
MANOEL DE OLIVEIRA E O CINEMA PORTUGUÊS

2. LIBERDADE!
(1970-1990)



EXPOSIÇÃO EXHIBITION

A exposição é organizada pela Fundação de Serralves, com curadoria de António Preto e João Mário Grilo, e coordenação de Carla Almeida. O Acervo Manoel de Oliveira é apresentado com a supervisão de Sónia Oliveira, coordenadora da Biblioteca e Acervos, e da arquivista Inês Mendes. O trabalho de pesquisa foi desenvolvido em colaboração com uma equipa de investigadoras do CineLab - Ifilnova, Instituto de Filosofia da Universidade NOVA de Lisboa (Ariuna Bogdan, Liliana Rosa, Maria Irene Aparício, Patrícia Castello Branco, Susana Nascimento Duarte e Susana Viegas) e a cronologia do cinema português (1970-1990) contou com a contribuição da Cinemateca Portuguesa (Teresa Borges, coordenadora do Centro de Documentação e Informação). Programação de cinema de Pedro Crispim.

This exhibition is organized by the Serralves Foundation, curated by António Preto and by João Mário Grilo, and coordinated by Carla Almeida. The Manoel de Oliveira Collection is presented under the supervision of Sónia Oliveira, coordinator of the Library and archives, and Inês Mendes, archivist. The research work was developed in collaboration with the CineLab - Ifilnova (NOVA University Lisbon's Philosophy Institute) research team (Ariuna Bogdan, Liliana Rosa, Maria Irene Aparício, Patrícia Castello Branco, Susana Nascimento Duarte, and Susana Viegas) and the Portuguese Cinema timeline (1970-1990) had the contribution of Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema (Teresa Borges, coordinator of Documentation and Information Center). Film programme by Pedro Crispim.

AGRADECIMENTOS ACKNOWLEDGEMENTS

Biblioteca Pública Municipal do Porto, Carlos Natálio, CineLab - Ifilnova (Ariuna Bogdan, Liliana Rosa, Maria Irene Aparício, Patrícia Castello Branco, Susana Nascimento Duarte e Susana Viegas), Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema (José Manuel Costa, Rui Machado, Teresa Borges, Sara Moreira, Tiago Bartolomeu Costa), Fiorella Moretti (Luxbox), Manuel-Casimiro e restantes herdeiros de Manoel de Oliveira, Associação Reto à Esperança (Custódio Rosa, Fernando Silva), Seydou Mamadou Keita (Galeria African Arte).

PUBLICAÇÃO PUBLICATION

MANOEL DE OLIVEIRA E O CINEMA PORTUGUÊS 2. LIBERDADE! (1970-1990)

A acompanhar a exposição a Fundação de Serralves - Casa do Cinema Manoel de Oliveira editou uma publicação bilingue (português/inglês) que, além da reprodução de centenas de documentos do Acervo Manoel de Oliveira, compreende ainda ensaios inéditos de António Preto, João Mário Grilo, Ariuna Bogdan, Liliana Rosa, Maria Irene Aparício, Patrícia Castello Branco, Pedro Crispim, Susana Nascimento Duarte e Susana Viegas.

MANOEL DE OLIVEIRA AND PORTUGUESE CINEMA 2. FREEDOM! (1970-1990)

To accompany the exhibition, the Serralves Foundation - Casa do Cinema Manoel de Oliveira has published a bilingual book (Portuguese/English) reproducing hundreds of documents from the Manoel de Oliveira Collection; and with especially commissioned essays by António Preto, João Mário Grilo, Ariuna Bogdan, Liliana Rosa, Maria Irene Aparício, Patrícia Castello Branco, Pedro Crispim, Susana Nascimento Duarte and Susana Viegas.



NON ou a Vã Glória de Mandar (1990), Manoel de Oliveira

VISITAS ORIENTADAS GUIDED VISITS

04 MAI MAY | SÁB SAT | 17:00 5 PM

António Preto

21 JUL | DOM SUN | 12:00 12 PM

João Mário Grilo

20 OUT OCT | DOM SUN | 12:00 12 PM

Pedro Crispim

CONFERÊNCIAS CONFERENCES

12 ABR APR | SEX FRI | 18:30 6:30 PM

António Preto e and João Mário Grilo curadores da exposição curators of the exhibition

30 OUT OCT | QUA WED | 18:30 6:30 PM

Paulo Cunha, professor e investigador professor and researcher

PROGRAMAÇÃO DE CINEMA FILM PROGRAMME

DOMINGOS NA CASA DO CINEMA:

MANOEL DE OLIVEIRA E O CINEMA PORTUGUÊS 2

SUNDAYS AT CASA DO CINEMA:

MANOEL DE OLIVEIRA AND PORTUGUESE CINEMA 2

Audatório da Auditorium of Casa do Cinema Manoel de Oliveira

21 ABR APR | DOM SUN | 17:00 5 PM

Com apresentação de Presented by António Preto, diretor da director of Casa do Cinema Manoel de Oliveira

O PASSADO E O PRESENTE

Manoel de Oliveira | 1971 | 115'

28 ABR APR | DOM SUN | 17:00 5 PM

Com apresentação de Presented by Bernardo Pinto de Almeida, poeta e ensaísta poet and essayist

O CERCO

António da Cunha Telles | 1970 | 111'

5 MAI MAY | DOM SUN | 17:00 5 PM

Com apresentação de Presented by Fernando Matos Silva, cineasta filmmaker

O MAL-AMADO

Fernando Matos Silva | 1974 | 100'

12 MAI MAY | DOM SUN | 17:00 5 PM

Com apresentação de Presented by Jorge Leitão Ramos, crítico de cinema film critic

O RECADO

José Fonseca e Costa | 1972 | 118'

19 MAI MAY | DOM SUN | 17:00 5 PM

Com apresentação de Presented by Susana Nascimento Duarte, professora e investigadora professor and researcher

BENILDE OU A VIRGEM MÃE

Manoel de Oliveira | 1975 | 106'

26 MAI MAY | DOM SUN | 17:00 5 PM

Com apresentação de Presented by Alexandre Alves Costa, arquiteto architect

BRANDOS COSTUMES

Alberto Seixas Santos | 1975 | 75'

9 JUN | DOM SUN | 17:00 5 PM

Com apresentação de Presented by Rui Simões, cineasta filmmaker

DEUS PÁTRIA AUTORIDADE

Rui Simões | 1976 | 110'

16 JUN | DOM SUN | 17:00 5 PM

Com apresentação de Presented by Catarina Alves Costa, cineasta e antropóloga filmmaker and anthropologist

FALAMOS DE RIO DE ONOR

António Campos | 1974 | 65'

30 JUN | DOM SUN | 17:00 5 PM

Com apresentação de Presented by Carlos Natálio, professor e investigador professor and researcher

TRÁS-OS-MONTES

António Reis e Margarida Cordeiro | 1976 | 108'

7 JUL | DOM SUN | 15:00 3 PM

Com apresentação Presented by João Botelho, cineasta filmmaker

AMOR DE PERDIÇÃO

Manoel de Oliveira | 1978 | 261'

14 JUL | DOM SUN | 17:00 5 PM

Com apresentação de Presented by Rosa Maria Martelo, escritora e professora writer and professor

CONVERSA ACABADA

João Botelho | 1981 | 100'

21 JUL | DOM SUN | 17:00 5 PM

Com apresentação de Presented by Nelson Araújo, professor e investigador professor and researcher

SILVESTRE

João César Monteiro | 1981 | 64'

28 JUL | DOM SUN | 17:00 5 PM

Com apresentação de Presented by Liliana Rosa, professora e investigadora professor and researcher

LISBOA CULTURAL

Manoel de Oliveira | 1983 | 61'

NICE, À PROPOS DE JEAN VIGO

Manoel de Oliveira | 1983 | 58'

1 SET SEP | DOM SUN | 17:00 5 PM

Com apresentação de Presented by António Roma Torres, crítico de cinema film critic

OXALÁ

António-Pedro Vasconcelos | 1984 | 131'

8 SET SEP | DOM SUN | 17:00 5 PM

Com apresentação de Presented by Susana Viegas, professora e investigadora professor and researcher

FRANCISCA

Manoel de Oliveira | 1981 | 167'

14 SET SEP | SÁB SAT | 17:00 5 PM

Com apresentação de Presented by Sérgio Dias Branco, professor e investigador professor and researcher

PASSAGEM OU A MEIO CAMINHO

Jorge Silva Melo | 1986 | 80'

15 SET SEP | DOM SUN | 17:00 5 PM

Com apresentação de Presented by Regina Guimarães, escritora e videasta writer and videographer

O DESEJADO

Paulo Rocha | 1987 | 117'

22 SET SEP | DOM SUN | 15:00 3 PM

Com apresentação de Presented by Patrícia Castello Branco, professora e investigadora professor and researcher

LE SOULIER DE SATIN

Manoel de Oliveira | 1985 | 406'

6 OUT OCT | DOM SUN | 17:00 5 PM

Com apresentação de Presented by Francisca Soares, professora professor

O MOVIMENTO DAS COISAS

Manuela Serra | 1985 | 90'

12 OUT OCT | SÁB SAT | 17:00 5 PM

Com apresentação de Presented by Pedro Crispim, programador e professor programmer and professor

MON CAS | O MEU CASO

Manoel de Oliveira | 1986 | 88'

13 OUT OCT | DOM SUN | 17:00 5 PM

Com apresentação de Presented by António Preto, diretor da director of Casa do Cinema Manoel de Oliveira

OS CANIBAIS

Manoel de Oliveira | 1988 | 99'

20 OUT OCT | DOM SUN | 17:00 5 PM

Com apresentação de Presented by Daniel Ribas, professor e investigador professor and researcher

O SANGUE

Pedro Costa | 1989 | 95'

27 OUT OCT | DOM SUN | 17:00 5 PM

Com apresentação de Presented by Pedro Mexia, poeta e crítico literário poet and literary critic

O PROCESSO DO REI

João Mário Grilo | 1990 | 91'

3 NOV | DOM SUN | 17:00 5 PM

Com apresentação de Presented by Tiago Bartolomeu Costa, programador cultural cultural programmer

O BOBO

José Álvaro Morais | 1987 | 120'

10 NOV | DOM SUN | 17:00 5 PM

Com apresentação de Presented by Ariuna Bogdan, jornalista journalist

VISITA OU MEMÓRIAS E CONFISSÕES

Manoel de Oliveira | 1982 | 68'

17 NOV | DOM SUN | 17:00 5 PM

Com apresentação de Presented by João Mário Grilo, cineasta e professor filmmaker and professor

A PROPÓSITO DA BANDEIRA NACIONAL

Manoel de Oliveira | 1987 | 7'

NON OU A VÃ GLÓRIA DE MANDAR

Manoel de Oliveira | 1990 | 108'

Todos os filmes serão apresentados na sua língua original. All films will be presented in their original language. Por motivos de força maior o programa poderá ser alterado. The programme could be altered due to unforeseen circumstances. O filme *The film Le Soulier de Satin* é apresentado com o apoio do projeto is presented with the support of FILMar, operacionalizado pela operationalized by Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, no âmbito do programa under the program EEA Grants 2020-2024.

MANOEL DE OLIVEIRA E O CINEMA PORTUGUÊS

2. LIBERDADE!

(1970-1990)

Manoel de Oliveira e o Cinema Português:
2. *Liberdade!* é a segunda etapa de um ciclo de três exposições - a primeira delas, inaugurada há pouco mais de um ano -, projeto de longo curso através do qual a Casa do Cinema pretende sinalizar o extraordinário arquivo pessoal do cineasta, integralmente depositado em Serralves, dando-o a conhecer a todos aqueles que nos visitam, abrindo-o à investigação universitária e sublinhando a sua importância para a contextualização e compreensão aprofundadas de uma obra que é uma das mais extraordinárias realizações da cultura portuguesa contemporânea e da cinematografia mundial.

A primeira destas exposições, intitulada *Manoel de Oliveira e o Cinema Português:*
1. *A Bem da Nação*, reportava-se ao período compreendido entre *Douro, Faina Fluvial* (1931), obra inaugural do cineasta, e *As Pinturas do Meu Irmão Júlio* (1965), último dos filmes que realiza antes da criação do Centro Português de Cinema, em 1969. Seria esta cooperativa de cineastas que, nas vésperas da Revolução, lhe permitiria lançar-se à realização de *O Passado e o Presente* (1971), título que corresponde, quase trinta anos após *Aniki-Bóbó* (1942), à sua segunda longa metragem de ficção, sendo, sobretudo, um filme que marca um renascimento e confere um novo impulso ao seu trabalho. Dando continuidade a essa primeira exposição, tanto no que respeita à cronologia, como à metodologia, dispositivo e pressupostos fundamentais - acertando o passo com a celebração do cinquentenário do 25 de abril de 1974 -, esta segunda mostra centra-se nos filmes

realizados por Manoel de Oliveira entre 1970 e 1990, tendo por pano de fundo a cinematografia portuguesa que lhe é contemporânea. Os filmes de Oliveira que balizam (e justificam) esta periodização são o já referido *O Passado e o Presente*, autópsia a frio de uma classe social tão necrófila quanto esclerosada - a burguesia fim-de-regime em que se sustentava o Estado Novo - e *NON ou a Vã Glória de Mandar* (1990), o grande fresco da História de Portugal que, tendo aguardado quinze anos até poder ser realizado, pensa o país como resultado das batalhas perdidas, através da sangrenta recapitulação de derrotas militares (e civilizacionais) que vão das lutas de Viriato contra os romanos à absurdidade da Guerra Colonial. Entre um e outro destes dois filmes, somam-se mais dez títulos que, na sua globalidade, ilustram uma das fases mais seminais, inventivas e radicais do percurso de Oliveira: *Benilde ou a Virgem Mãe* (1974), *Amor de Perdição* (1978), *Francisca* (1981), *Visita ou Memórias e Confissões* (1982), *Lisboa Cultural* (1983), *Nice, à Propos de Jean Vigo* (1983), *Le Soulier de Satin* (1985), *Mon Cas* (1986), *A propósito da bandeira nacional* (1987) e *Os Canibais* (1988).

É este um período em que a incompreensão (e até a violência) com que alguns destes filmes foram recebidos em Portugal, em tudo contrastava com o reconhecimento que esses mesmos filmes obtinham junto dos festivais internacionais e da crítica estrangeira. Basta pensar no escândalo de *Amor de Perdição*, cortado às postas e estreado na televisão portuguesa (em seis episódios, entre novembro e dezembro de 1978), numa altura em que os espectadores teriam pouca disponibilidade para semelhante hieratismo declamatório e solene, rendidos que estavam aos encantos

de *Gabriela, Cravo e Canela* (como sabemos, a primeira telenovela brasileira emitida, com retumbante sucesso, pela televisão nacional a partir de meados de maio de 1977). Ou seja, Oliveira incorria num incompreensível atrevimento que, por cá, não só fez correr rios de tinta como originou, da esquerda à direita, um coro de reações que reclamavam o linchamento público do realizador, enquanto os críticos dos *Cahiers du Cinéma*, do *Le Monde* e de alguma imprensa italiana consideraram, de imediato, *Amor de Perdição* um dos cem filmes mais importantes de toda a história do cinema. Será possível reconstituir este choque?

Se a polémica de *Amor de Perdição* é, porventura, a demonstração mais aguda do aparente desfasamento do realizador face ao contexto social e político, o que não deixaria, ainda assim, de provocar uma enérgica polarização da “opinião pública” – recordemos, a título de exemplo, apenas dois artigos publicados em jornais portugueses de então: “*Amor de Perdição*: Os que dizem sim / os que dizem não” (*Expresso*, 30 de dezembro de 1978) ou “*Amor de Perdição*: obra-prima ou estopada?” (*Se7e*, 21 de novembro de 1979) –, não esqueçamos que essa galvanização já tinha precedentes. Também *Benilde*, esse drama místico, à primeira vista tão passadista quanto inconcebível nas circunstâncias históricas em que foi realizado (e que, como se não bastasse, teve a sua estreia em sala na semana do 25 de novembro de 1975...) desencadeou idênticas reações – veja-se, por exemplo, “*Benilde ou a Virgem Mãe*: A subversão dos valores da burguesia” (*República*, 6 de dezembro de 1975), “*Benilde* ou os malefícios do sobrenatural” (*Cine Arma: por um cinema patriótico, científico e de massas!*, março

de 1976) ou o dossier “Quem tem medo de *Benilde* ou a *Virgem Mãe*?” (*Expresso*, 20 de dezembro de 1975) –, como, aliás, já acontecera com *O Passado e o Presente*, antes dele – “Decretado o dogma (*O Passado e o Presente* é uma obra prima) e sanções aos hereges” (*Diário de Lisboa*, 24 de março de 1972), “Cinema Português 1972 – Uma realização do presente num filme do passado”, (*República*, 10 de março de 1972), “Elogio sem passado e presente sem futuro” (*A Capital*, 26 de abril de 1972), “Quem tem medo de Manoel de Oliveira?”, (*Cinema e Televisão*, 4 de março de 1972)...

Entre passado, presente e futuro, para todos os efeitos a revolução estava na rua e muitos dos cineastas portugueses, tanto os revolucionários como os revolucionados, estavam na rua com ela. Manoel de Oliveira, fechado nos estúdios da Tobis, a braços com a adaptação de antiquilhas literárias que não lembrariam ao diabo, empreendia – orgulhosamente só – uma revolução estética sem precedentes: uma obra de que ninguém estava à espera, que desafiava tudo e todos pondo à prova os mais elementares parâmetros do bom senso. Uma obra que, na sua desmedida e destemida radicalidade, mais do que nenhuma outra, dava corpo ao grito de liberdade que se impunha; o qual era, na sua essência, uma controversa, inesperada e totalmente anacrónica resposta ao apelo da Revolução.

Depois – saltando *Francisca* – vieram as produções internacionais, primeiro os filmes de encomenda e um equívoco regresso ao documentário (*Lisboa Cultural* e *Nice, à Propos de Jean Vigo*), a seguir, precisamente no ano da adesão de Portugal à C.E.E., a monumental peça

de Claudel, na qual jamais alguém havia ousado tocar (mais de setecentas páginas de versos rebuscados, exigências de mise en scène a condizer, onze horas de duração) e, no ano seguinte, a improvável versão de um texto de José Régio (multiplicado por três), em França e em francês. Oliveira tem 77 anos, festejará os 79 durante a realização do filme-ópera *Os Canibais* e quando parte para o Senegal, para a rotação de *NON*, está em vésperas de fazer 82.

Ao longo de todo este tempo, o realizador foi diligentemente guardando toda a documentação que se relacionava com o seu trabalho - rascunhos, argumentos, planificações, folhas de rotação, correspondência, fotografias, cartazes, livros, recortes de jornais, centenas de prémios... -, consciente de que a memória é, como tantas vezes dizia, não só "o que nos define como humanos", como também uma das condições essenciais para o pleno exercício da liberdade (cívica e criativa). O arquivo que reuniu, hoje depositado em Serralves, é um testemunho impressionante disso mesmo. Podemos realmente afirmar, como já o fizemos no texto de apresentação da primeira exposição deste ciclo, que "no" Manoel de Oliveira cineasta, de todos conhecido, havia também "um" Manoel de Oliveira arquivista: alguém que, tendo inventado e estabelecido os parâmetros daquilo que designou como um "cinema histórico", cedo percebeu que a História (qualquer história, também a do seu cinema) se constrói e alicerça na matéria documental que se lega ao futuro e que é o fundo factual e objetivo que ele tanto preza. É, efetivamente, um "apelo ao futuro" que encontramos em muitas das anotações de margem, comentários e post-its a que Oliveira minuciosamente recorre para arquivar e contextualizar muitos dos documentos que

conservou, assim reforçando o que neles há de "estado de espera", de expectância de serem encontrados e lidos. É a nós que essas notas se dirigem. Elas são instruções por si só instrutivas da importância que o realizador atribuía ao arquivo, razão de ser do tempo e da atenção que lhe dedicou, apesar das múltiplas exigências colocadas por filmes de produção extensiva e muito complexa, obrigando, também, a processos e estratégias de criação absolutamente singulares.

Tratando-se aqui de desarquivar o arquivo, de ouvir o que ele nos diz e de mostrar o que ele nos mostra, esta segunda exposição dá continuidade ao estaleiro que vem da exposição anterior, adicionando um novo capítulo a este *work in progress* e acrescentando, também, vinte anos à sequência cronológica do cinema português que a enquadra. Esta panorâmica, forçosamente lacunar, através dos factos, figuras e filmes que, ao longo de seis décadas (1930-1990), marcaram o panorama cinematográfico nacional, organiza-se numa linha do tempo, contra a qual a obra de Oliveira se recorta. Bastante como aconteceu no período anterior - e ao contrário do que aconteceria nas décadas posteriores - também neste período são muitíssimo escassas as alusões diretas do cineasta à "paisagem" do cinema português, tanto do ponto de vista do enquadramento político-institucional da produção cinematográfica, como do ponto de vista de filmes e cineastas. Apesar disso, porém, a contextualização sumária que propomos nessa linha do tempo pareceu-nos, todavia, elementar, não só porque ela permite situar a produção fílmica de Oliveira como, ainda, porque abre pistas decisivas para compreender melhor muitas das opções - algumas delas, virulentamente anacrónicas e desafiantes -

que marcam o seu percurso neste período tão particular da história portuguesa.

Mas se, por um lado, como acabámos de ver, esta segunda exposição retoma a primeira (do mesmo modo que a terceira e última das exposições dará continuidade à segunda), ela formula, por outro lado, hipóteses que, no imediato, poderão parecer antagónicas. *Manoel de Oliveira e o Cinema Português: 1. A Bem da Nação* ofereceu uma visão global do acervo do cineasta, exposto na sua totalidade (e na sua materialidade) no espaço da galeria da Casa do Cinema: 240 metros lineares de estantes, preenchidas com caixas de arquivo, dossiers, pastas, livros, prémios, instrumentos de trabalho, objetos pessoais. A apresentação do arquivo no seu todo, devidamente acondicionado segundo o plano de classificação documental adotado e as normas arquivísticas em vigor, era acompanhada pela projeção de materiais iconográficos e pelo registo vídeo da abertura de pastas referentes a cada um dos sete filmes de Manoel de Oliveira cobertos pela exposição, duas modalidades de desarquivamento que permitiam o acesso à documentação e respondiam à convicção de que, tanto a exposição como o respetivo catálogo, deveriam funcionar como uma chamada de trabalhos para lançar (na academia e não só) novas leituras sobre a obra do realizador. Olhando para o arquivo como se fosse o fora de campo dos filmes, pretendia-se, assim, ampliar pontos de vista sobre a obra, na certeza de que essa ampliação é condição primordial para a sua continuidade e sobrevivência.

Com base nestas premissas, este segundo momento, *Manoel de Oliveira e o*

Cinema Português: 2. Liberdade!, parte de suposições que podem resumir-se em dois conceitos fundamentais: o de anacronismo e de anti-arquivo. O primeiro deles sintetiza uma atitude - ou, mais precisamente, uma postura deliberada para onde converge muito do que foi a obra de Oliveira entre 1970 e 1990 - que se manifesta no modo como construiu, por antagonismo e contraste, uma posição crítica atuante parecendo posicionar-se fora do tempo e alheada dos acontecimentos que se passam à sua volta, assim criando um lugar supostamente à margem da história e de costas voltadas ao cinema português de então. É uma miragem; porque, como será hoje fácil detetar, o anacronismo de Oliveira foi condição essencial para o cineasta preservar uma visão crítica do mundo e da história (da sua própria história, até), olhando-a a partir de um "tempo fora do tempo", cuja construção é, precisamente, condição e possibilidade exclusiva do exercício da arte e das suas *poéticas*. Quanto ao segundo dos pressupostos, sendo em parte decorrente do primeiro, desdobra-se em duas frentes. Por um lado, como vemos em *Benilde*, encena-se a congelação de um tempo: um ambiente asfíxiante que, por mais avesso que fosse aos ventos da mudança, não teve força suficiente para sufocar a Revolução, do mesmo modo que, depois disso - e talvez por isso mesmo -, por mais que se abrissem portas e janelas, esse mesmo ambiente, agora mais arejado (chamemos-lhe Portugal democrático), não tenha, por vezes, podido entender que "sem forma revolucionária não há arte revolucionária", nem sido capaz de ver a revolução estética que Manoel de Oliveira desencadeava com *Amor de Perdição*. Por outro lado - e este é o segundo aspeto a considerar - lança-se uma hipótese

especulativa: em contraposição aos valores de salvaguarda e conservação que definem o arquivo, podemos interrogar-nos se aquilo que se rejeita e se deita fora (o que deixou de ter préstimo ou serventia, o traste antiquado, o móvel desconchavado e sem valor comercial, o ultrapassado, os despojos obsoletos de um tempo, o caruncho..., resumindo, tudo aquilo que podemos descobrir num sótão, entre teias de aranha e sob um espesso manto de pó, ou que vai parar à Feira da Ladra ou da Vandoma, mais às lojas de velharias do que aos antiquários), se todos esses estorvilhos não guardam em si mesmos uma identidade (assustadora), um lastro fantasmagórico, um cheiro próprio, ainda uma impregnação de vida, uma potência latente e caótica que nos confronta com um tipo de memória histórica que nenhum arquivo seletivo e aceticamente organizado poderá jamais restituir. Esta hipótese e esta questão - mais do que uma sociologia dos dejetos, deslocação da *vertigem do arquivo* para um expoente vivencial que desarruma a linearidade cronológica e intensifica a *sensação* de que o presente se faz da acumulação confusa de múltiplos passados, complementares, contraditórios, desiguais - nortearam um novo olhar sobre o arquivo de Manoel de Oliveira e definiram algumas das opções curatoriais, adensando o pano de fundo desta exposição e, mesmo, definindo a dramaturgia da sua instalação.

António Preto e João Mário Grilo
Curadores da exposição

MANOEL DE OLIVEIRA AND PORTUGUESE CINEMA 2. FREEDOM! (1970-1990)

Manoel de Oliveira and Portuguese Cinema: 2. Freedom! marks the second instalment in a three-exhibition cycle. The first exhibition debuted just over one year ago, and it's part of a long-term project undertaken by Casa do Cinema. This project aims to shift focus towards the filmmaker's remarkable personal archive, which is entirely deposited at Serralves. By showcasing it to our visitors and making it accessible for academic research, we emphasise its significance in providing context and a deeper understanding of an oeuvre that stands as one of the most extraordinary achievements in contemporary Portuguese culture and global cinematography.

The first exhibition, titled *Manoel de Oliveira and Portuguese Cinema: 1. For the Good of the Nation*, covered the period from *Douro, Faina Fluvial* [Labour on the Douro River] (1931), the filmmaker's first work, and *As Pinturas do Meu Irmão Júlio* [The Paintings of My Brother Júlio] (1965), the last film before the creation of Centro Português de Cinema [Portuguese Cinema Centre] in 1969. On the eve of the 1974 Revolution, this filmmakers' cooperative enabled Oliveira to start shooting *O Passado e o Presente* [The Past and the Present] (1971), the title of his second fiction feature. This marks a rebirth and injected new momentum to his work, thirty years after *Aniki-Bóbo* (1942).

In alignment with the commemoration of the 50th anniversary of the 25 April 1974 Revolution, this second exhibition continues the chronological and methodological trajectory set

forth by the first presentation. It also maintains consistency in its approach and fundamental principles. This exhibition delves into Oliveira's films produced between 1970 and 1990, situated within the context of Portuguese cinema during that period. Oliveira's films that define (and justify) this temporal framing are the previously mentioned *O Passado e o Presente* (1971), a clear-eyed autopsy of a necrophiliac, sclerotic social class – the end-of-regime bourgeoisie that shored up the so-called Estado Novo – and *NON ou a Vã Glória de Mandar* [No or the Vain Glory of Command] (1990), a vast fresco of the History of Portugal. Its production was delayed for fifteen years, presenting a narrative that explores the nation's history through the lens of lost battles and the poignant revisiting of military and civilisational defeats, ranging from Viriato's resistance against the Romans to the complexities of the Colonial War. In between the two films another ten were made, illustrating one of Oliveira's most seminal, inventive and radical phases: *Benilde ou a Virgem Mãe* [Benilde or the Virgin Mother] (1974), *Amor de Perdição* [Doomed Love] (1978), *Francisca* (1981), *Visita ou Memórias e Confissões* [Visit or Memories and Confessions] (1982), *Lisboa Cultural* [Cultural Lisbon] (1983), *Nice, à Propos de Jean Vigo* (1983), *Le Soulier de Satin* [The Satin Slipper] (1985), *Mon Cas* [My Case] (1986), *A propósito da bandeira nacional* [About the National Flag] (1987) and *Os Canibais* [The Cannibals] (1988).

In this period, the misunderstanding (even violence) that some of these films were received with in Portugal sharply contrasted with their recognition by international critics and festivals. One could recall the scandal surrounding *Amor*

de Perdição, cut in pieces and released on Portuguese television (in six episodes, between November and December 1978) at a time when viewers were far from responsive to such declamatory, solemn hieraticism, having by then surrendered to the charms of the Brazilian telenovela *Gabriela, Cravo e Canela* (the first ever to be broadcast by the national television network starting May 1977). In other words, Oliveira had carried out the most incomprehensible impertinence, which caused rivers of ink to flow and originated, from the left to the right, a chorus of reactions calling for the public lynching of the filmmaker, while the critics of *Cahiers du Cinéma*, *Le Monde* and some Italian press immediately hailed *Amor de Perdição* as one of the most important films in cinema's history. Would it be possible to reconstruct this clash?

If the polemics surrounding *Amor de Perdição* are perhaps the most acute demonstration of the apparent misalignment of the filmmaker vis-à-vis the social and political context of the time, we must bear in mind that there were antecedents to this brisk polarisation of 'public opinion', as exemplified by two pieces (among many) published in the Portuguese press at the time: '*Amor de Perdição*: Those in favour / those against' (*Expresso* weekly, 30 December 1978) or '*Amor de Perdição*: a masterpiece or a drag?' (*Se7e* weekly, 21 November 1979). *Benilde*, the mystical drama deemed as a film that longed for the past, which was unconceivable in the historical circumstances in which it was made (to had offense to injury, it premiered in the week of the 25 November 1975 failed far-left coup ...), unleashed similar reactions - exemplified in the pieces

'*Benilde ou a Virgem Mãe*: subversion of bourgeois values' (*República* daily, 6 December 1975), '*Benilde* or the evils of the supernatural' (published in *Cine Arma: for a patriotic, scientific cinema for the masses!*, March 1976) or the dossier 'Who's afraid of *Benilde ou a Virgem Mãe*?' (*Expresso* weekly, 20 December 1975) -, in fact this had already happened with *O Passado e o Presente* - 'The proclamation of dogma (*O Passado e o Presente* is a masterpiece) and the punishment of the heretics' (*Diário de Lisboa* daily, 24 March 1972), 'Portuguese Cinema 1972 - Today's filmmaking in a film about yesterday' (*República* daily, 10 March 1972), 'A eulogy without a past and a present without a future' (*A Capital* daily, 26 April 1972), 'Who's afraid of Manoel de Oliveira?' (published in *Cinema e Televisão*, 4 March 1972)...

Between past, present and future, the Revolution was for all intents and purposes on the street and many Portuguese filmmakers, both the revolutionary and the revolutionised, were on the street alongside the revolution. Proudly alone, ensconced in the Tobis studios, committed to the adaptation of odd literary antiquities, Oliveira carried out an unprecedented aesthetic revolution: an oeuvre that no one could have anticipated, that few thought possible, that challenged everything and everyone, and tested the most elementary parameters of common sense. An oeuvre whose unfettered and fearless radicality embodied, like no other, the cry for freedom that circumstances called for, i.e., essentially a controversial, unexpected, and utterly anachronistic response to the plea of the Revolution. Then - jumping over *Francisca* - came

international productions, first as commissioned films and an equivocal return to the documentary format (*Lisboa Cultural* and *Nice, à Propos de Jean Vigo*), and, precisely in the year of Portugal's accession to the E.E.C., Claudel's monumental play, *The Satin Slipper*, that no one had ever dare touch (over seven hundred pages of elaborate verse, with the concomitant *mise en scène* requirements, and eleven hours in length) followed, in 1986, by the improbable version of a text by José Régio (multiplied by three), filmed in France and in French. Oliveira was then 77 years old, he would celebrate 79 during the shooting of the opera-film *Os Canibais* and, as he left for Senegal to shoot *NON*, was on the eve of becoming 82.

Aware that memory, as he often repeated, is not only 'what defines us as humans', but also one of the essential conditions for the full exercise of (civic and creative) freedom, throughout this time, the filmmaker diligently kept all the documentation related to his work - drafts, screenplays, plans, call sheets, correspondence, photographs, posters, books, newspaper clippings, hundreds of awards... Now deposited in Serralves, the archive that he put together is an impressive proof of precisely that. We can truly say, as we did in the presentation text of the first exhibition of this cycle, that 'in' the filmmaker Manoel de Oliveira that everybody knows there was also 'an' archivist Manoel de Oliveira: someone who, having invented and established the parameters of what he called 'historical cinema', soon realised that History (any history, but also that of his cinema) is built and founded on the documental material that is entrusted to the future as the factual and objective ground that

he so cherished. A veritable 'appeal to the future' is what we find in many of the marginal annotations and post-its that Oliveira painstakingly used to archive and contextualise many of the documents that he conserved, thus reinforcing their state of 'expectancy', of being found and read. Those notes are addressed to us. They are in themselves instructions shedding light on the relevance that the filmmaker attributed to the archive, the reason for the time and care he devoted to it despite the multiple demands required by extended and very complex productions, which also called for absolutely singular creative processes and strategies.

Since the aim is now to de-archive the archive, to listen to what it tells us and show what it shows us, this second exhibition gives continuity to the veritable construction site left by the previous exhibition adding a new chapter to this work in progress and another twenty years to the chronological sequence of Portuguese cinema that frames it. This unavoidably incomplete panoramic view resorts to the facts, figures and films that marked the Portuguese cinematographic scene across six decades (1930-1990), organising itself along a timeline against which Oliveira's oeuvre is outlined. Like in the previous period - but unlike the following decades - direct allusions by the filmmaker to the 'Portuguese' cinema landscape, both from the political-institutional framework of cinematographic production and the point of view of films and filmmakers, are extremely rare. Nevertheless, the summary contextualising that we suggest in that timeline seemed, at any rate, elementary, not only because it allows us to situate Oliveira's filmic production, but also because it opens up decisive

clues for a better understanding of the numerous options – some of them virulently anachronistic and defiant – that mark his trajectory during such a singular period in Portuguese history.

If, on the one hand, as we have just seen, this second exhibition begins where the previous had left (in the same way as the third and last exhibition will give continuity to the second), on the other it formulates hypotheses that may seem antagonistic at first glance. *Manoel de Oliveira and Portuguese Cinema: 1. For the Good of the Nation* offered a global vision of the filmmaker's estate, which we have shown in its entirety (and materiality) in the Casa do Cinema gallery space: 240 linear metres of bookshelves filled with archive boxes, dossiers, briefcases, books, awards, instruments, personal objects. The presentation of the entire archive, which followed the chosen documental classification plan and current archival norms, was accompanied by the projection of iconographic materials and a video recording the opening of briefcases pertaining to each of the seven films by Oliveira covered in the exhibition: two de-archiving modalities that allowed access to the documents and addressed the belief that both the exhibition and the accompanying catalogue should function as a call for works to launch (in academia and elsewhere) new readings of the director's oeuvre. Looking at the archive as the off-camera aspect of the films, the aim was to expand the perspectives on the oeuvre, in the belief that such expansion is a primordial condition for its continuity and survival.

Based on these premises, this second moment, *Manoel de Oliveira and Portuguese Cinema: 2. Freedom!*, resorts

to assumptions that can be summarised as two fundamental concepts: that of anachronism and that of the anti-archival. The former synthesizes an attitude – or rather a deliberate stance towards which much of Oliveira's work from 1970 to 1990 converges – manifest in his building of an active critical position, by antagonism and contrast, that seemed to be atemporal and oblivious to the events unfolding around him, thus creating a place on the margin of history and with his back turned to the Portuguese cinema of the period. This, however, is a mirage. As we could easily detect today, Oliveira's anachronism was an essential condition for him to keep a critical approach to the world and history (even his own history), looking at it from a 'time outside time' whose construction is, precisely, the exclusive condition of, and possibility for, the exercise of art and his *poetics*. As for the latter assumption, which is partly a consequence of the former, it unfolds along two fronts. On the one hand, as we can see in *Benilde*, the freezing of a time is staged: a stifling atmosphere that wasn't enough to suffocate the Revolution despite its opposition to the winds of change; an atmosphere that became more breathable (we could call it democratic Portugal) but was nevertheless unable to realize that 'without a revolutionary form there is no revolutionary art', and incapable of noticing the aesthetical revolution that Oliveira had unleashed with *Amor de Perdição*. On the other hand, the second aspect to consider is that of a speculative hypothesis: in opposition to the values of protection and conservation that define the archive, we could ask whether that which is rejected and discarded (that which is no longer valuable or useful, the antiquated knickknack, the wobbly

commercially worthless piece of furniture, the outdated, the obsolete remains of an era..., in one word, all that we can find in an attic, among the cobwebs, under a thick layer of dust, at flea markets and thrift-shops rather than antique dealers) keep in themselves a (frightening) identity, a phantasmatic weight, a smell of their own, a residue of life, a latent and chaotic power that confront us with a type of historical memory that no selectively and aseptically organised archive can ever bring back. More than constituting a sociology of waste, a dislocation of the *archival vertigo* towards an experiential core that discombobulates chronological linearity and intensifies the *feeling* that the present is made by the haphazard accumulation of multiple, complementary, contradictory, disparate pasts, this hypothesis and this question guided a new gaze at Oliveira's archive and defined certain curatorial options, enriching the exhibition's backdrop and even defining the dramaturgy of its installation.

António Preto and João Mário Grilo
Exhibition curators

CRONOLOGIA TIMELINE

MATERIAL ICONOGRÁFICO DO CINEMA PORTUGUÊS (1930-1990) **PORTUGUESE CINEMA ICONOGRAPHIC MATERIALS (1930-1990)**

1930

A Canção do Berço - Alberto Cavalcanti (cartaz poster)
Lisboa Crónica Anedótica - Leitão de Barros (fotograma film still)
Maria do Mar - José Leitão de Barros (fotografia de rotação set photograph)
Maria do Mar - José Leitão de Barros (fotograma film still)
Ver e Amar! - Eduardo Chianca de Garcia (fotografia de cena still photograph)

1931

Aurélio Paz dos Reis (realizador director)
Douro, Faina Fluvial - Manoel de Oliveira (fotograma film still)
Excerto de Extract of *Porto da Minha Infância* (2001), Manoel de Oliveira
Notícias da morte de News of the death of Aurélio da Paz dos Reis e da estreia de and the premiere of *Douro, Faina Fluvial*: *Diário de Notícias*, 19/09/1931, p. 3; *O Primeiro de Janeiro*, 20/09/1931, p. 4; *Diário de Notícias*, 20/09/1931, p. 6
A Severa - José Leitão de Barros (cartaz poster, imp. Lisboa: Lit. Celta, 1951)
A Severa - José Leitão de Barros (fotografia de rotação set photograph)
A Severa - José Leitão de Barros (fotografia de cena still photograph)

1932

Campinos - António Luís Lopes (Serôdio, fotografia de cena still photograph)
Hulha Branca - Manoel de Oliveira (fotograma film still)
Subscrição de Ações da Tobis Portuguesa Bonds

1933

António Silva e Josefina Silva (atores actors)
Beatriz Costa (atriz actress)
A Canção de Lisboa - José Cottinelli Telmo (cartaz poster, design Almada Negreiros, imp. Lisboa: litogr. de Portugal)
A Canção de Lisboa - José Cottinelli Telmo (Silva Nogueira, fotografia de rotação set photograph)
A Canção de Lisboa - José Cottinelli Telmo (Silva Nogueira, fotografia de cena still photograph)
Vasco Santana (ator actor) fotografia photograph: Silva Nogueira

1934

António Lopes Ribeiro (realizador director)
Estúdios da Tobis Portuguesa Studios, Quinta das Conchas, Lisboa
Gado Bravo - António Lopes Ribeiro (Luís Filipe Nunes, fotografia de cena still photograph)
Inauguração dos Estúdios da Opening of Tobis Portuguesa Studios

1935

Projeção pública do Public screening by S.P.N. - Secretariado de Propaganda Nacional National Propaganda Secretariat
As Pupilas do Senhor Reitor - José Leitão de Barros (cartaz poster, design Fred Kradofler, imp. Lisboa: Lith. de Portugal, 1935)
As Pupilas do Senhor Reitor - José Leitão de Barros (fotografia de rotação set photograph)
Estreia de Premiere of *As Pupilas do Senhor Reitor*, Cinema Tivoli, Lisboa
Estreia de Premiere of *As Pupilas do Senhor Reitor*, Cinema Alhambra, Rio de Janeiro

1936

Bocage - José Leitão de Barros (João Martins, fotografia de cena still photograph)
Eduardo Chianca de Garcia (realizador director)
O Trevo de Quatro Folhas - Eduardo Chianca de Garcia (João Martins, fotografia de cena still photograph)

1937

Maria Papoila - José Leitão de Barros (João Martins, fotografia de cena still photograph)

A Revolução de Maio - António Lopes Ribeiro (anúncio advertisement)

A Revolução de Maio - António Lopes Ribeiro (fotograma film still)

1938

Aldeia da Roupa Branca - Eduardo Chianca de Garcia (cartaz poster, design Lima Hernani, imp. Lisboa: Bertrand, 1938)

A Canção da Terra - Jorge Brum do Canto (João Martins, fotografia de cena still photograph)

A Canção da Terra - Jorge Brum do Canto (João Martins, fotografia de rodagem set photograph)

Os Fidalgos da Casa Mourisca - Arthur Duarte (João Martins, fotografia de cena still photograph)

Portugal Já Faz Automóveis - Manoel de Oliveira (fotograma film still)

Partida da Missão Cinegráfica às Colónias de África *Departure of the Cinegraphic Mission to the African Colonies*

A Rosa do Adro - Chianca de Garcia (João Martins, fotografia de cena still photograph)

1939

A Varanda dos Rouxinóis - José Leitão de Barros (cartaz poster, design Hernâni Lima, imp. Lisboa: litogr. de Portugal, 1940)

Exibição de Screening of A Varanda dos Rouxinóis, São João Cine, Porto

1940

Entrada do Cinema São Luís *Entrance*, Lisboa

Famalicão - Manoel de Oliveira (fotograma film still)

Feitiço do Império - António Lopes Ribeiro (cartaz poster, imp. Lisboa: litogr. de Portugal, 1940)

As Festas do Duplo Centenário - António Lopes Ribeiro (fotograma film still)

João Ratão - Jorge Brum do Canto (fotografias de rodagem set photograph)

João Ratão - Jorge Brum do Canto (João Martins, fotografia de cena still photograph)

Máscara Zande *Mask* - República Democrática do Congo *Democratic Republic of the Congo* / Angola (madeira e pigmento *wood and pigment*, 31 x 22 x 12 cm)

Máscara de arte tribal africana da tribo Zande, localizada no leste da República Democrática do Congo (RDC). A arte Zande é uma mistura fascinante de estilos do norte da RDC, do sul do Sudão e até do nordeste da Tanzânia. Ao contrário dos seus vizinhos, a arte Zande não é uma arte da corte, mas está ligada principalmente aos rituais da Sociedade Mani, o que ajuda a equilibrar o poder da família governante. A máscara era usada durante os ritos de iniciação, geralmente ligados à circuncisão, como parte das atividades da sociedade Mani ou Yanda. Apenas os iniciados Mani eram autorizados a frequentar estes ritos, que aconteciam fora da aldeia, num acampamento situado no mato, para onde se retiravam com os rapazes a fim de os preparar para a transição para a idade adulta. African tribal art mask from the Zande tribe located in eastern Democratic Republic of Congo (DRC). Zande art is a fascinating mix of styles from northern DRC, southern Sudan and even northeastern Tanzania. Unlike its neighbors, Zande art is not a court art, but is mainly linked to the rituals of the Mani Society, which helps balance the power of the ruling family. The mask was used during initiation rites generally linked to circumcision, as part of the activities of the Mani or Yanda society. Only Mani initiates were allowed to attend these rites, which took place outside the village, in a camp located in the bush, where they retreated with the boys in order to prepare them for the transition to adulthood.

Máscara Salampasu *Mask* - República Democrática do Congo *Democratic Republic of the Congo* / Angola (madeira e folha de cobre *wood and copper sheet*, 35 x 17 x 10 cm)

Originárias da província Kasai ocidental, território da aldeia de Mweka Chiwewe, as máscaras Salampasu eram parte integrante da sociedade guerreira, cuja principal tarefa era proteger contra invasões de reinos externos. Os Salampasu usam máscaras feitas de madeira, ráfia de crochê e madeira revestida com folhas de cobre. As máscaras Salampasu são feitas para fins de iniciação e caracterizam-se por uma testa protuberante, olhos puxados, nariz triangular e boca retangular exibindo uma dentição intimidante. As cabeças são frequentemente cobertas com decorações semelhantes a bambu, ráfia ou rattan. Apresentadas em ordem progressiva aos futuros iniciados, simbolizam os três níveis da sociedade: caçadores, guerreiros e o chefe. Certas máscaras provocam tanto terror que mulheres e crianças fogem da aldeia ao ouvirem o nome da máscara ser pronunciado, com medo de morrerem no local. Originating from the western Kasai province and territory of Mweka Village Chiwewe, Salampasu masks were an integral part of the warrior society, whose main task was to protect against invasions from external kingdoms. The Salampasu wear masks made of wood, crocheted raffia and wood covered with copper sheets. The

Salampasu masks are made for initiation purposes and are characterized by a protruding forehead, slanted eyes, a triangular nose and a rectangular mouth displaying an intimidating set of teeth. The heads are often covered with bamboo, raffia or rattan-like decorations. Presented in progressive order to future initiates, they symbolize the three levels of society: hunters, warriors and the chief. Certain masks cause so much terror that women and children flee the village when they hear the name of the mask being pronounced, for fear of dying on the spot.

Quadro Mnemónico Planche Mnémonique - República Democrática do Congo Democratic Republic of the Congo / Angola (madeira wood, 34 x 16 x 8 cm)

Tabuleiro encimado por uma figura protetora que supostamente encarna um ancestral em comunicação com os espíritos tutelares (“mvidye”), intermediário entre o mundo espiritual e os indivíduos, e que também pode encarnar espíritos da natureza entre os Luba de Kasai. Os padrões gravados no tabuleiro estão ligados a um provérbio ou a um código mnemónico associado aos mitos, origens e preceitos da realza Luba. Este objeto permitiu aos seguidores de Mbudye transmitir, durante rituais codificados e através de histórias e canções, a genealogia dos heróis fundadores, a história das migrações do clã, entre outros. Board topped by a protective figure that supposedly embodies an ancestor in communication with the tutelary spirits (“mvidye”), an intermediary between the spiritual world and individuals, and that can also incarnate spirits of nature among the Luba of Kasai. The patterns engraved on the board are linked to a proverb or a mnemonic code associated with the myths and precepts of Luba royalty. This object allowed Mbudye’s followers to transmit, during codified rituals, through stories and songs, the genealogy of the founding heroes, the history of the clan’s migrations, among others.

Máscara Nyanga Mask - República Democrática do Congo Democratic Republic of the Congo / Angola (madeira wood, 30 x 21 x 12 cm)

Pálpebras salientes alojadas sob um arco de sobrançelha em forma de coração, nariz reto, boca aberta em queixo prognático, grandes cúpulas representando as orelhas. Esta máscara africana tem analogias com as dos Lega, vizinhos dos Nyanga. Patine dourada transparente, pigmentos residuais de caulim. Estabelecidos na floresta de Kivu, na RDC, os Nyanga são originários de Uganda, de origem Bahunde. A migração Hunde misturou-os com os Lega que viviam na região. Sociedade patrilinear, convivem com os Kumu e os Pere e vivem da caça e da agricultura. A sua cerâmica e a cestaria produzida pelas mulheres são reconhecidas. Muitos cultos estruturam a sua vida religiosa: aquela associada ao deus do fogo, à serpente aquática e aos espíritos da natureza. As cerimónias de circuncisão e iniciação são acompanhadas por instrumentos musicais “mumbira”. Protruding eyelids housed under a heart-shaped eyebrow arch, straight nose, open mouth on a prognathic chin, large domes representing the ears. This African mask has analogies with those of the Lega, neighbors of the Nyanga. Transparent golden patina, residual kaolin pigments. Settled in the Kivu forest in the DRC, the Nyanga are originally from Uganda, of Bahunde origin. The Hunde migration mixed them with the Lega who lived in the region. A patrilineal society, they coexist with the Kumu and the Pere and live from hunting and agriculture. Its ceramics and basketry produced by women are recognized. Many cults structure their religious life: that associated with the god of fire, the water serpent and the spirits of nature. Circumcision and initiation ceremonies are accompanied by “mumbira” musical instruments.

Máscara Tchokwe Mask - República Democrática do Congo Democratic Republic of the Congo / Angola (madeira wood, 42 x 23 x 14 cm)

Máscara originária do território da província de Kasai ocidental da RDC, vila de Chikapa mbulu (Império Linda). A delicadeza dos traços é uma recorrência na escultura das máscaras Chokwé. Patine castanha escura e desbotada. Pacificamente estabelecidos no leste de Angola até ao século XVI, os Chokwé foram então submetidos ao império Lunda, do qual herdaram um novo sistema hierárquico e a santidade do poder. No entanto, os Chokwés nunca abraçaram plenamente estas novas contribuições sociais e políticas. Três séculos depois, acabaram por tomar a capital da Lunda, enfraquecida por conflitos internos, contribuindo assim para o desmantelamento do reino. Os Chokwé não tinham um poder centralizado, mas sim grandes chefias. Foram eles que atraíram artistas que queriam colocar o seu saber ao serviço exclusivo da corte. Os padrões característicos na testa, e por vezes nas maçãs do rosto, fazem parte dos cânones estéticos chokwé, tal como os dentes recortados, mas também serviram como marcadores públicos de identidade étnica. Mask originating from the territory of the western Kasai province of the DRC, village of Chikapa mbulu (Império Linda). The delicacy of the lines is a recurrence in the sculpture of Chokwé masks. Dark brown and faded patina. Peacefully established in eastern Angola until the 16th century, the Chokwé were then subjected to the Lunda empire, from which they inherited a new hierarchical system and the sanctity of power. However, the Chokwé never fully embraced these new social

and political contributions. Three centuries later, they ended up taking the capital of Lunda weakened by internal conflicts, thus contributing to the dismantling of the kingdom. The Chokwé did not have centralized power but rather large chiefdoms. They were the ones who attracted artists who wanted to put their know-how at the exclusive service of the court. The characteristic patterns on the forehead, and sometimes on the cheekbones, are part of the Chokwé aesthetic canons, as are the cut teeth, but they also served as public markers of ethnic identity.

1941

A Exposição do Mundo Português - António Lopes Ribeiro (cartonado lobby card)

A Exposição do Mundo Português - António Lopes Ribeiro (fotograma film still)

O Pai Tirano - António Lopes Ribeiro (cartaz poster, imp. Lisboa: litogr. de Portugal, 1941)

O Pátio das Cantigas - Francisco Ribeiro (cartaz poster)

O Pátio das Cantigas - Francisco Ribeiro (João Martins, fotografia de rodagem set photograph)

O Pátio das Cantigas - Francisco Ribeiro (fotograma film still)

Porto de Abrigo - Adolfo Coelho (cartaz poster, design Mário Costa, imp. Lisboa: Lit. Tejo, 1941)

1942

Ala-Arriba! - José Leitão de Barros (cartaz poster, imp. Porto: litogr. Maia, 1942)

Aniki-Bóbó - Manoel de Oliveira (cartaz poster)

Jorge Brum do Canto (João Martins, fotografia de rodagem do filme set photograph of the film *Lobos da Serra*)

Lobos da Serra - Jorge Brum do Canto (cartaz poster, design António Cristino, imp. Porto: Lito Maia, 1942)

1943

Amor de Perdição - António Lopes Ribeiro (cartaz poster, design Manuel Lapa, imp. Lisboa: litogr. de Portugal, 1943)

Fátima, Terra de Fé! - Jorge Brum do Canto (cartaz poster, design António Cristino)

1944

Um Homem às Direitas - Jorge Brum do Canto (João Martins, fotografia de cena still photograph)

A Menina da Rádio - Arthur Duarte (cartaz poster, design Manuel Guimarães, imp. Lisboa: litogr. de Portugal, 1944)

1945

Inês de Castro - José Leitão de Barros (cartaz poster, imp. Lisboa: litogr. de Portugal, 1945)

Sonho de Amor - Carlos Porfírio (fotografia de cena still photograph)

A Vizinha do Lado - António Lopes Ribeiro (cartaz poster, imp. Lisboa: litogr. de Portugal, 1945)

1946

Bárbara Virgínia (atriz e realizadora actress and director; Silva Nogueira, fotografia de estúdio studio photograph)

Camões - Erros meus, má fortuna, amor ardente - José Leitão de Barros (cartaz poster, imp. Lisboa: Neogravura)

Um Homem do Ribatejo - Henrique Campos (João Martins, fotografia de rodagem set photograph)

Um Homem do Ribatejo - Henrique Campos (João Martins, fotografia de cena still photograph)

Três Dias sem Deus - Bárbara Virgínia (fotografia de rodagem set photograph)

1947

Bola ao Centro - João Moreira (cartaz poster, design A. Gonçalves, imp. Lisboa: A Cartográfica, 1947)

Capas Negras - Armando de Miranda (cartaz poster, design Armando Bruno)

Fado, História d'uma Cantadeira - Perdigão Queiroga (cartaz poster, design Mário Costa, imp. Lisboa: Bertrand, 1947)

O Leão da Estrela - Arthur Duarte (cartaz poster, design Manuel Guimarães, imp. Lisboa: A Cartográfica, 1947)

Exibição de Screening of *O Leão da Estrela*, São João Cine, Porto

Rainha Santa - Rafael Gil, Aníbal Contreiras (Julio Ortas, fotografia de cena still photograph)

1948

António Ferro entrega Prémio SNI para Melhor Atriz do Ano a awards the Best Actress SNI prize to Amália

Rodrigues pelo seu desempenho em for her role in *Fado, História d'uma Cantadeira*

Estatutos do Clube Português de Cinematografia Cinematographic Portuguese Club Statutes

(Cineclub de Porto Film Club)

Não há rapazes maus - Eduardo Maroto (João Lobo, fotografia de cena still photograph)

Serra Brava - Armando de Miranda (cartaz poster, imp. Mosquito, 1948)

1949

Cantiga da Rua - Henrique Campos (cartaz poster, design A. Gonçalves, imp. Lisboa: litogr. Bertrand, 1956)

Cantiga da Rua - Henrique Campos (A. Bourdain de Macedo, fotografia de cena still photograph)

Heróis do Mar - Fernando Garcia (fotografia de cena still photograph)

A Morgadinha dos Canaviais - Caetano Bonucci (cartaz poster, design Armando Bruno, imp. Lisboa: Papelaria Fernandes, 1949)

Sol e Toiros - José Buchs (cartaz poster, imp. Lisboa: litogr. Valério, 1949)

Vendaval Maravilhoso - José Leitão de Barros (cartaz poster, design Hernâni / Rui, imp. Lisboa: Papelaria Fernandes, 1950)

1950

Entrada do Cinema Tivoli Entrance, Lisboa

Frei Luís de Sousa - António Lopes Ribeiro (cartaz poster, imp. Lisboa: Bertrand, 1950)

Frei Luís de Sousa - António Lopes Ribeiro (A. Bourdain de Macedo, fotografia de rotação set photograph)

O Grande Elias - Arthur Duarte (fotografia de cena still photograph)

1951

Madragoa - Perdigão Queiroga (João Lobo, fotografia de cena still photograph)

Manuel Guimarães na rotação de on the set of *Saltimbancos*

Saltimbancos - Manuel Guimarães (A. Bourdain de Macedo, João Lobo, fotografia de cena still photograph)

Sonhar é Fácil - Perdigão Queiroga (João Martins, fotografia de cena still photograph)

1952

O Comissário de Polícia - Constantino Esteves (cartaz poster, design Manuel Lima, imp. Lisboa: litogr. Castro, 1952)

Um Marido Solteiro - Fernando Garcia (João Martins, fotografia de cena still photograph)

Nazaré - Manuel Guimarães (João Lobo, fotografia de cena still photograph)

Os Três da Vida Airada - Perdigão Queiroga (António Monti, fotografia de cena still photograph)

O Zé Analfabeto - Carlos Marques (fotograma de um dos episódios da série film still from one of the series' episodes)

1953

Chaimite - Jorge Brum do Canto (cartaz poster, design Dário / Clérigo, imp. Lisboa: litogr. Celta, 1953)

Planície Heroica - Perdigão Queiroga (fotografia de cena still photograph)

Rosa de Alfama - Henrique Campos (cartaz poster, design Mário Costa, imp. Lisboa: Bertrand, 1953)

1954

O Cerro dos Enforcados - Fernando Garcia (João Martins, fotografia de cena still photograph)

O Costa d'África - João Mendes (João Martins, fotografia de cena still photograph)

Parabéns, Senhor Vicente / Nubes de Verano - Arthur Duarte (José Calvo, fotografia de cena still photograph)

1955

Visita do Chefe de Estado à Ilha da Madeira - António Lopes Ribeiro (fotograma film still)

Actualidades de Moçambique nº 3 (fotograma film still)

1956

O Noivo das Caldas - Arthur Duarte (A. Bourdain de Macedo, fotografia de cena still photograph)

Perdeu-se um Marido - Henrique Campos (A. Bourdain de Macedo, fotografia de cena still photograph)

O Pintor e a Cidade - Manoel de Oliveira (fotograma film still)

Vidas sem Rumo - Manuel Guimarães (João Lobo, fotografia de cena still photograph)

1957

Henrique Alves Costa discursa no 3º encontro dos Cineclubes Portugueses speaks at the 3rd meeting of Portuguese Film Clubs, Lisboa

1958

A Costureirinha da Sé - Manuel Guimarães (fotograma film still)

Rapsódia Portuguesa - João Mendes (Nuno Ferrari, fotografia de cena still photograph)

Sangue Toureiro - Augusto Fraga (Corrêa dos Santos, fotografia de cena still photograph)

O Tarzan do 5º Esquerdo - Augusto Fraga (João Martins, fotografia de cena still photograph)

1959

O Pão - Manoel de Oliveira (fotograma film still)

O Passarinho da Ribeira - Augusto Fraga (A. Bourdain de Macedo, fotografia de cena still photograph)

O Primo Basílio - António Lopes Ribeiro (cartaz poster, imp. Fotolito Salles, 1959)

1960

O Cantor e a Bailarina - Armando de Miranda (cartaz poster, design Manuel Lima, imp. Coimbra: litogr. Coimbra, 1959)

Encontro com a Vida - Arthur Duarte (João Martins, fotografia de cena still photograph)

As Pupilas do Senhor Reitor - Perdigão Queiroga (João Martins, fotografia de cena still photograph)

1961

Raça - Augusto Fraga (J. M. Esteves, fotografia de cena still photograph)

A Ribeira da Saudade - João Mendes (Carlos, fotografia de cena still photograph)

1962

Auto da Floripes - António Lopes Fernandes e and Secção de Cinema Experimental do Cine-clube do Porto (fotografia de rodagem set photograph)

Dom Roberto - Ernesto de Sousa (fotograma film still)

O Millionário - Perdigão Queiroga (C. Madureira, fotografia de cena still photograph)

Retalhos da Vida de um Médico - Jorge Brum do Canto (fotografia de cena still photograph)

1963

Acto da Primavera - Manoel de Oliveira (cartaz poster)

O Miúdo da Bica - Constantino Esteves (Amado Santos, fotografia de cena still photograph)

Paulo Rocha (realizador director)

Parque das Ilusões - Perdigão Queiroga (fotografia de cena still photograph)

Pássaros de Asas Cortadas - Artur Ramos (Amado Santos, fotografia de cena still photograph)

Os Verdes Anos - Paulo Rocha (cartaz poster)

1964

António Campos (realizador director)

Belarmino - Fernando Lopes (fotograma film still)

A Caça - Manoel de Oliveira (fotograma film still)

Catembe - Faria de Almeida (fotograma film still)

O Crime de Aldeia Velha - Manuel Guimarães (João Martins, fotografia de cena still photograph)

Fernando Lopes (realizador director)

A Última Pega - Constantino Esteves (cartaz poster, design J. Rosa)

Vilaverdinho, Uma aldeia transmontana - Manoel de Oliveira (fotograma film still)

1965

29 Irmãos - Augusto Fraga (fotografia de cena still photograph)

Domingo à Tarde - António de Macedo (cartaz poster, design João Manuel)

As Ilhas Encantadas - Carlos Vilardebó (Augusto Cabrita, fotografia de cena still photograph)

As Pinturas do Meu Irmão Júlio - Manoel de Oliveira (fotograma film still)

Rapazes de Táxis - Constantino Esteves (cartonado lobby card)

O Trigo e o Joio - Manuel Guimarães (João Martins, fotografia de cena still photograph)

1966

Mudar de Vida - Paulo Rocha (cartaz poster)

Sarilho de Fraldas - Constantino Esteves (A. Bourdain de Macedo, fotografia de cena still photograph)

1967

7 Balas para Selma - António de Macedo (cartaz poster)

A Caçada do Malhadeiro - Quirino Simões (fotografia de cena still photograph)

A Cruz de Ferro - Jorge Brum do Canto (João Martins, fotografia de cena still photograph)

Semana do Novo Cinema Português, Porto (capa do catálogo catalogue cover)

Operação Dinamite - Pedro Martins (cartaz poster)

1968

O Amor Desceu em Pára-queadas - Constantino Esteves (cartaz poster, design Jorge Rosa)

O Ladrão de quem se fala - Henrique Campos (Francisco Cruz, fotografia de cena still photograph)

"O Ofício do Cinema em Portugal", documento que está na origem da criação do document that originated the CPC - Centro Português de Cinema

1969

O Cerco - António da Cunha Telles (fotografia de rotação set photograph)

O Cerco - António da Cunha Telles (fotografia de cena still photograph)

A Cruz de Ferro - Jorge Brum do Canto (cartaz poster)

1970

Nojo aos Cães - António de Macedo (cartaz poster)

Nojo aos Cães - António de Macedo (fotografia de cena still photograph)

O Diabo era Outro - Constantino Esteves (A. Bourdain de Macedo, fotografia de cena still photograph)

O Destino Marca a Hora - Henrique Campos (João Martins, fotografia de cena still photograph)

A Maluquinha de Arroios - Henrique Campos (cartaz poster, design Estúdios Garcia e Teodoro, imp. Rotografica Color, 1970)

A Maluquinha de Arroios - Henrique Campos (João Martins, fotografia de cena still photograph)

Quem espera por sapatos de defunto morre descalço - João César Monteiro (fotografia de cena still photograph)

Quem espera por sapatos de defunto morre descalço - João César Monteiro (Jorge Silva Melo, fotografia de rotação set photograph)

1971

O Passado e o Presente - Manoel de Oliveira (fotograma film still)

Vilarinho das Furnas - António Campos (fotograma film still)

João Bénard da Costa (programador e crítico programmer and critic)

1972

Uma Abelha na Chuva - Fernando Lopes (cartaz poster, design Carlos Ferreiro)

Uma Abelha na Chuva - Fernando Lopes (fotograma film still)

Os Toiros de Mary Foster - Henrique Campos (cartaz poster)

Crime de Amor - Rafael Moreno Alba (cartaz poster)

Fragmentos de Um Filme Esmola, A Sagrada Família - João César Monteiro (fotograma film still)

Pedro Só - Alfredo Tropa (fotografia de cena still photograph)

O Recado - José Fonseca e Costa (Artur Bourdain de Macedo, fotografia de cena still photograph)

O Recado - José Fonseca e Costa (Artur Bourdain de Macedo, fotografia de rotação set photograph)

A Pousada das Chagas - Paulo Rocha (fotograma film still)

1973

Perdido por cem... - António-Pedro Vasconcelos (cartaz poster, imp. Silkart, 1973)

Perdido por cem... - António-Pedro Vasconcelos (fotograma film still)

A Promessa - António de Macedo (cartaz poster)

A Promessa - António de Macedo (fotografia de cena still photograph)

Areia Mar / Mar Areia - Manuel Guimarães (fotograma film still)

Ciclo *Cycle* Roberto Rossellini, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 17 novembro 1973

1974

O Mal-Amado - Fernando Matos Silva (cartaz poster)

O Mal-Amado - Fernando Matos Silva (fotograma film still)

Sofia e a Educação Sexual - Eduardo Geda (cartaz poster)

Fernando Matos Silva (realizador director)

Cinema Império, Lisboa

Cinéfilo, nº 32, 18 maio 1974

Falamos de Rio de Onor - António Campos (fotograma film still)

Jaime - António Reis (fotograma film still)

O Povo Unido Jamais Será Vencido - António Escudeiro (fotograma film still)

1975

Benilde ou a Virgem-Mãe - Manoel de Oliveira (cartaz poster, design João Abel Manta, imp. Ideográfica, 1975)
O Encoberto - Fernando Lopes (fotograma film still)
Adeus, Até ao Meu Regresso - António-Pedro Vasconcelos (fotografia de cena still photograph)
As Armas e o Povo - Coletivo de Trabalhadores da Atividade Cinematográfica (fotogramas film stills)
Alberto Seixas Santos (realizador director)
Brandos Costumes - Alberto Seixas Santos (cartaz poster, imp. Casa Portuguesa)
Brandos Costumes - Alberto Seixas Santos (fotograma film still)
Cartas na Mesa - Rogério Ceitil (fotograma film still)
Que farei eu com esta espada? - João César Monteiro (fotogramas film stills)
Torre Bela - Thomas Harlan (fotograma film still)
Cooperativa Agrícola da Torre Bela - Luís Galvão Teles, Cinequanon: Cooperativa de produção e exibição de filmes (cartaz poster, design Carlos Alves, Carlos Gil)
Liberdade para José Diogo - Luís Galvão Teles, Cinequanon: Cooperativa de produção e exibição de filmes (cartaz poster, design Carlos Alves)
Fátima Story - António de Macedo, Cinequanon: Cooperativa de produção e exibição de filmes (cartaz poster, design Carlos Alves, Eduardo Gageiro)
Ocupação de Terras na Beira Baixa - António de Macedo, Cinequanon: Cooperativa de produção e exibição de filmes (cartaz poster, design Carlos Alves)

1976

Trás-os-Montes - António Reis e Margarida Cordeiro (cartaz poster)
Trás-os-Montes - António Reis e Margarida Cordeiro (fotograma film still)
Continuar a Viver ou Os Índios da Meia-Praia - António da Cunha Telles (fotograma film still)
Deus, Pátria, Autoridade - Rui Simões (fotograma film still)
Gente da Praia da Vieira - António Campos (cartaz poster, design Judite Cília, imp. Mirandela: Mirandela & Cª, 1978)
Gente da Praia da Vieira - António Campos (fotografia de rodagem set photograph)
Os Demónios de Alcácer Quibir - José Fonseca e Costa (fotografia de cena still photograph)
Máscaras - Noémia Delgado (fotograma film still)
O Rico, o Camelo e o Reino ou O Princípio da Sabedoria - António de Macedo (Octávio Diaz-Barrio, fotografia de cena still photograph)
Cravos de Abril - Ricardo Costa (fotograma film still)
Cântico Final - Manuel Guimarães (cartaz poster)
O Setubalense, um jornal regional em autogestão - Amílcar Lyra, Cinequanon: Cooperativa de produção e exibição de filmes (cartaz poster, design Carlos Alves)
O outro teatro ou as coisas pertencem a quem as torna melhores - António de Macedo e Manuela Moura, Cinequanon: Cooperativa de produção e exibição de filmes (cartaz poster, design Judite Cília)
Cinema Condes, Lisboa
Pela Razão que Têm - José Nascimento (fotograma film still)

1977

Areia, Lodo e Mar - Amílcar Lyra, Cinequanon: Cooperativa de produção e exibição de filmes (cartaz poster, design Judite Cília)
Areia, Lodo e Mar - Amílcar Lyra (fotograma film still)
As Ruínas no Interior - António de Sá Caetano (cartaz poster, design J.A.M., imp. Casa Portuguesa, 1977)
As Ruínas no Interior - António de Sá Caetano (fotograma film still)
Cenas da Luta de Classes em Portugal - Robert Kramer e and Philip Spinelli (fotograma film still)
Terra de Pão, Terra de Luta - José Nascimento (fotograma film still)
Terra de Pão, Terra de Luta - José Nascimento (cartaz poster)
A Lei da Terra - Grupo Zero (cartaz poster)
Contra as Multinacionais - Cinequipa (cartaz poster)
M - Revista de Cinema, nº 4, junho 1977 (capa cover)
Madalena - Manuel Costa e Silva (cartaz poster, design Rogério Ribeiro)
A Confederação, o povo é que faz a história - Luís Galvão Teles (fotograma film still)

1978

Amor de Perdição: Memórias de uma Família - Manoel de Oliveira (cartaz poster, imp. Casa Portuguesa)
Amor de Perdição: Memórias de uma Família - Manoel de Oliveira (fotografia de rodagem set photograph)
Os Dois Soldados - João César Monteiro (fotograma film still)
A Fuga - Luís Filipe Rocha (cartaz poster, design E. Valdez Marcelo, imp. Casa Portuguesa, 1978)
A Fuga - Luís Filipe Rocha (fotograma film still)
Ma Femme Chamada Bicho - José Álvaro Morais (fotograma film still)
Nós Por Cá Todos Bem - Fernando Lopes (fotografia de cena still photograph)
O Meu Nome É... - Fernando Matos Silva (fotografia de cena still photograph)
Veredas - João César Monteiro (cartaz poster, design Celeste Dias Santos, imp. Casa Portuguesa, 1978)
Veredas - João César Monteiro (fotografia de rodagem set photograph)
Veredas - João César Monteiro (fotograma film still)
7.º Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz (cartaz poster, design José Brandão)
Histórias Selvagens - António Campos (fotografia de rodagem set photograph)
João Mário Grilo (realizador director)
A Santa Aliança - Eduardo Geda (fotografia de rodagem set photograph)

1979

As Horas de Maria - António de Macedo (fotografia de cena still photograph)
António de Macedo (realizador director)
A Mãe - João César Monteiro (fotograma film still)
Ti Miséria: Um conto tradicional português - António Campos (fotografia de rodagem set photograph)

1980

Acto dos Feitos da Guiné - Fernando Matos Silva (cartaz poster)
Acto dos Feitos da Guiné - Fernando Matos Silva (fotograma film still)
Bom Povo Português - Rui Simões (cartaz poster, design Vasco)
Bom Povo Português - Rui Simões (fotograma film still)
O Príncipe com Orelhas de Burro - António de Macedo (cartaz poster, design Judite Cília)
O Príncipe com Orelhas de Burro - António de Macedo (fotografia de cena still photograph)
Passagem, ou a meio caminho - Jorge Silva Melo (cartaz poster)
Kilas, O Mau da Fita - José Fonseca e Costa (cartaz poster, design José Brandão)
Manhã Submersa - Lauro António (cartazes posters, design Judite Cília)
A Santa Aliança - Eduardo Geda (cartaz poster, design Celeste Dias Santos)

1981

Francisca - Manoel de Oliveira (cartaz poster, design Judite Cília)
Cerro maior - Luís Filipe Rocha (fotografia de cena still photograph)
João Botelho (realizador director)
Conversa Acabada - João Botelho (fotograma film still)
Silvestre - João César Monteiro (cartaz poster, design Nuno Amorim)
Silvestre - João César Monteiro (fotograma film still)
Tiaga, ou a Reencarnação Deliciosa - Noémia Delgado (fotograma film still)
Oxalá - António-Pedro Vasconcelos (Paulo Vasconcelos, fotografia de cena still photograph)
Música, Moçambique! - José Fonseca e Costa (fotografia de rodagem set photograph)

1982

Visita ou Memórias e Confissões - Manoel de Oliveira (fotograma film still)
A Estrangeira - João Mário Grilo (cartaz poster, design Judite Cília, Carlos)
A Estrangeira - João Mário Grilo (fotograma film still)
Ana - António Reis e Margarida Cordeiro (fotograma film still)
A Ilha dos Amores - Paulo Rocha (fotograma film still)
Dina e Django - Solveig Nordlund (fotograma film still)
Luís de Pina (Diretor da Cinemateca Portuguesa Director of the Portuguese Cinematheque)
A Vida é Bela - Luís Galvão Teles (cartaz poster)

1983

Lisboa Cultural - Manoel de Oliveira (fotografia de rodagem set photograph)

Nice, à Propos de Jean Vigo - Manoel de Oliveira (fotografia de rodagem set photograph)

O Canto da Sereia - Noémia Delgado (fotograma film still)

Gestos e Fragmentos, Ensaio Sobre os Militares e o Poder - Alberto Seixas Santos (cartaz poster)

Gestos e Fragmentos, Ensaio Sobre os Militares e o Poder - Alberto Seixas Santos (fotograma film still)

Jogo de Mão - Monique Rutler (Maria Amaral, fotografia de cena still photograph)

Sem Sombra de Pecado - José Fonseca e Costa (cartaz poster, design Judite Cília)

Sem Sombra de Pecado - José Fonseca e Costa (fotografia de cena still photograph)

Fim de Estação - Jaime Silva (cartaz poster, design Judite Cília)

1984

Os Abismos da Meia-Noite - António de Macedo (Virgílio Ferreira, fotografia de cena still photograph)

Crónica dos Bons Malandros - Fernando Lopes (cartaz poster, design José Brandão, Homem Cardoso)

Crónica dos Bons Malandros - Fernando Lopes (Homem Cardoso, fotografia de cena still photograph)

O Lugar do Morto - António-Pedro Vasconcelos (fotografia de cena still photograph)

Vidas - António da Cunha Telles (cartaz poster)

1985

Le Soulier de Satin - Manoel de Oliveira (cartaz poster)

O Movimento das Coisas - Manuela Serra (fotograma film still)

Ninguém Duas Vezes - Jorge Silva Melo (cartaz poster)

Saudades para Dona Genciana - Eduardo Geada (cartaz poster, design Carlos Barradas)

1986

Mon Cas - Manoel de Oliveira (cartaz poster)

Uma Rapariga no Verão - Vítor Gonçalves (fotograma film still)

Um Adeus Português - João Botelho (cartaz poster, design João Botelho)

Um Adeus Português - João Botelho (fotografia de cena still photograph)

À Flor do Mar - João César Monteiro (fotograma film still)

1987

A Propósito da Bandeira Nacional - Manoel de Oliveira (fotograma film still)

O Bobo - José Álvaro Morais (cartaz poster, design Judite Cília)

O Bobo - José Álvaro Morais (fotograma film still)

Balada da Praia dos Cães - José Fonseca e Costa (cartaz poster)

Balada da Praia dos Cães - José Fonseca e Costa (João Sales, fotografia de cena still photograph)

O Desejado, Montanhas da Lua - Paulo Rocha (fotograma film still)

Duma Vez Por Todas - Joaquim Leitão (fotografia de cena still photograph)

Repórter X - José Nascimento (cartaz poster)

1988

Os Canibais - Manoel de Oliveira (cartaz poster)

Os Canibais - Manoel de Oliveira (fotograma film still)

Agosto - Jorge Silva Melo (fotograma film still)

Tempos Difíceis - João Botelho (cartaz poster)

Tempos Difíceis - João Botelho (fotograma film still)

Os Emissários de Khalôm - António de Macedo (fotograma film still)

Máscara de Aço Contra Abismo Azul - Paulo Rocha (fotograma film still)

Matar Saudades - Fernando Lopes (cartaz poster, design Ferreiro)

A Mulher do Próximo - José Fonseca e Costa (cartaz poster, design Jorge Colombo, Álvaro Rosendo)

Três Menos Eu - João Canijo (cartaz poster, design Judite Cília)

1989

O Sangue - Pedro Costa (fotograma film still)

Recordações da Casa Amarela - João César Monteiro (cartaz poster)

Recordações da Casa Amarela - João César Monteiro (fotograma film still)

Rosa de Areia - António Reis e Margarida Cordeiro (fotograma film still)

António Reis (realizador director)

1990

O Som da Terra a Tremer - Rita Azevedo Gomes (cartaz poster)

O Som da Terra a Tremer - Rita Azevedo Gomes (fotografia de cena still photograph)

O Processo do Rei - João Mário Grilo (fotografia de cena still photograph)

NON ou a Vã Glória de Mandar - Manoel de Oliveira (cartaz poster)

Estes materiais iconográficos pertencem à coleção da Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema. These iconographic materials belong to the collection of Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.

As máscaras africanas apresentadas na cronologia são cortesia da Galeria African Arte, com textos do curador Seydou Mamadou Keita. The African masks presented in the chronology are courtesy of Galeria African Arte, with texts by curator Seydou Mamadou Keita.

VISITAS PARA ESCOLAS TOURS FOR SCHOOLS

Sujeitas a marcação prévia, com uma antecedência mínima de 15 dias. Para mais informações e marcações, contactar (2ª a 6ª feira, 10h - 13h e 14h30 - 17h)

Minimum two-week advance booking is required.
For further information and booking, please contact
(Monday to Friday, 10 am - 1 pm and 2:30 pm - 5 pm)

Cristina Lapa: ser.educativo@serralves.pt
Tel. (linha direta direct line): 226 156 500
Tel: 226 156 546

Chamadas para a rede fixa nacional. Calls to the national landline network.
Marcações online em Online booking at www.serralves.pt

LOJA SHOP

Uma referência nas áreas do design, onde pode adquirir também uma recordação da sua visita.

A leading retail outlet for the areas of design, where you can purchase a souvenir to remind you of your visit.

loja.online@serralves.pt
www.loja.serralves.pt

LIVRARIA BOOKSHOP

Um espaço por excelência para todos os amantes da leitura.

The perfect place for all book lovers.

BAR

Onde pode fazer uma pausa acompanhada de um almoço rápido ou um lanche, logo após à visita às exposições.

In the Bar of Serralves Auditorium you can take a break, with a quick lunch or snack, after visiting the exhibitions.

RESTAURANTE RESTAURANT

Desfrute de um vasto número de iguarias e deixe-se contagiar pelo ambiente que se faz viver com uma das mais belas vistas para o Parque.

Enjoy a wide range of delicacies and allow yourself to be captivated by the environment associated with one of the most beautiful views over the Park.

restaurante.serralves@ibersol.pt

CASA DE CHÁ TEAHOUSE

O local ideal para a sua pausa do ritmo cidadão ou para o descanso de uma visita pelo Parque.

The ideal place to take a break from the bustling city or rest during a visit to the Park.

INFORMAÇÕES E HORÁRIOS: INFORMATION AND OPENING HOURS:

www.serralves.pt/visitar-serralves

Fundação de Serralves
Rua D. João de Castro, 210
4150-417 Porto - Portugal

serralves@serralves.pt

Linha geral General lines:
(+351) 808 200 543
(+351) 226 156 500

Chamadas para a rede fixa nacional.
Calls to the national landline network.

www.serralves.pt

 /fundacao_serralves

 /fundacaoserralves

 /fundacaoserralves

 /serralves

Apoio Institucional
Institutional Support

