

Da memória dos lugares aos lugares sem memória : construção espacial em Manoel de Oliveira

PEDRO MACIEL GUIMARÃES

Resumo

O diretor português Manoel de Oliveira se utiliza de dois procedimentos opostos de criação espacial no que diz respeito à memória dos lugares. No primeiro, usa do espaço como desencadeador da memória dos personagens, para abordar suas próprias lembranças e a memória coletiva do seu povo. No segundo, investe em espaços criados especialmente para seus filmes para afastar uma representação naturalista e usar os espaços sem memória para denunciar a artificialidade da construção do filme.

Palavras-chave:

Manoel de Oliveira, cinema português, estética e história do cinema

From memory of places to places with no memory : space construction in Manoel de Oliveira

PEDRO MACIEL GUIMARÃES

Abstract

The Portuguese director Manoel de Oliveira makes use of two opposing space creation procedures concerning memory locations. In the first, he uses the space as a trigger memory of the characters, to address his own memories or the collective memory of its people. Then, invests spaces created especially for his movies to avoid naturalistic representation and use the relationship between spaces and memory to denounce the artificiality of the making of a film.

Keywords :

Manoel de Oliveira,
portuguese cinema,
aesthetics and film history

1. Espaço e tempo na obra de Manoel de Oliveira

Toda obra audiovisual é feita de sucessões de blocos de espaço-tempo. Agenciados pela montagem e pela construção narrativa, compõem a concepção formal de uma obra e a ideia de *mise en scène* de um diretor. O tempo é dimensão essencial para se entender a obra de Manoel de Oliveira, tendo em vista a longevidade do cineasta (105 anos completados em dezembro de 2013), o início da sua produção cinematográfica, ainda na época do cinema silencioso, e a dilatação temporal de alguns dos planos-chave da sua filmografia. O espaço é, não obstante, uma dimensão tão constitutiva quanto o tempo, não menos intrincada, embora menos privilegiada pelas reflexões críticas em torno da obra oliveiriana, mas cujo estudo pode revelar o entendimento do cineasta com relação ao mundo e à criação artística.

Geograficamente, o cineasta português pouco variou as locações de seus filmes, rodados majoritariamente, no eixo entre o norte de Portugal (onde fica sua cidade natal, o Porto) e as paisagens urbanas francesas (país que possibilitou economicamente a continuidade da sua produção de filmes, principalmente a partir dos anos 1990). Fez incursões profundas no interior rústico do seu país de origem (*Ato de Primavera*, filme de 1963, mostra a encenação da paixão de Cristo por camponeses da região de Curalha) e nos requintados salões de uma burguesia atemporal vivendo numa Paris de tempo indefinido (*A Carta*, 1999). Filmou cidades grandes e campo com a mesma frequência, esteve muito na província e raramente deixou o continente europeu (filmou *Non ou a Vã Glória de Mandar*, 1990, no Senegal; *Palavra e Utopia*, 2000, no nordeste do Brasil; e *Cristovão Colombo: O Enigma*, 2007, nos Estados Unidos).

Oliveira é fascinado pela modernidade, encarnada nas evoluções tecnológicas e sociais possibilitadas pela revolução

industrial através das telecomunicações, das construções arquitetônicas e dos meios de transportes. Seu primeiro filme, *Douro Faina Fluvial* (1931), apresenta um arco narrativo claro que visa comparar o labor arcaico das populações que viviam em torno do rio que banha o Porto às evoluções técnicas que possibilitam melhorar os meios de extração de matérias primas da natureza e a transformação delas em pontes e estradas de ferro. Fincando sua câmera na beira do Douro como ato inicial do seu cinema, Oliveira inscreve seus personagens em relação direta com os espaços em que vivem, trabalham, amam e morrem.

No decorrer de sua filmografia, a relação de Manoel de Oliveira com os espaços obedece a duas posturas criativas antinômicas: a primeira visa a aproveitar a memória dos lugares inscrita pelo ação do tempo e usos precedentes daquele espaço como parte integrante da narrativa, sem o qual um personagem, um plano ou um filme inteiro não poderiam existir. A segunda vai no sentido oposto e tira dos espaços a prerrogativa de veículo memorial ou elemento de verossimilhança. Ambas estão incluídas dentro da perspectiva de criação de um cinema autoral, que não se deixa corromper por modismos e afetações de linguagem e que tem profunda ancoragem na História e na sociedade portuguesas.

Oliveira é um cineasta dos paradoxos, como frisou Mathias Lavin (2008), cuja obra é feita de reinvenções, de antíteses e de reestruturações narrativas e estéticas. Nada mais compreensível, portanto, que ele adote posturas aparentemente incompatíveis, tendo em vista a amplitude e as diferentes fases da obra oliveiriana.

A bipartição dos filmes de Manoel de Oliveira com relação ao espaço não se dá, obviamente, de maneira proposital por parte do diretor. São áleas dos processos criativos, que se inscrevem nas idas e vindas da história das formas cinematográficas. Do mesmo modo, os filmes que ligam seu espaço físico ao poder da memória – e os que tomam a via oposta – não formam um grupo coeso estética, narrativa ou cronologicamente; todos tem suas particularidades estilísticas e de conteúdo com relação à construção da trama ficcional, documental ou ensaística e, sob outros parâmetros de análise, talvez nem chegassem a ser colocados num mesmo grupo. Nesse estudo, os filmes de ficção aparecerão em destaque, embora alguns documentários de recorte mais clássico dirigidos por Oliveira tragam a questão do espaço e da memória de maneira central, como *Porto da Minha Infância*. No filme de 2001, Oliveira retoma o gênero fundador da sua filmografia para realizar uma obra-homenagem à sua

cidade natal através de um passeio pelos lugares que o jovem Manoel de Oliveira conhecera no seu passado. As discussões desse artigo se polarizam, no entanto, do lado dos filmes de ficção, feitos majoritariamente a partir dos anos 1980.

2. O espaço como desencadeador da memória

A relação entre memória – ou mais precisamente as técnicas de rememoração – espaço físico e imagens existe desde a História Antiga. Inventada pelos gregos, as “mnemotécnicas”, ou a arte clássica da memória, é intimamente ligada a construção de espaços e imagens. Segundo a técnica de Quintiliano em sua *Institutio Oratoria*, a revisitação da memória equivale à visita de um prédio onde cada sala, cômodo ou objetos de decoração se imbuí de um efeito desencadeador de fatos ou eventos acontecidos anteriormente. Para Frances A. Yates, o primeiro passo do trabalho de rememoração é imprimir na memória uma série de *loci* ou lugares, em que o locus, a localização espacial, funciona como “um local facilmente alcançado pela memória” e em que “as imagens são formas, marcas ou simulacros do que a gente quer lembrar” (1966, p. 22). Facilmente se estabelece a figura do puzzle ou do labirinto dentro do qual o sujeito deve se mover para alcançar esses fatos passados. Cineastas como Alain Resnais ou Raoul Ruiz transportam para o cinema essas formas espaciais sobrepostas, organizadas através da arte da montagem, para criar, em seus filmes (*O Ano Passado em Marienbad*, 1961; *O Tempo Redescoberto*, 1999) verdadeiros espaços-tempos memoriais, onde lapsos de passado, presente e imaginação se misturam.

Apesar de ter similaridades estéticas com Resnais e Ruiz, Oliveira não inscreve seu cinema na mesma proposta de engatamento espaço-temporal. No entanto, assim como em Resnais, principalmente, os filmes de Oliveira que ligam construção espacial e memória dos lugares tiram sua mola criativa narrativa da confrontação entre corpos de atores e ambientes, os primeiros sendo influenciados pelos segundos e vice-versa.

A escolha dos espaços de filmagem concernem, num primeiro momento, a ancoragem literária do cinema de Oliveira. Tendo sido um cineasta que adaptou majoritariamente textos literários e dramáticos, Oliveira sempre defendeu a necessidade de ter um texto escrito precedente ao qual se reportar – seja ele importado diretamente no roteiro do filme, seja retrabalhado por ele. Ficou conhecida sua postura, bastante ousada aliás, de recortar trechos de páginas dos livros, colá-las nas páginas de

roteiro e entregá-las assim, de maneira bruta, para atores e técnicos. Essa escolha criativa solda o cinema de Oliveira à palavra, à sua supremacia sonora e discursiva. Não por acaso sua obra é recheada do que podemos chamar de “planos-suporte”, nos quais uma imagem, desprovida de sentido narrativo ou significativo imediato (uma paisagem de rio, um detalhe de um cinzeiro), serve para fazer existir o texto oral, dito geralmente em off pelo narrador do filme e decalcado de algum romance ou peça teatral. O resultado desse processo criativo intervalar entre cinema e literatura são adaptações literais (mais do que literárias) de alguns monumentos da literatura ocidental como *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco, ou *O Sapato de Cetim*, de Paul Claudel, filmes que transportam para a tela, quase que linha por linha, os textos que adaptam.

Da mesma maneira com que se apoia incondicionalmente na palavra escrita do escritor adaptado, Oliveira busca trazer para o espaço do filme o próprio lugar em que autor viveu e criou. É como se a observação do atelier do artista, do seu gesto criador ligado a um espaço físico determinado, passasse a influir na recepção e compreensão global da obra. Exemplos extraídos das artes visuais problematizam esse mergulho no processo de criação do artista como inerente ao consumo estético da obra: a *action painting* de Jackson Pollock ou o quadro *As Meninas* (1656), de Velásquez. Num filme pouco falado de Oliveira, o curta *O Pintor e a Cidade* (1956), o cineasta sobrepõe, num efeito de montagem, imagem fílmica e imagem pictórica para constatar a influência das paisagens do Porto nas obras do artista Antonio Cruz. O pintor pinta o que vê e Oliveira se restringe a documentar essa relação entre urbanidade e criação artística usando os elementos narrativos próprias à linguagem cinematográfica.

Para além da referencia pictórica, foi uma lógica análoga que o diretor usou em *O Passado e o Presente* (1972) quando optou por filmar numa das casas da família de Vicente Sanchez, autor da peça de teatro adaptada. Do mesmo modo, em *O Dia do Desespero* (1992), o diretor centrou sua ação na própria casa em que morreu o escritor Camilo Castelo Branco, tornada museu em Vila Nova de Famalicão, norte de Portugal. Em ambos os casos, o diretor se manifestou para reivindicar a escolha dos lugares: “uma outra casa, teria dado um outro filme” (BAECQUE, PARSI, 1996, p. 45).

No primeiro filme, Oliveira buscava transferir a ambiência dos momentos de criação e a experiência do autor em frequentar elegantes salões para a atuação dos atores. O obje-

tivo era fazer com que eles se impregnassem do lugar em que Sanchez criara, vivera e eventualmente testemunhara, a farsa mórbida sobre burgueses infieis, que constitui o fio narrativo do filme. Tal escolha criativa funciona como uma maneira de introduzir, no universo diegético, o mundo, a princípio, extradiegético do autor adaptado.

No segundo, Oliveira agiu numa busca pela fidelidade ao espírito de inquietação por causa da cegueira que acometeu Camilo nos seus últimos dias de vida, mais do que na perspectiva de representar fielmente as horas estertoras do autor de *Amor de Perdição*. Em *O Dia do Desespero*, os atores contratados para interpretar Camilo e sua amante Ana Plácido evoluem nos mesmos lugares que os personagens reais viveram seus dramas finais ligados ao romance extraconjugal que os condenou e ao suicídio de Camilo. Num mesmo espaço, Ana Plácido (personagem fílmico, baseado numa pessoa real, vivido por Tereza Madruga) ladeia Tereza Madruga (atriz) que, por vezes, veste as roupas do personagem literário (Tereza de Albuquerque, de *Amor de Perdição*); do mesmo modo, Mario Barroso é, ao mesmo tempo, Camilo, Mário Barroso (ator) e Simão Botelho (personagem do romance). Os tempos e os personagens mudam, somente o espaço permanece o mesmo e serve como elemento de estabilidade dentro da impressão de anacronismo temporal que marca o filme. A imbricação de personagens e pessoas num mesmo lugar e nos mesmos corpos dinamiza qualquer tentativa de construir uma narrativa documental clássica, transformando o filme num ensaio sobre a possibilidade e encarnação de um personagem fílmico e nas relações entre corpos (reais e inventados) e espaços verídicos.

A obsessão pela fidelidade à história do personagem retratado é tamanha que nesse filme Oliveira confessou ter tirado da montagem final um plano de detalhe do revólver que Camilo teria usado para se matar, pois os autos do processo não constavam que o objeto tivesse sido encontrado posteriormente.

Alhures, Oliveira usou maneiras distintas de representar os autores dos textos em seus filmes: Camilo foi personagem de dois filmes, *Francisca* (1981) e *O Dia do Desespero*; Agustina Bessa-Luis aparece lendo um texto seu em *Porto da Minha Infância* e um busto de Eça de Queiros aparece em *Singularidades de uma Rapariga Loira* (2009). Assim como segue à risca a letra e o estilo do autor adaptado, Oliveira caminha sobre seus passos, num processo que conjuga respeito pelas particularidades estilísticas do artista e fidelidade espaço-histórica.

2.1 Memória pessoal e memória coletiva

O espaço ligado à reconstrução do processo de rememoração é o cerne também em *Viagem ao Princípio do Mundo* (1997). Aqui, no lugar de memórias emprestadas, Oliveira utiliza sua própria história. Mais do que um filme-testamento – por alguns meses, pensou-se que esse, como outros filmes posteriores do diretor, seriam sua derradeira realização para o cinema –, *Viagem ao Princípio do Mundo* é um mergulho nos lugares que o jovem Oliveira conheceu e viveu no seu passado. O título evoca a volta não somente às suas origens, mas que, por serem tão remotas, podem ser comparadas, numa chave sarcástica, à gênese do próprio mundo.

Na narrativa ficcional, um diretor de cinema (Marcello Mastroianni) chamado Manoel leva uma equipe de filmagens francesa numa viagem pelo interior de Portugal em busca de locações para um filme. A caracterização do ator italiano não deixa dúvidas quanto as relações de alter-ego entre Mastroianni e Oliveira – o ator usou até um dos chapéus preferidos do cineasta. Percorrendo lugares da infância e adolescência do diretor, a equipe chega às ruínas de uma casa, destruída pelo tempo, onde Manoel passava férias com a família. É o gesto que faltava para que o diretor deixe aflorar as memórias do seu tempo de meninice. Confrontando-se à destruição do edifício, às paredes carcomidas e às marcas de sua passagem nas árvores do local, Oliveira-Manoel-Mastroianni toca nas coisas (buracos nas paredes, folhas das árvores) como uma maneira de desencadear a memória e certificar, pela existência física, a ação do tempo sobre o espaço e sobre sua memória. Tal qual São Tomé precisa tocar para crer, Oliveira toca para lembrar, num gesto que se inscreve na tradição pictórica da pintura clássica de Caravaggio (*A Incredulidade de São Tomé*, 1602) e na do cinema que discute individualidade, memória (individual e coletiva) e pertencimento social de Kleber Mendonça Filho, Agnes Varda e Jia Zhang-Ke.

A dimensão histórica configura-se o segundo substrato para o desencadeamento da memória. É no percorrer do espaço, no explorar geográfico da mãe de *Um Filme Falado* (2003), que a obra se destaca como uma recuperação oral de 500 anos de história da Europa. Maria Rosa (Leonor Silveira) percorre um caminho coalhado de memórias. De Portugal às Índias, essa Vasco da Gama contemporânea vai mostrando e contando para a filha os principais lugares que fizeram a história em torno do mar Mediterrâneo à época das navegações. É a partir da confrontação

visual da menina com lugares e pessoas que a mãe puxa pela memória datas e eventos fundadores do mundo moderno. Maria Rosa constrói uma verdadeira aula de história oral e constrói um diálogo, excessivamente explicativo por vezes, a partir das inquietações da filha (“mas mãe, o que é um mito?”).

A memória coletiva substitui então a memória individual que, assim como outros filmes do diretor, leva o espectador a uma visita guiada. Em todos esse filmes (*Viagem ao Princípio do Mundo*, *Porto da Minha Infância* e no verdadeiro filme-testamento do diretor, a ser mostrado após sua morte *Visita ou Memórias e Confissões*, 1982) a tônica é a mesma: fazer dos espaços o gatilho para o ato de lembrar. Atitude similar foi o norte temático de *Non e A Vã Glória de Mandar* (1990), no qual a palavra se imbuí da prerrogativa de elemento desencadeador da memória e não necessariamente a confrontação espacial.

3. Espaços sem memória

A postura criativa oposta verifica-se em filmes onde o diretor, no lugar de contar com o espaço como elemento que fará aflorar a memória através da sua história, recria cenários a princípio desprovidos de qualquer relação emocional entre consciência e imaginário, entre lembrar e contar. São, no entanto, filmes que trazem em seu cerne algumas das preocupações constantes de Oliveira no que diz respeito à representação e à ideia de realismo.

O cinema de Oliveira sempre foi comedido no que diz respeito a orçamentos; o diretor optava quase que sistematicamente por filmar em construções já existentes, em torno dos quais construía sua narrativa ficcional ou documental. No entanto, graças a um esforço de produção capitaneado por Paulo Branco, Oliveira dispôs, em algumas ocasiões, de meios financeiros para construir espaços onde seus personagens pudessem evoluir.

Apesar de optarem na maioria das vezes por filmar em locais reais, alguns autores do cinema moderno como Jean-Luc Godard e Jean Vigo faziam construir cenários em estúdio, mas se recusavam em adotar as facilidades desse tipo de filmagem (possibilidade de se iluminar de cima pra baixo, não construir teto, parede removíveis). Esses diretores pediam, ao contrário, que fossem construídos verdadeiros barcos (*O Atalante*, Vigo, 1934) e apartamentos (*Uma Mulher é Uma Mulher*, Godard, 1961) e tratam esses espaços artificiais como lugares com uma existência pregressa.

Quando trabalha com cenários construídos, Oliveira vai, no entanto, no sentido contrário: o de não mascarar o processo de construção do espaço e de usar esses lugares como denunciadores da artificialidade do processo de feitura do filme e da imagem cinematográfica. A ausência de memória espacial torna-se, assim, corolária da denúncia do não-ilusionismo da imagem do cinema. Foi assim em *Benilde, a Virgem Mãe* (1975) para o qual Oliveira pediu que construíssem uma réplica da casa do autor da peça José Régio, numa perspectiva análoga e ao mesmo tempo, oposta, àquela experimentada em *O Passado e o Presente*. Isso por que a câmera de *Benilde*, no prólogo do filme, atravessa diversos espaços exíguos de um reverso de décor de cinema onde se podem ver vigas, holofotes e elementos de carpintaria. Antes que a ficção propriamente possa se estabelecer, Oliveira nos leva por um passeio pelas entranhas do seu estúdio, mostrando que tudo aquilo ali, e o que virá depois, não passa de uma construção. Tudo parece improvisado, frágil, pronto para ser, como manda a economia do cinema, destruído e transformado. Para Oliveira, o objetivo era desmontar a transparência da imagem cinematográfica¹ e romper com a ideia de ilusionismo que ela desencadeia: “dou a ver a maquinaria para mostrar que tudo é cenário, que tudo existe e que nada existe [...] para dizer que o teatro é também cinema” (BAECQUE, PARSI, 1996, p. 47). É preciso atentar para o fato de que *Benilde* é uma adaptação teatral da peça homônima de José Régio e a declaração do diretor reforça algo extremamente norteador do seu processo criativo na época: o engavetamento entre a representação teatral e a representação cinematográfica². Para o diretor, ambas se igualam mais do que se diferenciam no que diz respeito à distinção entre elas e a vida real.

Talvez, por isso, *Benilde ou A Virgem Mãe* seja um filme habitado por fantasmas, que não se apoia no realismo ou no naturalismo da *mise en scene* (direção de atores, enquadramentos, montagem), enquanto que *O Passado e o Presente* é um dos poucos filmes do diretor decupados seguindo a cartilha realista do cinema clássico (diversos cortes, diálogos em plano e contraplano, atitude naturalista dos atores). Trata-se de uma postura criativa da parte de Oliveira que visa perverter as orientações essenciais do texto adaptado e jogar com as particularidades do teatro e da literatura. Assim, ele transforma adaptações de peças teatrais em filmes altamente decupados e formados por sequências curtas (*O Passado e o Presente*, *A Caixa*, 1994) enquanto que algumas adaptações de romances são tratados, espacial e temporalmente, segundo a lógica do palco (planos abertos e frontais, planos sequência, atores se direcionando à câmera).

Em *Benilde ou a Virgem Mãe*, assim como em *Inquietude* (1988), *Palavra e Utopia* (2000) e *Sempre Bela* (2006), Oliveira espousa algumas maneiras de construir e filmar espaços de Alain Resnais. Os diretores optam, geralmente, por fugir dos planos gerais que abrem as sequências e servem para contextualizar onde (e secundariamente quando e com quem) se desenrola a ação, os chamados *establishing shots*, inventados no cinema clássico e popularizados pela linguagem televisiva. Mas a escolha criativa que une os dois é definitivamente a maneira através da qual a construção espacial serve como reveladora da artificialidade do dispositivo cinematográfico.

3.1 Espaços e artificialidade

Oliveira e Resnais aliam-se na necessidade de tratar a imagem cinematográfica como um simulacro que se mostra como tal, algo que não se almeja substituir à vida e nem confunde-se com ela. Podemos usar a descrição do sentido entre imagem e memória usado por Cristian Borges para descrever o estilo de Resnais para exemplificar a postura de Manoel de Oliveira. Para ambos, “imaginário equivale a espaço: rico, multiforme, misterioso, parte de um inconsciente tão dele(s) quanto nosso, dinâmico e sempre fadado a dispersar-se, a transformar-se em pó” (2008, p. 85). É essa efemeridade dos espaços artificiais presentes nesses filmes que revelam a incapacidade deles em se guardar a memória, seja de um indivíduo, seja de um grupo.

Um ponto de ligação entre o cinema dos dois cineastas é, seguramente, o diretor de fotografia suíço Renato Berta. Para ambos os diretores, Berta cria o que podemos chamar de “luz pessoal”, em contraponto à “luz anônima”. A concepção de iluminação é a maneira primeira pela qual espaços e corpos são mostrados para serem apropriados pela narrativa fílmica. É portanto um foco de disseminação da ideologia de cinema do realizador, assim como outros elementos da *mise en scène* (montagem, postura de escrita de roteiro, direção de atores). Por “luz anônima”, entende-se um sistema de iluminação uniforme, que procura antes de tudo imitar a luz natural ou fontes de luz artificial. É também uma prática de iluminação onde a luz busca somente fazer aparecer as coisas, dar a ver as partes importantes de um cenário ou do corpo dos atores e esconder, pela falta de luz, o que não importa ou importa pouco na imagem. Para Renato Berta, vive-se numa época de “grau zero de iluminação³”, formulação que lembra o “grau zero de escrita” de Roland Barthes; uma época em que a iluminação

“não deve surpreender nem decepcionar”, mas apenas dar aos filmes “uma certa racionalidade, uma padronização [...] uma excelente legibilidade, um estetismo supérfluo ou um intelectualismo descabido, um clima solar geral” (ALEKAN, 1984, p. 251). Por analogia, ao contrário da luz anônima, a luz pessoal ou individualizada é aquela que singulariza o ato de filmagem de ambientes e corpos e, no caso de Oliveira e Resnais, investe os espaços de elementos de artificialidade, de quebras na verossimilhança realista da imagem, como o corte brusco de um refletor, deixando o ambiente no escuro, ou a iluminação naturalista de fundos falsos.

Procedimento de decoração e construção de cenários usados em *Inquietude, Parole e Utopia e Sempre Bela*, os falsos fundos, em papel-cartão nos moldes dos cenários teatrais, são peça-chave de revelação da artificialidade do filme. Ao contrário de *O Sapato de Cetim*, em que o cenário cita e recupera a perspectiva teatral do texto original, esses filmes não são adaptações dramáticas, mas filmes assombrados pelo mundo do teatro. Nesse sentido, os fundos em telas pintadas não pretendem se passar por vistas reais, mas apenas ser o simulacro do mundo real. Os cenários se mostrando como artificiais, é toda a representação do filme que vai ser imbuída de artificialidade.

Existem rastros efetivos da colaboração com Berta em *Inquietude* na maneira de se iluminar a falsa vista da cidade de Lisboa sobre a qual se abre a janela do quarto do personagem principal. Mesmo que não seja uma paisagem real – e isso se vê claramente –, Berta joga com a luz que incide sobre ela, fazendo-a passar das tonalidades intermediárias do cair da tarde até o preto fechado da noite. Estrelas bordam o céu (também falso) e uma lua vem se instalar nele. Ainda que sendo um procedimento que visa imitar a luz natural, esse procedimento se volta contra ele mesmo e denuncia a artificialidade daquele lugar e da narrativa de uma maneira geral.

O investimento formal e narrativo desses lugares construídos, e portanto necessariamente sem memória, inserem o filme dentro de um processo de criação que não esconde suas marcas. Marca constante das fases modernas de todas as criações artísticas, a opção por mostrar os procedimentos práticos e simbólicos que envolvem a construção de uma obra situam a criação artística como instrumento político visando a não alienação do espectador e buscando seu envolvimento crítico na percepção da obra. Na obra de Oliveira, os lugares se apoderam dessa prerrogativa de denúncia da fabricação da narrativa fílmica e sintetizam o processo criativo do diretor.

Referências

- ALEKAN Henri. *Des Lumières et des ombres*. Paris: Le Sycomore, 1984.
- BAECQUE Antoine de, PARSI Jacques. *Conversations avec Manoel de Oliveira*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1996
- BORGES Cristian. Alain Resnais, cineasta do espaço. In: BORGES, Cristian (org.). *Alain Resnais: a revolução discreta da memória*. Rio de Janeiro : CCBB, 2008, p. 83-85.
- LAVIN Mathias. *La parole et le lieu. Le cinéma selon Manoel de Oliveira*. Rennes: PUR, 2008.
- XAVIER Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977
- YATES Frances A. *The Art of Memory* (1966). Londres: Pimlico, 1992.

NOTAS

1. Para os conceitos de “transparência” e “opacidade”, ver XAVIER Ismail, *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
2. Em *O Sapato de Cetim*, um dos únicos acréscimos que Oliveira faz ao texto de Paul Claudel é uma tirada na boca do personagem Irrepreensível: “cinema, teatro, cinema, tudo é a mesma coisa”. Nessa adaptação literal da longa obra de Claudel, Oliveira utiliza cenários abertamente teatrais formados por telas pintadas representando cenários reais (uma montanha, um castelo, um paisagem chinesa) e respeita escrupulosamente as disposições do autor sobre colocação de corpos no espaço (pouco movimentos dos atores, corpos de atores em silhueta ou atrás dos cenários), um modo de inscrever seu filme no universo teatral, de onde vem o texto original.
3. A entrevista de Renato Berta foi feita pelo autor desse artigo em Paris, em novembro de 2008.

Recebido em: 31/03/14

Aceito em: 02/07/14

PEDRO MACIEL GUIMARÃES

pedromacielguimaraes@gmail.com

Pedro Maciel Guimarães é mestre e doutor em Cinema e Audiovisual pela Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris 3 e pós-doutor do programa de pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais (PPGMPA) da ECA-USP. É autor do livro *Créer Ensemble: la poétique de la collaboration dans le cinéma de Manoel de Oliveira* (Sarrebruck, 2010).