

Portugal, Europa e o mundo – Condição humana e geopolítica na filmografia de Manoel de Oliveira

Carolin Overhoff Ferreira¹

Resumo

O famoso poema Os Castelos, parte integrante das Mensagens de Fernando Pessoa, termina com uma imagem da relação entre a Europa e o Novo Mundo, atribuindo a Portugal um papel de liderança: “Fita, com olhar sphingico e fatal,/O Ocidente, futuro do passado./O rosto com que fita é Portugal.” Manoel de Oliveira é para o cinema português o que Pessoa foi para a sua poesia: a voz mais importante do século vinte, ao mesmo tempo paradoxal e desafiador, universal e patriótico. Ao longo da sua carreira de 80 anos, o cineasta tem vindo a estudar e a formar o imaginário do seu país, dialogando, ao mesmo tempo, intensamente com a cultura, história e identidade europeia: através da escolha de suas histórias, esteticamente e através da realização de co-produções. O realizador procurou absorver a cinematografia vanguardista europeia desde os seus primeiros filmes mudos, acompanhou e deu forma às possibilidades e aos limites da mídia, comentando ainda sobre o passado e o presente da civilização europeia, bem como sobre a sua missão civilizatória. Este artigo pretende avaliar a filmografia de Manoel de Oliveira sob o enfoque das negociações e tensões entre o nacional e o transnacional, abordadas no poema de Pessoa. Darei especial atenção às referências estabelecidas com o cânone literário ocidental, à citação de peças de teatro e obras de arte, à fascinação de Oliveira com a mitologia grega (particularmente na construção das suas personagens femininas), às idéias heterodoxas em relação ao Catolicismo e o compromisso paradoxal do realizador com o cristianismo, com as descobertas portuguesas e as utopias missionárias portuguesas, bem como à sua perspectiva crítica de posições políticas da Europa contemporânea.

Palavras-chave: cinema português, Manoel de Oliveira, identidade nacional, identidade transnacional

Abstract:

Fernando Pessoa’s famous poem The Castles ends with an image of Europe’s relation with the New World, attributing to Portugal a leading role: “She [Europe] stares, her gaze dooms-heavy, sphingical,/Out at the West, the future of the past./The face with which she stares is Portugal.” Manoel de Oliveira is to the cinema what Pessoa was to poetry: the most important Portuguese voice of the twentieth century, at once paradoxical and compelling, universal and patriotic. While the filmmaker has studied and formed the imaginary of his own country, he has dialogued intensely with Europe’s culture, history and identity during his 80-year-long career: in his stories, aesthetically and in terms of co-production. He has been eager to absorb Europe’s cinematographic vanguard from his first silent film onwards, accompanied and shaped the medium’s possibilities and limits and commented on past and future of Europe’s civilisation and civilisational mission. This text critically assesses Manoel de Oliveira’s filmography with the prospect of describing the filmmaker’s negotiation of the tension between his interest in the human condition and the geopolitical changes suffered by Portugal.

Introdução

O famoso poema *O dos Castelos*, parte integrante de *Mensagens* (1934) de Fernando Pessoa termina com uma imagem da relação entre a Europa e o Novo Mundo, atribuindo a Portugal um papel de liderança. O país é destacado devido à sua capacidade de visão, sendo o seu olhar dirigido para um novo mundo, ou seja, para a América. Este protagonista geopolítico vindouro é nada mais do que a projeção visionária de Portugal:

A Europa jaz, posta nos cotovelos:
De Oriente a Ocidente jaz, fitando,
E toldam-se românticos cabelos
Olhos gregos, lembrando.

O cotovelo esquerdo é recuado;
O direito é em angulo disposto.
Aquele diz Itália onde é pousado;
Este diz Inglaterra onde, afastado,
A mão sustenta, em que se apoia o rosto.

Fita, com olhar sphyngico e fatal,
O Ocidente, futuro do passado.

O rosto com que fita é Portugal.

Esta imagem da vocação universalista de Portugal dialoga com representações anteriores na cultura portuguesa sobre o protagonismo lusitano na descoberta e na subsequente interconexão do mundo moderno, criadas pelos seus mais notórios visionários: Luís de Camões e Padre António Vieira.

Nesta comunicação gostaríamos de interrogar sobre as implicações geopolíticas para o conjunto da obra de longas-metragens de Manoel de Oliveira. Visamos entender melhor como o cineasta enquadrou o seu método universalista ao longo dos últimos oitenta anos perante as alterações geopolíticas sofridas por Portugal, a Europa e o mundo. Reconstruiremos nos filmes do mestre as relações entre a sua preocupação com a condição humana e o impacto dos diferentes e cambiantes contextos nos quais tem filmado desde 1931. As escalas refletidas compreendem o local – sobretudo através da região do Porto e do Douro –, o nacional – em relação à identidade do país –, o supranacional – devido à adesão de Portugal a Comunidade Europeia, em 1986 –, o transnacional – devido à história portuguesa e às explorações marítimas, bem como o global – como resultado dos efeitos da globalização que Portugal sofreu a partir dos

anos noventa e da qual se orgulha ter sido a vanguarda, como bem demonstra o poema de Pessoa acima citado.

Local/Nacional

O primeiro filme de Oliveira, o documentário *Douro, Faina Fluvial* de 1931, parte de um interesse local, da cidade natal do realizador, sobretudo do seu porto. Esteticamente abraça as vertentes do cinema de vanguarda, ou seja, a montagem como forma de construir a realidade e de forjar a especificidade do cinema. Apesar de Portugal ter estado à margem das profundas mudanças científico-tecnológicas no início do século vinte, comparado com outros filmes da época sobre os grandes centros europeus (como, por exemplo, *Berlim – Sinfonia de uma cidade* de Walter Ruttmann), o jovem cineasta da periferia oferece uma visão mais universalista, ou seja, uma perspectiva interessada no conflito entre a tecnologia e o ser humano no mundo em viés de industrialização. O filme faz, de fato, frente à utopia da modernização ou a outros tipos de ideologia relacionados com ela.

O intuito de apontar uma problemática mais geral no contexto do local é também evidente no primeiro longa-metragem de ficção, *Aniki-Bobó* de 1942, porém, já se estende também para o nacional. O triângulo amoroso entre dois meninos e uma menina serve como pressuposto para questionar as transgressões realizadas em nome da paixão, aliando a moral cristã – a redenção do roubo de uma boneca por parte de Carlitos – a uma crítica do regime político – a ditadura de Oliveira de Salazar por meio de personagens autoritárias, incluindo Eduardinho. O conflito universal entre os desejos e as restrições sociais apresenta-se, assim, entrelaçado com uma dimensão especificamente nacional.

Apenas onze anos mais tarde surge um dos seus filmes mais polêmicos que, por expressar de uma forma inédita a relação entre o local e o universal, foi falsamente associado ao conservadorismo católico da ditadura. O *Acto da Primavera* de 1963 debruça-se sobre o problema da representação do sagrado (e mais especificamente sobre a figura de Cristo) e encontra através da filmagem de um Auto do século dezesseis, o *Auto da Paixão de Jesus Cristo* de Francisco Vaz de Guimarães, no interior profundo de Portugal uma solução para este desafio.

O filme é, de fato, a representação da possibilidade da presença/repetição do milagre da ressurreição e, com ela, da redenção do ser humano no meio dos pecados e da devastação do mundo contemporâneo. Isto fica evidente em dois momentos do final,

primeiro quando os aldeões se revelam como verdadeiros representantes da Paixão e depois na imagem da árvore primaveral que confirma o milagre da ressurreição.

Demonstra-se a preservação da verdadeira – e universal – mensagem cristã nas pessoas simples, no povo do interior do país, cujo oposto se encontra nas perversões da alta sociedade do país, esteja ela vivendo na capital ou no interior, tão nítida nos longas-metragens seguintes. Neles pode ser comprovado que a postura do realizador perante a figura e a Paixão de Cristo nunca se estende a uma afirmação da Igreja Católica e da sua doutrina. Pelo contrário, os filmes tratam de restrições supostamente morais de uma sociedade que perpetua, na verdade, convenções retrógradas como forma de dominação, impossibilitando assim relacionamentos amorosos saudáveis. *O Passado e o Presente* (1972) inicia a “tetralogia dos amores frustrados” – da qual fazem parte *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975), *Amor de Perdição* (1978) e *Francisca* (1981). Alguns autores acrescentam ainda *Os Canibais* (1988), devido à coerência temática.

Supranacional/Transnacional

Quando Portugal ingressa na Comunidade Européia, a alteração da condição geopolítica se manifesta também através do alargamento dos horizontes de Manoel de Oliveira. *O Sapato de Cetim* (1985), uma co-produção além fronteiras, luso-germano-francesa, é um reflexo da nova situação, pois enfoca a história imperialista da Europa nos dois primeiros séculos das expansões marítimas como alegoria dos tempos atuais. A primeira contemplação do novo contexto geopolítico aponta a marginalidade de Portugal, porém, já assinala que esta posição na corrida para uma divisão do mundo pela Europa surge do seu duplo papel como agente e vítima das políticas de expansão.

O Sapato de Cetim não só censura as ambições do poder mundano, patentes nas grandes nações européias, mas questiona, de forma geral, o imperialismo impulsionado pelos descobrimentos das Américas e pelas conquistas no Norte da África. Para ultrapassar o paradoxo da condição humana – a vocação para a dominação e a procura da espiritualidade – são indicados dois caminhos: fora da história pela abdicação ao amor físico, ou através de um projeto religioso para combater os Turcos muçulmanos que une o amor ao serviço a Deus. No contexto da incapacidade de uma união política na Europa devido à prevalência de interesses nacionais, a renúncia do poder por parte do Vice-Rei espanhol nas Américas, Rodrigue aproxima-o, à situação involuntária de Portugal. Mas o fato de que Portugal não tenha desempenhado um papel político nessa altura (lembrado através de duas curtas cenas que Oliveira acrescenta à peça

claudeliana), o torna agora, ao contrário dos filmes da tetralogia que se baseiam no autoritarismo local, em um possível representante de uma alternativa política no contexto supranacional, aproximando Oliveira, paradoxalmente, pela primeira vez à perspectiva de Pessoa no poema acima citado. O filme participa, ao mesmo tempo, na tarefa de fazer o cinema português ser reconhecido na escala mundial.

Global

O amor ao país pessoano é, contudo, apenas passageiro nos quinze anos seguintes, nos quais o realizador começa a produzir um filme por ano quase sempre com apoios de agências financiadoras de cinema ou de canais televisivos europeus, sobretudo da França. Uma perspectiva similar volta apenas em *NON*, onde se alia a crítica feroz ao imperialismo português, e em *Viagem Ao Princípio do Mundo* (1997) onde é relacionado à tensão entre a memória individual e coletiva. A sugestão ou discussão de elementos positivos na cultura portuguesa será retomada e se tornará quase constante apenas na primeira década do século vinte nos filmes *Palavra e Utopia*, *Um Filme Falado*, *O Quinto Império – Ontem como Hoje* e *Cristóvão Colombo – O Enigma*. *Palavra e Utopia* resulta das comemorações do “Descobrimento” do Brasil e é a primeira produção do mestre que acompanha a alteração do mapa cinematográfico mundial, ou seja, com um orçamento elevado, financiado não só por países europeus (Portugal, Espanha, França), mas também pelo Brasil, possui as noções globais associadas ao cinema global. Mas enquanto *Palavra e Utopia* foca o seu discurso na transnacionalidade portuguesa, iniciado em *NON*, isto é, na revisão do colonialismo na África e no Brasil, enquanto os filmes seguintes possuem um ímpeto geopolítico mais abrangente.

Embora cada filme apresente perspectivas diferentes, o discurso continua a ser parecido com aquele que encontramos em *O Acto da Primavera* e, de forma mais sutil, em *O Sapato de Cetim*. Contudo, está agora contextualizado na nova ordem global: Portugal poderia servir de modelo em termos de valores, sendo que a sua identidade anti-moderna no mundo industrializado (resistente a abraçar a modernização tecnológica sem levar a condição humana em consideração) coincide com a sua identidade transnacional histórica (na sua idealização camoniana e vieirense como agente positivo da globalização), responsável pela aproximação dos povos. Colocado de outra forma, Manoel de Oliveira inverte nestes filmes do século vinte e um o seu método: em vez de tirar conclusões gerais (sobre a condição humana) do contexto

particular (do autoritarismo ou da preservação de valores em Portugal), quando discute a geopolítica global contemporânea e o lugar de Portugal dentro desta, ele tira conclusões particulares – a possível importância de Portugal – do contexto geral (da crítica à hegemonia dos países ricos europeus e dos Estados Unidos). Ou seja, a perspectiva do realizador sobre aquilo que ele considera como sendo universal muda: da condição humana no mundo moderno para o legado do povo português, ou seja, para uma visão próxima do poema pessoano supracitado que defende a vocação universalista de Portugal.

Universal/Local

Antes destas interrogações supranacionais, transnacionais e globais associadas a críticas ao nacional e, assim, inclinadas para posições afirmativas acerca dos valores pátrios de maior ou menor grau, os filmes de meados dos anos oitenta até o final do século vinte são dominados por temáticas que seguem a interrogação da condição humana sem maiores implicações geopolíticas, desdobrando-se majoritariamente sobre perguntas de ordem ética e religiosa (*O Meu Caso*, 1986; *A Divina Comédia*, 1991; *O Convento*, 1995; *Inquietude*, 1998; *Vou para Casa*, 2001), social (*A Caixa*, 1994), ao mesmo tempo em que o paradigma do amor como lugar predileto da manifestação das contradições sociais e humanas se manifestava novamente no contexto local (*Os Canibais*; *O Dia do Desespero*, 1992; *O Convento*, *Inquietude*, *Vale Abraão*, 1993; *Party*, 1996), que pode estender-se até o contexto europeu, mas sem que este “microcosmo” possua a mesma qualidade repressiva dos anos setenta.

O Meu Caso, uma co-produção luso-francesa, desenvolve ainda mais a problemática da espiritualidade presente no filme anterior, *O Sapato de Cetim*, afastando-se, no entanto, do contexto supranacional em que surge em termos de produção para abordar a condição humana da forma mais universal possível. Assim, a abordagem da condição humana contempla a adesão a uma comunidade maior, pois os problemas identitários encontram-se ancorados na cultura judaico-cristã como um todo.

Oliveira realiza apenas mais um filme onde ele suprime fronteiras geográficas para debater a condição humana nos moldes do Cristianismo: *A Divina Comédia* (1991), filmado logo após o grande painel histórico de *NON ou a Vã Glória de Mandar*. Mas onde *O Meu Caso* foca o homem moderno e o problema da incomunicabilidade (ninguém quer ouvir os “casos” do outro) e da provação (devido ao poder, a justiça, a

sabedoria e o amor de Deus, incompreensíveis para o homem), *A Divina Comédia* retoma a temática de *Aniki-Bobó*: o pecado e a redenção.

Esta temática é depois desenvolvida ao longo da década de noventa através do paradigma do amor. Focalizando novamente a paixão e os seus meandros, o realizador retorna à sociedade portuguesa e às dificuldades de estabelecer relacionamentos saudáveis nela. Mas as razões apontadas não dizem mais respeito ao autoritarismo arcaico, mas à divisão dos gêneros. A figura mais emblemática de toda a obra de Oliveira é a mítica Ema de *Vale Abraão*, que rompe com todas as convenções, querendo desafiar os papéis sociais atribuídos a homens e mulheres, mas acaba por tornar-se vítima da tentativa de abolir a oposição binária entre os gêneros. Interrompido por uma fábula sobre os desejos elementares das classes sociais mais baixas em *A Caixa*, a separação dos gêneros volta n' *O Convento* e em *Party*.

Nestes cinco filmes existe uma visão da mulher como mistério que deve ser considerada, em última análise, ela própria uma mitificação. A caracterização da personagem feminina em *A Viagem ao Princípio do Mundo* não foge à regra, embora o filme discuta a migração sobre o prisma da memória. Assim, Oliveira fecha a década retornando à temática nacional de *NON*, mas de contramão, pois não lhe interessa a expansão, senão um emigrante (um ator francês cujo desejo de conhecer a vila do pai desencadeia a viagem do filme). Em vez de questionar a identidade portuguesa para afirmá-la no final, o filme oferece dois modelos de lembrar a história: um individual e um coletivo que diz respeito ao povo do interior. Esse último não é apresentado como alternativa pelo seu anacronismo, mas ela possui uma dignidade oposta às ameaças da modernidade que são interpretadas como geradoras de destruição, desumanização e guerra. Enquanto os filmes sobre o paradigma do amor são paradoxais, pois questionam o binarismo associado ao Catolicismo, ao mesmo tempo em que o mitificam muitas vezes, *Viagem ao Princípio do Mundo* ao fazer referências e evocações da situação europeia ou da política internacional apresenta contradições parecidas àquelas apontadas nos seis filmes sobre a expansão marítima.

A visão sobre a classe alta, por outro lado, mantém-se crítica, estendendo-se da década de noventa (*Inquietude* e *A Carta*) para os filmes do novo milênio, isto é, para *O Princípio da Incerteza* (2002), *O Espelho Mágico* (2005), *Sempre Bella* (2006) e *Singularidades de uma Rapariga Loura* (2009), tanto no contexto local quanto europeu (francês). Neste mundo da alta burguesia a vida é claustrofóbica devido às convenções hipócritas, emprestados pela religião católica. Intercalado aos filmes que procuram

posicionar Portugal perante a nova ordem global, Manoel de Oliveira realiza esses filmes auto-referenciais, focando nas mulheres no desmascaramento da condição feminina que se debate entre o bem e o mal, a santidade e o pecado.

A divisão cada vez maior entre o refinamento estético do cinema de Oliveira e as perspectivas paradoxais – seja por destacar os valores portugueses como resolução para a situação do mundo contemporâneo, ou seja, por debater as idéias bíblicas relacionadas com o papel das mulheres – pode ser observada nos últimos dois filmes: *Cristóvão Colombo – O Enigma* e *Singularidades de uma Rapariga Loura*. Apesar de desvendar a dimensão ambivalente da sugestão que Colombo foi português, o filme sobre o navegador genovês afirma a vocação universalista do povo português através da sua disposição de navegar mares desconhecidos como nenhum outro filme antes. O último filme do mestre, *Singularidades*, por sua vez, demonstra como o personagem principal Macário (Ricardo Trêpa) deixa-se levar pelas aparências (mais uma abordagem do problema da representação do verdadeiro) e apaixona-se por uma menina bela, mas cleptomaníaca (Catarina Wallenstein). Ou seja, o filme possui pela primeira vez uma mulher cujo mistério se revela vazio, reduzindo-a a uma simples ameaça para os homens.

Conclusão

O conjunto da obra de Manoel de Oliveira estende-se por oitenta décadas. Seria ambicioso demais tentar tirar conclusões mais profundas sobre a relação entre a condição humana e as dimensões geopolíticas nas quais se desenvolveu e que são também tema dos seus filmes. Gostaria de tentar, contudo, apontar as linhas de força que se revelaram neste texto.

No início da carreira, em 1931, o realizador usa em *Douro, Faina Fluvial* o local com plataforma para falar de questões mais universais, pois dizem respeito à condição humana no mundo moderno que está se industrializando. Depois o método universalista contempla a realidade nacional cuja tendência para a repressão é revelada pela primeira vez através do local em *Aniki-Bobó*, o primeiro longa-metragem de 1942. Este método surge com força apenas em outro documentário, n.º *O Acto da Primavera* de 1963. A transgressão humana e o problema de se redimir do pecado persiste, contudo, na denúncia das perversões da anacrônica classe alta portuguesa na “Tetralogia dos amores frustrados” que é filmada de 1972 a 1981.

A questão do poder, representado por essa elite em nível local, ganha um novo enquadramento quando a situação política não só se altera, mas alcança uma nova escala: o supranacional em *O Sapato de Cetim*, um ano antes da adesão de Portugal à Comunidade Europeia em 1986. Após alcançar esta dimensão supranacional e podendo contar com o apoio financeiro desta realidade geopolítica, Oliveira avança para a próxima escala, até então só presente nos seus documentários: *O Meu Caso* de 1986 apresenta novamente o homem moderno como personagem principal. Isto também ocorre com *Os Canibais*, cujo personagem principal aponta para a validade da parábola para os tempos modernos.

NON ou a Vã Glória de Mandar de 1990 muda o registro, pois aborda o envolvimento de Portugal no imperialismo europeu, mas inclui, por outro lado, o aviso de que Portugal possui no fundo uma vocação universalista. A fase que se debate com as possibilidades e restrições da escala supranacional encerra com *A Divina Comédia* que aborda de forma mais complexa e intertextual possível a negociação do ser humano com o pecado e sem referências geopolíticas específicas. Com Portugal no mapa mundial como cinema de visão própria e após seis décadas de atividade irregular, o realizador entra no ano da produção deste filme, 1991, na sua fase mais prolífica. A partir daí explora de diferentes ângulos os seus temas, acrescentando talvez um: a condição feminina e a sua relação com a polarização cristã entre o bem e o mal, a santidade e o pecado. Como nos primeiros filmes, o mestre volta para a escala local para contextualizar a mulher e os seus desejos, em que Portugal ainda serve como pano de fundo conservador e, dependendo da época escolhida, repressor. Algumas vezes Oliveira cruza as fronteiras quando o modo de produção o permite, diversas vezes para a França, e uma vez para o Brasil. Neste último caso volta a apontar a vocação universalista da sua nação, atribuindo a Portugal o potencial de desempenhar um papel principal na nova ordem global.

O último ponto de viragem no que diz respeito à relação entre a condição humana e a dimensão geopolítica se anuncia durante a crise na Jugoslávia em *Viagem ao Início do Mundo* de 1997, onde os problemas políticos são apenas mencionados em segundo plano. Só após o atentado terrorista em 11 de Setembro de 2001 quando se fazem notar de forma mais contundente, o global toma fôlego na obra do mestre, mesmo que não seja como única preocupação, pois ele mantém o seu interesse na investigação da condição feminina. Nos filmes de viés geopolítico, o local ou o nacional servem como ponto de partida para criticar a hegemonia das nações poderosas – da Europa e dos

Estados Unidos –, bem como para assinalar as verdadeiras virtudes cristãs, cuja preservação em Portugal o mestre defende desde *O Acto da Primavera*.

Seguindo o seu desejo de investigar a condição humana através dos conceitos-chaves da ética cristã – o pecado e a redenção –, e desenvolvendo uma estética que questiona a capacidade do cinema de representar qualquer verdade, Manoel de Oliveira incorporou os problemas nacionais – o autoritarismo antes e depois da ditadura salazarista –, o supranacional – depois da adesão econômica à Comunidade Europeia através da postura crítica perante o seu imperialismo –, o transnacional – a vã glória de mandar do império português, mas também a importância dos seus descobrimentos –, deu visibilidade ao cinema português no contexto mundial, e ainda comentou a globalização e a nova ordem que dela resulta. Nestas mais diversas e interconectadas escalas, os filmes mais extraordinários do realizador são, em minha opinião, aqueles onde ele segue sem preocupações geopolíticas o seu método universalista que surge da tentativa de equacionar o pecado e a redenção do homem no mundo moderno, seja através do local ou de forma mais abstrata. Os filmes que comentam mais diretamente a situação geopolítica de Portugal, da Europa e do mundo acabam por serem involuntariamente paradoxais (isto vale também para aqueles que procuram quebrar as oposições binárias estabelecidas na Bíblia em relação à condição feminina), pois defendem demais as virtudes da nação marítima e substituem o interesse na condição humana pelo elogio pessoal (e não só) da vocação universalista de Portugal. Arrisco-me a dizer que a força do cinema de Oliveira reside na exploração das tensões entre a condição masculina e o mundo moderno ou entre ele e a sua herança judaico-cristã, ou seja, quando dizem respeito ao dilema do próprio mestre.

Bibliografia

- ANDREW, Dudley. “time zones and jetlag – the flows and phases of world cinema”. In Natasa Durovicova, Kathleen Newman (orgs.). *World Cinemas, Transnational Perspectives*. Routledge, Londres e Nova York, 2010, p. 59-89.
- DE BAECQUE, Antoine; Parsi, Jacques. *Conversas com Manoel de Oliveira*. Porto: Campo das Letras, 1999.
- Corradin, Flávia Maria; Silveira, Francisco Maciel. “O Meu Caso Rebobinado”. Renata Junqueira (org.). *Manoel de Oliveira: Uma Presença – Estudos de Literatura e Cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010, p. 13-28.
- COSTA, José Manuel da. “Douro Faina Fluvia de Manoel de Oliveira (1931)”. In: Pierre Marie Goulet, José Manuel Costa, Teresa Garcia, Miguel Dias (org.). *O Olhar de Ulisses*, Vol. 1. Porto: Sociedade Porto 2001 & Cinemateca Portuguesa, 1999, p. 82-87.
- CRUCHINHO, Fausto. *O Desejo Amoroso em Os Canibais de Manoel de Oliveira*. Porto: Mimesis, 2003.
- CRUCHINHO, Fausto. “The Woman in the Shop Window and the Man looking at Her: the

- Politics of the Look in Manoel de Oliveira's Ouvre". In: Carolin Overhoff Ferreira (org.). *On Manoel de Oliveira*. Londres: Wallflower Press, 2008, p. 49-59.
- FERREIRA, Carolin Overhoff. "Os Descobrimientos do Paradoxo – a expansão europeia nos filmes de Manoel de Oliveira". In Renata Junqueira (org.). *Manoel de Oliveira: Uma Presença – Estudos de Literatura e Cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010, p. 117-145.
- JOHNSON, Randal. "Aniki-Bobó". In: Alberto Elena (org.). *The Cinema of Spain and Portugal*. Londres: Wallflower Press, 2004, p. 41-50.
- JOHNSON, Randal. "The Ethics of Representation", In: Carolin Overhoff Ferreira (org.). *On Manoel de Oliveira*. Londres: Wallflower Press, 2008, p. 49-59.
- MAIER-SCHOEN, Petra (org.). *Manoel de Oliveira*. München: Filmzentrum, 2004.
- MARTINS, Fernando Cabral. "A Infância do Cinema". Renata Junqueira (org.) (2010). *Manoel de Oliveira: Uma Presença – Estudos de Literatura e Cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010, p. 3-12.
- OLIVEIRA, Paulo Motta. "De Amores, Cartas e Memórias – Camilo na lente prismática de Manoel de Oliveira". In Renata Junqueira (org.). *Manoel de Oliveira: Uma Presença – Estudos de Literatura e Cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010, p. 51-66.
- POMA, Paola. "A Estrutura do Visível", In: Renata Junqueira (org.). *Manoel de Oliveira: Uma Presença – Estudos de Literatura e Cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010, p. 235-241.
- ROVAI, Mauro Luis. "Time and Memory: An Oblique Look at Journey to the Beginning of the World and A Talking Picture". In Carolin Overhoff Ferreira (org.). *On Manoel de Oliveira*. Londres: Wallflower Press, 2008, p. 122-141.
- SANTURBANO, Andrea. "A Divina Tragédia ou o Olhar 'Tragirônico' sobre a Condição Humana". In: Renata Junqueira (org.). *Manoel de Oliveira: Uma Presença – Estudos de Literatura e Cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010, p. 202-216.

¹ Pós-doutoranda sênior na Escola de Comunicações e Arte, USP. Docente na Freie Universitaet, Universidade de Artes e Desenho Aplicados em Hannover, professora auxiliar na Universidade Católica no Porto, e professora convidada na Universidade de Coimbra. carolinoverferr@yahoo.com