

El cine transnacional de Manoel de Oliveira

*William Pianco**

UNIVERSIDADE DO ALGARVE

Resumen:

La cinematografía de Manoel de Oliveira (1908-2015) pasó por muchos reveses antes de la consagración mundial del cineasta. En particular, sus mayores dificultades estuvieron asociadas a la ausencia de financiación para producciones hasta mediados de la década de 1970. Después de ese período, a partir de los años 1980, el realizador se benefició de innumerables inversiones extranjeras para sus películas y, mediante tal escenario, gozó de la internacionalización de su obra. Esta trayectoria de la filmografía oliveiriana acarreó en el distanciamiento progresivo de la noción de «cine nacional» y en la proporcional adhesión a aspectos del llamado «cine transnacional».

Palabras clave:

Manoel de Oliveira, Cine transnacional, Cine nacional, Cine portugués.

The transnational cinema of Manoel de Oliveira

Abstract:

The cinematography of Manoel de Oliveira (1908-2015) confronted many setbacks before the filmmaker's worldwide consecration. In particular, his biggest difficulties were associated with the absence of financing for productions until the mid-1970s. After that period, from the 1980s, the filmmaker benefited from innumerable foreign investments for his films and, through such context, he enjoyed the internationalization of his work. This trajectory of the filmography of Oliveira led it to the progressive distancing of the notion of «national cinema» and the proportional adherence to aspects of the so-called «transnational cinema».

Key words:

Manoel de Oliveira, Transnational cinema, National cinema, Portuguese cinema.

1. INTRODUÇÃO

Responsável por uma carreira com mais de 80 anos de existência (entre *Douro, Faina Fluvial*, 1931, e *O Velho do Restelo*, 2014), na qual se incluem acima de 60 títulos de curta, média e longa-metragem, Manoel de Oliveira e o seu cinema são matéria de interesse para abordagens variadas de críticos e analistas não apenas em Portugal, mas também de investigadores provenientes de diversas localidades ao redor do mundo. O trato dedicado pelos especialistas a essa filmografia indica recortes múltiplos acerca de temáticas, formas e conceitos afeitos ao trabalho do realizador português. É o caso, por exemplo, mas não

apenas, de reflexões voltadas ao próprio estatuto do que é *fazer cinema* para Oliveira; o proveito da palavra como recurso narrativo de predileção; o ritmo desacelerado de suas montagens fílmicas; o lugar dos atores *com os (ao lado dos)* personagens; a relação desse cinema com outras artes (sobretudo com a literatura e o teatro); os interesses filosóficos, teosóficos, religiosos, humanos e políticos de seus enredos. Embora seja difícil delimitar uma matriz estética perfeitamente estável e permanente ao longo de tão ampla história profissional criativa, resiste o consenso de que a obra em causa sustenta-se sobre uma originalidade característica, à qual se sobressalta a adoção de uma reconhecida ética particular¹.

Recibido: 14-IX-2017. Aceptado: 15-XI-2017.

* Doctorando en Comunicación, Cultura y Artes. Dirección para correspondencia: wiliam_pianco@yahoo.com.br

¹ A propósito de trabalhos dedicados a propor uma possível matriz estética oliveiriana e/ou a defender a compreensão de diferentes *corpora* em sua filmografia, conferir, dentre outros: «Pedra de toque: O Dito «Eterno Feminino» na Obra de Manoel de Oliveira» (João Bénard da Costa, 2005); «A Mulher na Montra e o Homem Olhando para Ela» (Fausto Cruchinho, 2012); *Manoel de Oliveira: Uma Presença: Estudos de Literatura e Cinema* (Renata Soares Junqueira [org.], 2010), livro em que se respeita a existência de diferentes painéis na obra oliveiriana: «Uma poética para o cinema», «Os amores frustrados», «Portugal e o projeto expansionista», «A dialética do bem e do mal» e «Em busca do tempo perdido»; *Manoel de Oliveira: Novas Perspectivas Sobre a Sua Obra* (Carolin Overhoff Ferreira [org.], 2012), coletânea de textos que comporta o elucidativo ensaio de Ferreira intitulado «Portugal, Europa e o Mundo: Condição Humana e Geopolítica na Filmografia de Manoel de Oliveira»; *Manoel de Oliveira: Análise Estética de Uma Matriz Cinematográfica* (Nelson Araújo [org.], 2014); *Os Pobres no Cinema de Manoel de Oliveira (Estudos Interdisciplinares de Cinema, Literatura e Sociedade)* (Renata Soares Junqueira [org.], 2017); e a tese de doutoramento *A Alegoria Histórica nos Filmes de Viagem de Manoel de Oliveira* (William Pianco, 2017).

O presente artigo propõe uma contemplação baseada na relação entre a obra de Manoel de Oliveira e o cinema transnacional. Mais precisamente, este texto procura estimular um pensamento, promover uma reflexão, ou ainda melhor, lançar interrogantes a propósito dos possíveis vínculos entre a filmografia oliveiriana e a natureza transnacional do cinema. Em causa está a articulação de noções que visam contribuir com uma matéria que oferece amplo campo de exploração analítica, contudo sem a pretensão de esgotar um tema no limite bastante vasto.

Para tanto, este ensaio estrutura-se em acordo com a seguinte ordem argumentativa: (1) no primeiro momento, a filmografia de Manoel de Oliveira é abordada a partir do movimento que comunica a evolução de sua produção desde o interesse pelo local/nacional em direção ao âmbito internacional; (2) no segundo momento, verifica-se as bases de definição do chamado cinema transnacional e são propostas perspectivas de aproximação daquele à obra oliveiriana.

2. DO CONTEXTO LOCAL/NACIONAL AO ALCANCE INTERNACIONAL

O mais internacionalmente reconhecido dos realizadores portugueses, Manoel de Oliveira detém uma carreira pontuada pela inserção marcante em momentos cruciais da história do cinema português. Seu filme de estreia, por exemplo, a curta-metragem *Douro, Faina Fluvial* – produzida entre 1929 e 1931, um projeto dedicado a registrar o cotidiano de trabalhadores braçais junto à foz do rio Douro, na cidade natal de Oliveira, o Porto –, trata-se de uma clara excepcionalidade estética concernentemente ao contraste com os documentários portugueses produzidos na época². O filme em questão, declaradamente inspirado em *Berlim, Sinfonia da Metrópole* (Walter Ruttmann, 1927), conota inclusive o diálogo do cineasta com outras produções além das portuguesas e demonstra o posicionamento do realizador enquanto um cinéfilo atento ao seu tempo e o surgir de um talento artístico em ascensão.

Apesar da reconhecida qualidade de seu título inaugural, ao longo de sua primeira década de produção, Oliveira realiza seis curtas-metragens cujo único objetivo seria apenas o de manter operante a sua atividade cinematográfica: *Estátuas de Lisboa* (1932), *Hulha*

Branca – Empresa Hidro-Eléctrica do Rio Ave (1932), *Os Últimos Temporais Cheias do Tejo* (1937), *Miramar, Praia das Rosas* (1938), *Portugal já faz Automóveis / Já se fabricam Automóveis em Portugal* (1938) e *Famalicão* (1940)³.

Ao longo do mesmo período, o realizador também assistiu a sucessivas recusas de subsídios públicos a projetos propostos⁴. Contudo, apesar das dificuldades enfrentadas, em 1942, o cineasta realiza a sua primeira longa-metragem, *Aniki-Bóbó* – um registro ficcional da convivência e do drama entre crianças residentes nas proximidades da foz do rio Douro. Até hoje, *Aniki-Bóbó* é certamente um dos títulos mais reconhecidos pelo público português em torno da obra oliveiriana⁵.

Ultrapassada uma década e meia de inatividade, Oliveira, depois de passar uma temporada na Alemanha dedicada a estudar a aplicação do uso da cor no cinema, retorna ao seu país natal e, em 1956, concebe o seu primeiro filme a cores (e um dos primeiros filmes coloridos da cinematografia portuguesa): *O Pintor e a Cidade* – documentário de média-metragem que explora as paisagens da cidade do Porto em paralelo às aquarelas produzidas pelo pintor António Cruz. É o reconhecimento da crítica nacional e internacional acerca desse título que parece sensibilizar as autoridades públicas portuguesas, que acabam por conceder dois subsídios ao realizador via Fundo de Cinema: um para o *Acto da Primavera* (1963) e outro para *A Caça* (1964)⁶.

O primeiro desses, o registro documental da representação d'*A Paixão de Cristo*, de Francisco Vaz Guimarães, por moradores de Trás-os-Montes, no norte de Portugal, é um dos expoentes mais significativos do chamado Novo Cinema Português. Acerca de *Acto da Primavera*, declara Carolin Overhoff Ferreira: «é sempre mencionado no contexto do Novo Cinema, porém, devido ao debate acerca do seu gênero (se é ou não um documentário), nunca foi visto como filme inaugural». E complementa a investigadora: «quando se fala sobre Novo Cinema, ele deve constar como um dos filmes mais importantes», pois «é de fato uma obra-prima que introduz na cinematografia portuguesa a investigação da ligação entre estética e política, mormente através de conflitos bélicos do século passado»⁷.

² CUNHA, P., «Manoel de Oliveira: de Autor Marginal a Cineasta Oficial», in SALES, M.; CUNHA, P. (orgs.), *Olhares: Manoel de Oliveira*, Rio de Janeiro, 2010.

³ Com 24 minutos ao todo, *Famalicão* é o único filme desse conjunto a ultrapassar a barreira dos dez minutos de duração. Todos os outros títulos do período implicam em *exercícios filmicos* com duração entre os sete e os nove minutos totais.

⁴ Dentre os filmes não concretizados por Oliveira mediante a não obtenção de recursos financeiros, menciona-se: *A Bruma* (1931), *Ritos de Água* (1931), *Luz* (1931), *Desemprego* (1934), *Gigantes do Douro* (1934), *A Mulher que Passa* (1938), *Prostituição* (1938) e *Gente Miúda* (1941). Cf. CUNHA, P., «Manoel de Oliveira: de Autor Marginal...», pp. 32-33.

⁵ Assim como na generalidade dos casos anteriores, o filme em questão foi todo financiado com recursos próprios do cineasta, sem qualquer tipo de apoio público ou oficial.

⁶ CUNHA, P., «Manoel de Oliveira: de Autor Marginal...», pp.33-35.

⁷ FERREIRA, C. O., *O Cinema Português: Aproximações à Sua História e Indisciplinaridade*, São Paulo, 2013, pp. 37-39.

Nos finais da década de 1960 tem-se início os esforços de aproximação entre os realizadores do Novo Cinema Português, nomeadamente por meio do então recém-criado Centro Português de Cinema – CPC –, e a Fundação Calouste Gulbenkian⁸. A expectativa na altura girava em torno da possibilidade de uma intervenção ativa e fundamental da Fundação no apoio direto a novas produções. Em meados de 1970, «a Gulbenkian desbloqueava o dinheiro prometido e permitia o arranque das primeiras produções do CPC, assinando os primeiros quatro contratos com Manoel de Oliveira, Fonseca e Costa, Alfredo Tropa e António-Pedro Vasconcelos»⁹.

O Passado e o Presente (1972) «foi a primeira obra seleccionada para ser totalmente produzida com financiamento privado do CPC»¹⁰. Dessa maneira, a primeira longa-metragem realizada por Manoel de Oliveira desde *Acto da Primavera*, aquela que para alguns seria avaliada enquanto potencialmente o «último filme» oliveiriano, na verdade, inaugurava um novo e emblemático ciclo na carreira do cineasta, uma sequência de produções conhecida como a *tetralogia dos amores frustrados*¹¹: *O Passado e o Presente*; *Benilde ou a Virgem-Mãe* (1975), financiado com recursos públicos via Instituto Português de Cinema – IPC –, e ainda coproduzido pela Tobis, CPC e Gulbenkian; *Amor de Perdição* (1978), subsidiado com recursos públicos do IPC, RTP e Tobis, e também com financiamento privado do CPC, Cinequipa e Gulbenkian; e *Francisca* (1981), produzido sem qualquer apoio oficial¹².

Nas palavras de Paulo Cunha, *Amor de Perdição* «tornar-se-ia provavelmente na obra mais determinante na carreira de Oliveira»:

«Em primeiro lugar, porque foi com *Amor de Perdição* que se iniciou a ligação entre Oliveira e Paulo Branco, relação conflituosa que duraria quase três décadas (até 2004). Depois porque foi o último filme que assinou como Manoel de Oliveira (grafado com u). Finalmente, porque este filme marcou o início do processo de «oficialização» da imagem e da marca Manoel de Oliveira.»¹³

Os anos Paulo Branco, iniciados em 1978 com *Amor de Perdição* e estendidos até 2004, ano de estreia d’*O Quinto Império – Ontem como Hoje*, certamente demarcam uma fase fundamental para a internacionalização da carreira de

Manoel de Oliveira. Ao passo em que, conforme relatado até aqui, o cineasta esteve sempre condicionado a subsídios públicos ou privados, de todo modo, usualmente nacionais, essa realidade começa a se modificar desde o início da parceria com o produtor português. Paulo Branco, que passaria a ser o produtor exclusivo de Oliveira a partir de *Francisca*, é o principal responsável não apenas pela ampla circulação da obra oliveiriana no estrangeiro como também pela obtenção de recursos financeiros do exterior, sobretudo da França¹⁴.

No início da década de 1980, o habilidoso produtor obtém recursos franceses e italianos para dois dos títulos de Manoel de Oliveira no período: *Nice, à propos de Jean Vigo* (1983) e *Lisboa cultural* (1983). Todavia, a notoriedade internacional sustentada por Paulo Branco em torno da imagem e do trabalho de Oliveira daria os seus frutos em 1984. É nessa altura que Jack Lang, então ministro da cultura francês, aceita a proposta de Branco e Oliveira para a realização de *Le Soulier de Satin* (1985), uma adaptação para o cinema da peça homônima, um clássico da autoria de Paul Claudel, uma grande produção «com quase 7 horas de duração e um orçamento de 250 mil contos (quando o custo médio de uma produção era de 40 mil). Este megaprojecto de produção europeia reuniu financiamento francês, alemão, suíço e português (IPC e Ministério da Cultura)», mesmo sem nunca ter conhecido estreia comercial em Portugal¹⁵. Conforme salienta ainda Paulo Cunha, o Leão de Ouro conquistado no Festival de Veneza de 1985, por *Le Soulier de Satin* particularmente e também pela carreira de Manoel de Oliveira em geral, «constitui o mais importante troféu internacional ganho por um cineasta português [até então]. A conquista desse prestigiado troféu haveria de valer a independência artística e autonomia financeira de Oliveira até a actualidade»¹⁶.

A ampla visibilidade alçada à obra oliveiriana mediante as estratégias de coprodução internacional articuladas por Branco contaram ainda com a inserção estudada dos filmes realizados no âmbito dos circuitos de festivais cinematográficos de renome. Ao longo dos anos Paulo Branco tornou-se frequente a estreia dos títulos de Manoel de Oliveira em contexto estrangeiro antes da respectiva circulação em Portugal: Berlim, Cannes, Locarno, Montréal, Nova Iorque, São Paulo, Toronto e Veneza são alguns dos exemplos que se estendem de 1986 a 2004.

⁸ Instituição portuguesa fundada em 1955, sem fins lucrativos e dedicada à promoção de atividades artísticas e culturais.

⁹ CUNHA, P., «Manoel de Oliveira: de Autor...», p. 38.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ Nesses filmes, aspectos generalizados do conservadorismo da sociedade portuguesa de então são colocados em debate mediante os conflitos originados nas frustrações amorosas e nas relações de gêneros que conduzem os enredos dos dramas narrados, os quais estão assentes na impossibilidade da concretização do amor carnal ou em um pensamento em torno das incompatibilidades entre homens e mulheres postas em chave enigmática e/ou existencial.

¹² CUNHA, P., «Manoel de Oliveira: de Autor...», pp. 39-41.

¹³ *Idem*, p. 40.

¹⁴ Cabe referir que, entre *Le Soulier de Satin* (1985) e *O Quinto Império – Ontem como Hoje* (2004), todos os títulos oliveirianos foram realizados em regime de coprodução com recursos franceses, públicos ou privados. Além do financiamento francês, os filmes desse período ainda gozaram de investimentos espanhóis, italianos, alemães, brasileiros, suíços e também da Comissão Europeia (Fundo Euroimages). Cf. *Idem*, p. 44.

¹⁵ *Idem*, pp. 42-43.

¹⁶ *Ibidem*.

Visibilidade também esta promotora e resultante da participação de diversas estrelas da cinematografia mundial ao longo da carreira de Oliveira desde meados da década de 1990. São exemplos disso, respectivamente: Catherine Deneuve e John Malcovich, que integram o elenco de *Le Couvent* (1995), *Je Rentre à la Maison* (2001) e *Um Filme Falado* (2003); Irene Papas, atriz convidada para *Party* (1996), *Inquietude* (1998) e *Um Filme Falado*; Michel Piccoli, ator participante em *Party*, *Je Rentre à la Maison* e *Belle Toujours* (2006); Marcello Mastroianni, protagonista de *Viagem ao Princípio do Mundo* (1997); Chiara Mastroianni, atriz principal de *La Lettre* (1999); Lima Duarte, ator brasileiro que integra o elenco de *Palavra e Utopia* (2000); Stefania Sandrelli, atuante em *Um Filme Falado*; Bulle Ogier, convidada para *Belle Toujours*; e Claudia Cardinale e Jeanne Moreau, nomes presentes em *Gebo et l'Ombre* (2012).

O alcance internacional do cinema de Manoel de Oliveira a partir dos *anos Paulo Branco* pode ainda ser apurado mediante um interessante quadro apresentado por Paulo Cunha, o qual baseia-se no Observatório Europeu para o Audiovisual - Base de dados Lumière, correspondente a exibições comerciais dentro da Europa no intervalo concernente a 1996-2007, para revelar que no período em questão, ou seja, entre as exibições de *Party* e *Belle Toujours*, a obra oliveiriana fora assistida por cerca de 128 mil espectadores em Portugal. Portanto, uma média de 10,5 mil espectadores para cada uma das 12 longas-metragens exibidas nesses anos. Sob as mesmas condições em contraste, o público francês responde a uma média de 39,5 mil espectadores/filme; a Itália, 27,5 mil espectadores/filme; a Espanha, 15,5 mil espectadores/filme; outros países reunidos, 13,8 mil espectadores/filme. Embora pese as distintas realidades de cada mercado cinematográfico, esses números não deixam de ser sintomáticos do alcance da obra oliveiriana no exterior sob a parceria Branco/Oliveira, principalmente quando considerado o fato de que, no mesmo período, diante de um mercado nacional potencialmente correspondente a 180 milhões de espectadores, os filmes de Oliveira foram vistos por menos de 130 mil pessoas desse conjunto, ou seja, 0,07% do total virtual¹⁷.

3. A OBRA OLIVEIRIANA NO ÂMBITO DO CINEMA TRANSNACIONAL

Os *anos Paulo Branco*, bem como a etapa posterior à parceria entre o produtor e Manoel de Oliveira, parecem bastante afeitos a uma noção aplicada do cinema transnacional sobre a obra oliveiriana, uma vez que essa

fase da carreira do cineasta implica não apenas na recorrente obtenção de recursos estrangeiros e na ampla circulação dos títulos produzidos em âmbito internacional, mas também na abordagem temática de problemáticas que pouco a pouco ultrapassam os limites geográficos portugueses.

De acordo com o investigador Iván Villarme Álvarez:

«O termo «cinema transnacional» foi criado há cerca de vinte anos para identificar aqueles filmes que mostravam os efeitos da globalização económica através da sua forma, do seu conteúdo e mesmo da sua própria conceção como produto audiovisual. Este conceito permitiu superar a dicotomia entre cinema nacional –entendido como cinema próprio– e cinema estrangeiro –entendido como cinema dos outros– pelo que, em poucos anos, foi aceite massivamente pela crítica académica. (...) Este sucesso, porém, também provocou uma banalização no emprego deste termo que derivou, anos depois, na sua desvalorização como conceito operativo.»¹⁸

Nesse sentido é que se revela interessante reforçar que a primeira investida temática internacional do cinema oliveiriano ocorre apenas depois da conquista de uma maior independência financeira de suas produções relativamente aos recursos públicos portugueses – com *Nice, à propos de Jean Vigo*, documentário de média-metragem rodado em França, que estabelece um diálogo frequente com *A Propos de Nice* (Jean Vigo, 1930), em acordo com um projeto de contrastes espaciais e temporais em razão da cidade-tema do filme –, mediante um movimento *para fora* em que o caso de *Le Soulier de Satin* demonstra-se emblemático. Dessa maneira, embora a crítica internacional desde muito cedo tenha bem acolhido a obra de Manoel de Oliveira, no tocante aos temas e espaços abordados, o estrangeiro só passa a ser acessível a essa filmografia em favor das condições de produção disponíveis.

A primeira fase do cinema de Manoel de Oliveira, em razão dos interesses temáticos explorados, dos espaços registrados e, quando fora o caso, da literatura adaptada¹⁹, associa-se mais a um entendimento de «cinema nacional», para fazer uso da aceção proposta por Andrew Higson²⁰.

«Num dos textos mais influentes sobre o que foram os cinemas nacionais até aos anos oitenta, o crítico britânico Andrew Higson distinguia entre duas formas opostas para identificar as particularidades de um determinado cinema nacional: a primeira partia de uma perspetiva endógena, que entende a nação em relação consigo mesma, com a sua história, a sua tradição e os seus signos de identidade comum; a segunda, pelo contrário, adotava uma perspetiva

¹⁷ *Idem*, p. 50.

¹⁸ ÁLVAREZ, I. V., «Mudar de Perspetiva: A Dimensão Transnacional do Cinema Português Contemporâneo», *Aniki – Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, vol. 3, n. 1, (2016), p. 101.

¹⁹ Até *Le Soulier de Satin*, quando recorreu a uma adaptação ou inspiração literária, Manoel de Oliveira sempre aproveitou de autores portugueses: João Rodrigues de Freitas (*Aniki-Bóbó*); Francisco Vaz de Guimarães (*Acto da Primavera*); José Régio (*As Pinturas do meu Irmão Júlio*, 1959, e *Benilde ou a Virgem-Mãe*); Vicente Sanches (*O Passado e o Presente*); Camilo Castelo Branco (*Amor de Perdição*); e Agustina Bessa-Luís (*Francisca*).

²⁰ HIGSON, A., «The Concept of National Cinema», *Screen*, 30 (1989), pp. 36-46.

exógena para afirmar a particularidade de um cinema nacional mediante as suas diferenças com respeito a outros cinemas nacionais.»²¹

Anos mais tarde, Higson procede com uma revisão crítica em torno de suas próprias ideias, reconhecendo assim a dimensão do caráter transnacional impactado sobre a noção de «cinema nacional» anteriormente defendido por ele, uma vez que a «aceleração das dinâmicas de troca e dos processos de transferência cultural a partir dos anos oitenta provocaram que o paradigma dos cinemas nacionais ficasse obsoleto na transição do milénio»²². Andrew Higson, em diálogo com o entendimento clássico de Benedict Anderson acerca da nação enquanto uma «comunidade imaginada»²³, afirma:

«The «imagined community» argument, in my own work as much as anywhere else, is not always sympathetic to what we might call the contingency or instability of the national. This is precisely because the nationalist project, in Anderson's terms, imagines the nation as limited, with finite and meaningful boundaries. The problem is that, when describing a national cinema, there is a tendency to focus only on those films that narrate the nation as just this finite, limited space, inhabited by a tightly coherent and unified community, closed off to other identities besides national identity. Or rather, the focus is on films that seem amenable to such an interpretation. The «imagined community» argument thus sometimes seems unable to acknowledge the cultural difference and diversity that invariably marks both the inhabitants of a particular nation-state and the members of more geographically dispersed «national» communities. In this sense, as with more conservative versions of the nationalist project, the experience and acceptance of diversity is closed off. This seems particularly unfortunate as modern communication networks operate on an increasingly transnational basis and cultural commodities are widely exchanged across national borders.»²⁴

Diante do exposto até então, convém salientar que a mudança de paradigma nos modos de financiamento e a internacionalização da cinematografia oliveiriana não pressupõem a desatenção dessa obra relativamente à condição portuguesa – seja esta política, social, econômica ou cultural –, antes elas indicam um alargar de fronteiras e a possibilidade de estabelecer diálogos mais profícuos com realidades outras. Afinal, se Manoel de Oliveira pode ser considerado, «simultaneamente, como autor nacional e

como autor global», conforme sugere Iván Villarrea Álvarez²⁵, essa condição «quase anfíbia», que aloca o cineasta «numa posição intermédia entre o local e o global, é consequência de uma das maiores virtudes da sua obra: ser «um cinema feito de olhos postos no estrangeiro, mas sem nunca virar as costas à realidade cultural do seu país de origem»»²⁶.

Complementarmente aos autores supracitados, uma investigadora como Deborah Shaw, nome incontornável no debate em torno do cinema transnacional, reforça que essa noção acerca das realizações filmicas trata da percepção do caráter mutável da produção e da distribuição cinematográficas como parte de padrões mais amplos da globalização.

«Transnational exchanges have long been central to filmmaking in terms of funding and the cast and crew, and an increasing numbers of films in the international market cannot be identified with a single nation, with many films shooting in a number of countries, relying on a multinational cast and crew, and funded by a range of production companies. The concept of the transnational has seemed a straightforward solution for dealing with the problems inherent in the «national cinema» label; however, what does the term actually mean?»²⁷

No esforço de propor uma resposta à problemática levantada, Shaw salienta a utilidade de se definir conceitos-chave e desenvolver categorias para a atualização do termo dentro do que pode ser chamado de «estudos de cinema transnacional»²⁸. Em diálogo com o trabalho de Mette Hjort²⁹, a autora sugere o entendimento de 15 diferentes tipologias aplicadas a essa noção: (1) *transnational modes of production, distribution and exhibition*; (2) *transnational modes of narration*; (3) *cinema of globalisation*; (4) *films with multiple locations*; (5) *exilic and diasporic filmmaking*; (6) *cultural exchange*; (7) *transnational influences*; (8) *transnational critical approaches*; (9) *transnational viewing practices*; (10) *transregional/transcommunity films*; (11) *transnational stars*; (12) *transnational directors*; (13) *the ethics of transnationalism*; (14) *transnational collaborative networks*; e (15) *national films*³⁰.

Do conjunto proposto por Shaw, para além do «cinema nacional», já aferido anteriormente, sugere-se aqui que as seguintes tipologias demonstram-se adequadas para

²¹ ÁLVAREZ, I. V., «Mudar de Perspetiva...», pp. 102-103.

²² *Idem*, p. 108.

²³ ANDERSON, B., *Comunidades imaginadas: Reflexões Sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo*, Lisboa, 2008.

²⁴ HIGSON, A., «The Limiting Imagination of National Cinema», in HJORT, M.; MACKENZIE, S. (eds.), *Cinema & Nation*. London and New York, 2005, p. 60.

²⁵ ÁLVAREZ, I. V., «Mudar de Perspetiva...», p. 106.

²⁶ BAPTISTA *apud* ÁLVAREZ. *Idem*.

²⁷ SHAW, D., «Deconstructing and Reconstructing «Transnational Cinema»», in DENNISON, S. (ed.), *Contemporary Hispanic Cinema: Interrogating Transnationalism in Spanish and Latin American Film*, Woodbridge, 2013, p. 47.

²⁸ *Idem*, p. 51.

²⁹ HJORT, M., «On the Plurality of Cinematic Transnationalism», in DUROVICOVÁ, N.; NEWMAN, K. (eds.), *World Cinemas, Transnational Perspectives*, Abingdon, 2009, pp. 12-33.

³⁰ SHAW, D., «Deconstructing and Reconstructing...», p. 52.

se refletir acerca do cinema transnacional na obra de Manoel de Oliveira: *transnational modes of production, distribution and exhibition; films with multiple locations; cultural exchange; transnational stars; transnational directors; the ethics of transnationalism; e cinema of globalisation.*

Transnational modes of production, distribution and exhibition. De acordo com Deborah Shaw, esta categoria «relates to financial questions: funding for filmmaking through co-productions; the question of niche markets; the policies of distribution and exhibition companies, and the marketing of films to global audiences»³¹. Conforme já inferido anteriormente, a participação ativa de Paulo Branco na carreira de Manoel de Oliveira denota a inclusão do cinema oliveiriano no âmbito dessa tipologia em razão de suas qualidades delimitadoras. Contudo, embora a autora ainda insista no fato de que a «category clearly links finance with content, as the result of transnational modes of production, distribution and exhibition are films that entering the international market»³², no caso de Oliveira, sugere-se, não se trata tanto de uma adequação de «conteúdo» às exigências do mercado internacional, mas antes na possibilidade de expansão dos horizontes temáticos sempre atento ao contexto português (os olhos postos no estrangeiro sem voltar as costas a Portugal, conforme referido acima a partir de Tiago Baptista). Dois exemplos dessa relação podem ser notados com *Le Soulier de Satin* e *Cristóvão Colombo – O Enigma* (2007), cujas incursões por, respectivamente, França e EUA atendem ao objetivo de revisitar o passado expansionista português e o vínculo deste com os continentes europeu e americano³³.

Films with multiple locations. «Borders crossings are frequently instrumental in terms of plot and aesthetics, and depend for commercial success on harnessing a tourist gaze»; contudo, «they are often not used predominantly to make social and political points about the nature of globalisation»³⁴. No caso do cinema de Manoel de Oliveira, uma vez mais o principal exemplo alude à excepcionalidade do gênio criativo do realizador. Em *Um Filme Falado*, uma portuguesa professora de História, acompanhada de sua pequena filha, viaja em um cruzeiro que segue de Lisboa em direção a Bombaim, na Índia, predominantemente pelo Mar Mediterrâneo. Ao longo do percurso, as protagonistas fazem escalas em cidades emblemáticas para a configuração do chamado mundo ocidental, como é o caso de Marselha, Nápoles, Pompeia, Atenas, Istambul e Cairo. À medida em que alcançam as localidades, Rosa Maria, a mãe portuguesa, explica à Maria Joana, a filha, os contextos históricos passados de cada espaço em acordo com um esforço de

evidente distinção com as narrativas associadas aos guias turísticos com os quais se deparam. Além disso, a própria configuração do cruzeiro pelo qual viajam, comandado por um estadunidense sem nome, e a presença de passageiras célebres – uma italiana, uma grega e uma francesa – implicam em toda uma construção alegórica que visa debater criticamente a estrutura planetária contemporânea e as suas consequências devastadoras em razão de uma globalização fortemente orientada por motivações econômicas.

Cultural exchange. Em Deborah Shaw, trata-se de um termo emprestado de Tom O'Regan³⁵, que o utiliza «to refer to a wide range of systems and processes that underpin the transnational nature of cinema»: produções e críticas cinematográficas; recepção; o envolvimento e a circulação de materiais culturais de um cinema e tradição cultural para outro; «in his formulation including texts, concepts (...), «technologies of exhibition, production and marketing», and exhibition venues». Embora existam muitos exemplos de «troca cultural», «one of the most obvious can be found in film texts that do not clearly fit into a single geographical grouping due to an array of national identities of cast, crew, writers, production companies, shooting locations and settings»³⁶.

Sobre esse ponto, a propósito da cinematografia oliveiriana, é certamente útil aludir à grande quantidade de autores da literatura internacional aproveitados ao longo de sua obra – Paul Claudel (*Le Soulier de Satin*); Samuel Beckett (*Mon Cas*, 1986); Dante Alighieri e Fiódor Dostoiévski (*A Divina Comédia*, 1991); Friedrich Nietzsche (*Viagem ao Princípio do Mundo*); William Shakespeare (*Le Couvent e Je Rentre à la Maison*); Emma Lazarus (*Cristóvão Colombo – O Enigma*); além de textos bíblicos (*Acto da Primavera*, *Mon Cas* e *A Divina Comédia*). Aliás, poder-se-ia incluir o próprio *Um Filme Falado* como título que também estimula o pensamento em termos de «troca cultural», não somente pelas localidades visitadas em seu enredo, mas inclusive por meio do embate entre personificações alegóricas de legados nacionais construídas sobre os protagonistas do filme – as portuguesas Rosa Maria e Maria Joana; a italiana Francesca; a grega Helena; a francesa Delfina; e o comandante estadunidense do navio. Contudo, no âmbito da *cultura exchange*, dois filmes merecem especial destaque ao promoverem o encontro entre autores e obras internacionais sobre espaços e tempos indefinidos e/ou anacrônicos: *La Lettre* – inspirado em *A princesa de Clèves* (1678), romance de Madame de La Fayette, cuja narrativa no cinema de Manoel de Oliveira é transposta para a França dos finais do século XX e que tem como protagonistas

³¹ *Idem.*

³² *Idem*, p. 53.

³³ PIANCO, W., *A Alegoria Histórica nos Filmes de Viagem de Manoel de Oliveira*, Tese de Doutoramento em Comunicação, Cultura e Artes, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade do Algarve, 2017.

³⁴ SHAW, D., «Deconstructing and Reconstructing...», p. 55.

³⁵ O'REGAN, T., «Cultural Exchange», in MILLER, T. (ed.), *The Contemporary Hollywood Reader*. London and New York, 2009, pp. 500-525.

³⁶ SHAW, D., «Deconstructing and Reconstructing...», pp. 56-57.

Chiara Mastroianni e o *popstar* português Pedro Abrunhosa – e *O velho do Restelo* – filme no qual se encontram para uma conferência sobre a vida e a existência humana, em pleno século XXI, num jardim qualquer de uma grande cidade³⁷, Don Quixote, personagem clássico da obra de Miguel de Cervantes (1547-1616), Luís de Camões (aprox. 1524-1580), Camilo Castelo Branco (1825-1890) e Teixeira de Pascoaes (1877-1952).

Transnational stars. Apesar de o pensamento de Deborah Shaw, sobre esse aspecto, indicar o proveito do transnacional por atores e atrizes, cujos trabalhos são de ampla repercussão, em torno de noções como identidade e representatividade – a autora sugere que essa categoria pode ainda ser dividida em «transregional, transcommunity or global stars»³⁸ –, não deixa de ser oportuno reafirmar a via de mão dupla que a presença de nomes internacionalmente reconhecidos implicam sobre a cinematografia oliveiriana (conforme relatado anteriormente): a um só tempo fortalecendo as realizações de Manoel de Oliveira no exterior e também delas beneficiando-se no contato com audiências associadas a uma cinefilia dada ao «cinema de arte» ou de «autor»³⁹.

Transnational directors. De fato, Manoel de Oliveira não é um «diretor transnacional» *stricto sensu* quando avaliada essa possibilidade em função dos termos propostos por Deborah Shaw – «This is clearly a category that overlaps with many of the above in that, for instance, the filmmakers need to be fluent in transnational modes of narration, and are physical embodiments of cultural exchange»⁴⁰. A internacionalização do cinema oliveiriano, conforme pode-se inferir a partir do histórico de sua carreira e dos argumentos apresentados até então, não pressupõe aderências estéticas e/ou temáticas alheias a conviência exclusiva de seus propósitos individuais enquanto realizador. Sendo assim, relativamente a esse ponto, seria mais adequado corroborar o caráter «quase anfíbio» de sua obra – entre o local e o global –, em acordo com o suscitado anteriormente por Iván Villarrea Álvarez, mas atento contudo ao fato de que o seu percurso também se associa ao de «directors who work and seek funding in a range of national contexts, while they have their films distributed in the global market»⁴¹.

The ethics of transnationalism. Nesse ponto de sua reflexão, Deborah Shaw recorre ao trabalho de Mette Hjort⁴²

para bem sintetizar aquilo que de fundamental reside acerca dos aspectos éticos em torno do cinema transnacional:

«There is nothing inherently virtuous about transnationalism and there may even be reason to object to some forms of transnationalism [...]. My own view is that the more valuable forms of cinematic transnationalism feature at least two qualities: a resistance to globalization as cultural homogenization; and a commitment to ensuring that certain economic realities associated with filmmaking do not eclipse the pursuit of aesthetic, artistic, social, and political values.»⁴³

De fato, a amplitude do cinema de Manoel de Oliveira adequa-se à busca e à reflexão sobre valores estéticos, artísticos, sociais e políticos críticos à homogeneização estimulada pela lógica da globalização econômica. Conforme será debatido mais à frente neste ensaio, muitos de seus filmes inclusive sugerem a ausência de solidariedade e a privação de trocas culturais justas entre os povos como algumas das mazelas mais perceptíveis na configuração planetária contemporânea. Por ora, recorre-se a uma citação de Randal Jonhson que resume em perfeição as preocupações éticas oliveirianas ao longo de sua obra:

«De modo geral os seus filmes não são vistos como políticos, embora se possa argumentar – e ele mesmo já argumentou – que o seu cinema é de resistência, particularmente em relação à estética dominante movida por considerações comerciais. (...).

No entanto, uma subcorrente de fundo político percorre muitos dos filmes de Oliveira e contribui para caracterizá-lo, se não como um cineasta político, pelo menos como um realizador profundamente ético que reconhece as contradições do mundo moderno, especialmente a distância entre ideais – sejam eles sociais, políticos ou religiosos – e a realidade da moderna sociedade capitalista, e que se posiciona consistentemente contra o autoritarismo, contra a opressão humana, e contra as consequências nefastas dos impulsos expansionistas ou imperialistas, tanto políticos quanto religiosos, que caracterizam o Ocidente há séculos. Estas preocupações vêm à tona, às vezes de forma sutil, em filmes cujo enfoque central é geralmente outro.»⁴⁴

Cinema of globalisation. Nas palavras de Deborah Shaw, «the reference here is to film texts that explicitly address questions of globalisation within their narratives, central to which are the ways in which relations of power

³⁷ De fato, trata-se do jardim ao fundo da então residência de Manoel de Oliveira na cidade do Porto.

³⁸ SHAW, D., «Deconstructing and Reconstructing...», p. 60.

³⁹ Para um debate acerca das noções de «cinema de arte», «cinema de autor», «ensaio» e «cinema independente», conferir, entre outros: CHAUDHURI, S., *Contemporary World Cinema*, Edinburgh, 2008.

⁴⁰ SHAW, D., «Deconstructing and Reconstructing...», p. 60.

⁴¹ *Idem*, pp. 60-61.

⁴² HJORT, M., «On the Plurality of Cinematic Transnationalism», in DUROVICOVÁ, N., NEWMAN, K. (eds.), *World Cinemas, Transnational Perspectives*, Abingdon, 2009, pp. 12-33.

⁴³ HJORT *apud* SHAW, D., «Deconstructing and Reconstructing...», p. 62.

⁴⁴ JOHNSON, R., «Oliveira Político», in CRUZ, J., MENDONÇA, L., MONTEIRO, P. F., QUEIROZ, A. (orgs.), *Aspectos do Cinema Português*, Rio de Janeiro, 2009, pp. 23-24.

between nations and peoples are played out on screen»⁴⁵. No mais das vezes no cinema de Manoel de Oliveira, aspectos críticos à globalização econômica e à interação entre nações mediante o desejo da posse ou da sujeição dos povos na contemporaneidade não são abordados explicitamente, a partir de uma denúncia literalmente manifestada, mas antes convocam os «limites da interpretação» junto aos espectadores que são, por sua vez, posicionados diante de elaboradas construções alegóricas⁴⁶.

Alguns exemplos sustentam as argumentações em causa:

Le Soulier de Satin – cujo tempo diegético da narrativa decorre entre os finais do século XVI e o início do XVII, dentro de um contexto em que Portugal encontrava-se sob o jugo da coroa espanhola, num dado momento da história em que nações europeias disputavam o controle econômico mundial –, alegoricamente o filme debate a iminente inserção portuguesa junto à Comunidade Econômica Europeia, consagrada um ano após a estreia do filme, em 1986.

A vida e a obra de Padre António Vieira, conforme retratadas em *Palavra e Utopia*, na luta por condições de vida mais dignas para índios e escravos africanos em solo brasileiro, sobretudo a partir das teses do Quinto Império vieirino, aludem à defesa de uma globalização contemporânea equânime entre as sociedades, na qual deve-se sobressair contributos culturais justos e jamais impostos⁴⁷.

Um Filme Falado, cujo navio em que viajam os personagens pode ser compreendido como a alegoria da configuração planetária contemporânea liderada por um comandante norte-americano e orientada por regras excludentes relativamente àqueles impossibilitados (economicamente) de integrarem o centro de decisões mundial, ou seja, a própria embarcação – inclusive, a desconfiguração do veículo ao término do filme, depois de um ataque terrorista em águas orientais, comunica diretamente com a expectativa de reação do mundo ocidental pós-11 de setembro de 2001.

Cristóvão Colombo – O Enigma. Nesse filme, o protagonista Manuel Luciano, médico e investigador

português, um defensor da nacionalidade lusitana de Colombo, é permanentemente acompanhado pela figura alegórica do *Anjo protetor do reino de Portugal* (posteriormente transformada em *Anjo dos Descobrimientos*). O êxito pessoal, profissional e econômico do personagem em território norte-americano, lugar em que afinal reside, parece sempre validado por essa figuração alegórica que frequentemente estimula vínculos entre o passado expansionista português – promotor do contato justo e equilibrado entre todos os povos do planeta (pelo menos em acordo com a lógica do protagonista), o princípio de uma ordem globalizadora portanto – e a principal potência econômica contemporânea do mundo ocidental.

Ou ainda *Gebo et l'Ombre (O Gebo e a Sombra)*, filme baseado na peça homônima de Raul Brandão, escrita em 1923, que conta a história de uma família sem recursos financeiros, sempre em torno dos sacrifícios do contabilista Gebo para manter o sustento de suas esposa e nora, à espera do retorno do filho que partiu, sem que ninguém saiba o porquê e nem para onde – uma alegoria histórica da crise econômica europeia e mundial da primeira década do século XXI.

No mais, não é despidendo referir que a abordagem temática de aspectos em torno da globalização implica na última etapa de um percurso atento às espacialidades no âmbito da cinematografia oliveiriana. Esse movimento é perceptível desde o início da carreira do cineasta e indica uma evolução, de toda maneira, relacionada aos modos de produção e financiamento disponíveis ao longo de décadas de trabalho. A propósito desse ponto, Carolin Overhoff Ferreira busca debater a progressão da obra de Manoel de Oliveira como saldo da «oscilação e mistura do enfoque entre os níveis local, nacional, supranacional, transnacional e global»⁴⁸. Como exemplos dos níveis em causa, ela menciona: *local* – o Douro, o Porto e o interior de Portugal; *nacional* – a ditadura portuguesa e o final desta, em 1974; *supranacional* – a adesão do país à Comunidade Europeia em 1986; *transnacional* – o passado como nação exploradora; e *global* – reflexos da nova ordem mundial⁴⁹.

Desse modo é que se apresentam conflitos, dilemas e críticas que, paulatinamente, excedem os limites da cidade natal do realizador – o Porto, em *Douro, Faina Fluvial* –, passam pelo âmbito nacional com a crítica ao autoritarismo

⁴⁵ SHAW, D., «Deconstructing and Reconstructing...», p. 54.

⁴⁶ Recorre-se aqui a Umberto Eco, quando o autor afirma que «todo acto de leitura é uma transacção difícil entre a competência do leitor (o conhecimento do mundo compartilhado pelo leitor) e o tipo de competência que um dado texto postula para ser lido de maneira económica». De acordo com ele, está em causa considerar que a existência de «um leitor sensível e responsável» não acarreta na pretensão de desvendar o que se passa na cabeça do autor empírico da obra, mas resulta que esse mesmo leitor «tem o dever de ter presente o estado do sistema lexical nos tempos [do autor empírico]». Cf. ECO, U., *Os Limites da Interpretação*, Trad. José Colaço Barreiros, Lisboa, 1990, p. 124.

⁴⁷ LISBOA, E., *Eterno Regresso: Biografia como Espaço de Memória e Reflexão – Portugal Sobre-Enquadrado por Manoel de Oliveira*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, 2013.

⁴⁸ FERREIRA, C. O. (org.), «Introdução», in FERREIRA, C. O. (org.), *Manoel de Oliveira: novas perspectivas sobre a sua obra*, São Paulo, 2012a, p. 17.

⁴⁹ FERREIRA, C. O., «Portugal, Europa e o Mundo: Condição Humana e Geopolítica na Filmografia de Manoel de Oliveira», in FERREIRA, C. O. (org.), *Manoel de Oliveira: Novas Perspectivas Sobre a Sua Obra*, São Paulo, 2012b, pp. 213-242.

estatal e/ou por meio da ironia acerca do *status quo* da burguesia portuguesa – por exemplo, com *Aniki-Bóbo, A Caça, O Passado e o Presente, Benilde ou a Virgem-Mãe, O Princípio da Incerteza* (2002) ou *O Espelho Mágico* (2005) – e alcançam conflitos supranacionais, transnacionais e globais – *Le Soulier de Satin, Non, ou a Vã Glória de Mandar* (1990), *Viagem ao Princípio do Mundo, Palavra e Utopia, Um Filme Falado, O Quinto Império – Ontem como Hoje, Cristóvão Colombo – O Enigma e Gebo et l’Ombre*.

CONCLUSÃO

Observados por ângulos diversos, a trajetória e o conteúdo da obra de Manoel de Oliveira são excepcionais em aspectos múltiplos. O realizador – que passou de «autor marginal a cineasta oficial»⁵⁰, chegando mesmo a ser considerado (com maior ou menor justiça) o grande expoente da cinematografia portuguesa no exterior – soube bem aguardar o transcurso e superar os dissabores das dificuldades de financiamento antes de assistir ao seu trabalho alcançar o êxito internacional (depois veio o reconhecimento nacional) e a plena independência artística, livre de pressões comerciais. Para isso ele contou com os méritos do seu talento e gênio criativo, com a habilidade profissional de membros de sua equipe de produção, nomeadamente Paulo Branco, e também com a persistência em fazer um cinema muitas vezes criticado por estar alheio às conveniências estéticas predominantes. Sua cinematografia é de tal envergadura e riqueza que permite o contato com variadas formas de abordagem, às quais inclui-se o cinema transnacional, contudo regularmente em razão de uma originalidade que a impede de estar associada com qualquer laivo determinista, mas antes estimulando interrogações que mais provocam a atenção sobre um legado ainda não contemplado em sua plenitude.

O presente texto procurou focalizar a cinematografia de Manoel de Oliveira em acordo com características pontuais acerca da evolução de seu trabalho. Ou seja, atentou-se sobre um histórico profissional que comunica o progressivo *lançar-se para fora* mediante as possibilidades de financiamento que paulatinamente excederam a dependência dos incentivos nacionais e alcançaram os subsídios internacionais no desenrolar das produções fílmicas ao longo de décadas. Durante tal trajetória, o contributo dessa filmografia para o cinema português foi

marcante e inegável, sobre o qual destacam-se a excepcionalidade estética de seu filme inaugural (*Douro, Faina Fluvial*), o procedimento autônomo que resulta em um dos primeiros filmes a cores de seu país (*O Pintor e a Cidade*), o reconhecimento da comunidade cinematográfica e a associação do nome de Oliveira ao Novo Cinema Português, bem como a recorrência de enredos críticos a aspectos condenáveis da sociedade portuguesa explorados em seu *corpus* mais célebre, a *tetralogia dos amores frustrados*.

A internacionalização da obra oliveiriana a partir dos chamados *anos Paulo Branco*, contudo, não implicaram no abandono do interesse do cineasta por questões nacionais, mas antes estimularam a possibilidade de um alargar de fronteiras e o instigar de diálogos com mais amplo alcance para além dos limites geográficos de seu país. Desse modo é que a associação do trabalho de Manoel de Oliveira com o cinema transnacional merece ser avaliada em acordo com o seu caráter «quase anfibio», «simultaneamente, como autor nacional e como autor global», conforme proposto por Iván Villarrea Álvarez⁵¹.

A singularidade desse legado cinematográfico impede a percepção imediata de Oliveira enquanto um *director transnacional stricto sensu*, mas de fato não impossibilita conjecturas apropriadas para uma melhor apreciação de qualquer um desses polos em contraste. Dessa maneira é que aspectos temáticos do *cinema nacional* do realizador tão bem aproximam-se de suas qualidades transnacionais, sejam elas por meio dos *modos de produção, distribuição e exibição*, por suas *múltiplas locações*, por suas qualidades de *troca cultural* ou pelo proveito de *estrelas transnacionais*.

No mais, o cinema de resistência de Manoel de Oliveira – obra de oposição não apenas em relação «à estética dominante movida por considerações comerciais»⁵², mas inclusive uma filmografia afeita ao interesse pela reflexão combativa à homogeneização estimulada pela lógica da globalização econômica – convida todo um pensamento envolto com a *ética transnacional* e o papel do cineasta em seu compromisso de convocar o espectador para construções fílmicas permeadas pelo desafio dos «limites da interpretação»⁵³ – haja vista títulos como *Le Soulier de Satin, Palavra e Utopia, Um Filme Falado, Cristóvão Colombo – O Enigma* ou *Gebo et l’Ombre*, trabalhos no limite da mais ampla profundidade alegórica.

⁵⁰ CUNHA, P., «Manoel de Oliveira: de Autor Marginal...», pp. 29-55.

⁵¹ ÁLVAREZ, I. V., «Mudar de Perspetiva...», p. 106.

⁵² JOHNSON, R., «Oliveira Político...», pp. 23-24.

⁵³ ECO, U., *Os Limites da Interpretação...*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ, I. V., «Mudar de Perspetiva: A Dimensão Transnacional do Cinema Português Contemporâneo», *Aniki – Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, vol. 3, n. 1 (2016), pp. 101-120.
- ANDERSON, B., *Comunidades Imaginadas: Reflexões Sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo*. Lisboa, 2008.
- ARAÚJO, N. (org.), *Manoel de Oliveira: Análise Estética de Uma Matriz Cinematográfica*, Lisboa, 2014.
- CHAUDHURI, S., *Contemporary World Cinema*, Edinburgh, 2008.
- COSTA, J. B., «Pedra de Toque: O Dito «Eterno Feminino» na Obra de Manoel de Oliveira», in MACHADO, A. (org.), *Manoel de Oliveira*, São Paulo, 2005, pp. 116-165.
- CRUCHINHO, F., «A Mulher na Montra e o Homem Olhando para Ela», in FERREIRA, C. O. (org.), *Manoel de Oliveira: Novas Perspectivas Sobre a Sua Obra*, São Paulo, 2012, pp. 153-163.
- CUNHA, P., «Manoel de Oliveira: de Autor Marginal a Cineasta Oficial», in SALES, M., CUNHA, P. (orgs.), *Olhares: Manoel de Oliveira*, Rio de Janeiro, 2010, pp. 29-55.
- ECO, U., *Os Limites da Interpretação*, Trad. José Colaço Barreiros, Lisboa, 1990.
- FERREIRA, C. O. (org.), «Introdução», in FERREIRA, C. O. (org.), *Manoel de Oliveira: Novas Perspectivas Sobre a Sua Obra*, São Paulo, 2012a, pp. 9-18.
- _____, «Portugal, Europa e o Mundo: Condição Humana e Geopolítica na Filmografia de Manoel de Oliveira», in FERREIRA, C. O. (org.), *Manoel de Oliveira: Novas Perspectivas Sobre a Sua Obra*, São Paulo, 2012b, pp. 213-242.
- _____, *O Cinema Português: Aproximações à Sua História e Indisciplinaridade*, São Paulo, 2013.
- HIGSON, A., «The Concept of National Cinema», *Screen*, 30 (1989), pp. 36-46.
- _____, «The Limiting Imagination of National Cinema», in HJORT, M., MACKENZIE, S. (eds.), *Cinema & Nation*, London and New York, 2005, pp. 57-68.
- HJORT, M., «On the Plurality of Cinematic Transnationalism», in DUROVICOVÁ, N., NEWMAN, K. (eds.), *World Cinemas, Transnational Perspectives*, Abingdon, 2009, pp. 12-33.
- JOHNSON, R., «Oliveira Político», in CRUZ, J., MENDONÇA, L., MONTEIRO, P. F., QUEIROZ, A. (orgs.), *Aspectos do Cinema Português*, Rio de Janeiro, 2009, pp. 23-48.
- JUNQUEIRA, R. S. (org.), *Manoel de Oliveira: Uma Presença: Estudos de Literatura e Cinema*, São Paulo, 2010.
- _____, *Os Pobres no Cinema de Manoel de Oliveira (Estudos Interdisciplinares de Cinema, Literatura e Sociedade)*, Araraquara-SP, 2017.
- LISBOA, E., *Eterno Regresso: Biografia como Espaço de Memória e Reflexão – Portugal Sobre-Enquadrado por Manoel de Oliveira*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, 2013.
- MARGARIDO, O., «Filmografia», in MACHADO, A. (org.), *Manoel de Oliveira*, São Paulo, 2005, pp. 194-237.
- O'REGAN, T., «Cultural Exchange», in MILLER, T. (ed.), *The Contemporary Hollywood Reader*. London and New York, 2009, pp. 500-525.
- PIANCO, W., *A Alegoria Histórica nos Filmes de Viagem de Manoel de Oliveira*, Tese de Doutorado em Comunicação, Cultura e Artes, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade do Algarve, 2017.
- SHAW, D., «Deconstructing and Reconstructing «Transnational Cinema»», in DENNISON, S. (ed.), *Contemporary Hispanic Cinema: Interrogating Transnationalism in Spanish and Latin American Film*, Woodbridge, 2013, pp. 47-66.