tem a ver com o quê? Não quero saber sobre o que não tem a ver”. Eis o impasse do método da negação (à “Cântico Negro”). **Bibliografia** funda-se nessa oposição entre a criação pela afirmação e pela negação, acabando por navegar as águas salobras dos estuários, onde o doce e o salgado se misturam, entre o que corre da terra para o mar e o que ondeia em direção à costa. Dito doutra forma, esta é uma criação que se afirma através daquilo que recusa, deixando-se levar pela corrente da passividade. Põe-se em marcha um projeto *performativo* e deixa-se que este se desenvolva naturalmente (independentemente) até se extinguir por si só.

Só que também não é bem isso... O filme transforma esse “exercício da contrariedade” em proposição formal quando a jangada chega à primeira e intransponível barreira física, a Barragem de Castelo de Bode. Esse impedimento mastodôntico marca a primeira reconfiguração do filme – e consecutivamente do projeto *performativo*. Com a barragem chega uma atriz, Maria Leite. O filme já vai em 30 minutos e diante da monumental parede de betão ouvimos um “E agora?” na voz da atriz. “Isso perguntamos-te nós?” “Vocês estão a afundar lentamente!” O comentário de Maria Leite não se refere especificamente à jangada, mas ao filme como um todo, incapaz de se re-insuflar. A sua chegada impõe a consciência dos processos cinematográficos (o contracampo, a encenação, as duas câmaras, a passagem do observacional para o dialógico) e, mais do que isso, impõe também uma metamorfose dos esquemas narrativos do filme. Pouco depois há o jantar (que configura o ponto intermédio do filme e, como tal, o ponto de rotação) em que Natxo Checa organiza o motim que faz desertar alguns dos jangadeiros – motim esse que resulta, afinal, da incompreensão do projeto, “o que é que pretendes com este filme!?”. Onde começa o improviso e termina a encenação? Já só com Maria Leite o filme entrega-se, então, plenamente à ficção. Contudo nem isso resiste, e pouco depois também a atriz abandona o barco. Abandonados, os irmãos Manso convocam um espírito lírico: António Poppe – nu, na noite, contorcendo-se e em constante falação ouvimos-lhe, “uma existência livre de vontade, um peixe acompanhando o princípio de si, a raiz móvel, criar naufrágio para salvar um original, salvar ainda o lírio do delírio...”.

Daí em diante, **Bibliografia** entra num transe, já totalmente liberto de amarras narrativas (mais ou menos congeminadas para a câmara). Entrega-se nas mãos deste “radiotelegrafista ilusório” responsável pelas “comunicações subjetivas: recebe do ar o indizível e pronuncia-o”. A sequência do gondoleiro aluado, em canto metonímico, que perde o remo, se lança nas águas rasas do Tejo e bate com o nariz no fundo é a cristalização do êxtase literário em que tanto a personagem como o próprio filme se deixam embalar. Daí em diante haverá danças tradicionais, haverá a recriação de naturezas mortas e haverá até um cantor lírico: o filme desfaz-se em quadros soltos, perde as personagens e entrega-se à paisagem e à narração. E, como previsto, a jangada arde de facto junto ao Cais das Colunas. Só que a imagem dessa destruição vem acompanhada duma outra: um camaleão, passeando à luz intermitente das labaredas. O camaleão corresponde a uma rima interna do filme. Logo no início, depois do “Luís — Vaz — Não”, este surgia, balançando-se no corrimão metálico da casa de férias dos Manso. Com o seu regresso, no final, os cineastas confirmam a dimensão adaptativa – camaleónica – do filme. Lento e cambaleante, **Bibliografia** faz o seu percurso e, sem que se dê por isso, qual incauto moscardo, somos apanhados pela artificiosa e extensível língua do camaleão.