

MANOEL DE OLIVEIRA *FOTÓGRAFO*

21.11.24 — 01.02.25

Galeria Municipal Trem – Manuel Baptista

SERRALVES FORA DE PORTAS OUT OF DOORS

EXPOSIÇÃO EXHIBITION

Organização Organisation

Fundação de Serralves — Casa do Cinema Manoel de Oliveira, Porto

Curadoria Curator

António Preto

Coordenação Coordination

Carla Almeida

PUBLICAÇÃO PUBLICATION

Coordenação Coordination

António Preto

Tradução Translation

Michael Greer



Os filmes de Manoel de Oliveira estão preservados na Cinemateca Portuguesa
— Museu do Cinema.

Manoel de Oliveira's films are preserved at the Cinemateca Portuguesa
— Museu do Cinema.

MANOEL DE OLIVEIRA *FOTÓGRAFO*

Autorretrato [*Self-portrait*], c. 1940

Impressão a jato de tinta a partir de digitalização de positivo

Inkjet print from positive

Gelatina e sais de prata Gelatin silver print



As mais de cem fotografias que se apresentam na exposição *Manoel de Oliveira Fotógrafo* são, sem dúvida, uma das grandes surpresas que o arquivo pessoal do realizador, integralmente depositado em Serralves, reservava. Produzidas entre o final dos anos 1930 e meados dos anos 1950, estas imagens, guardadas durante várias décadas e na sua maioria inéditas, revelam não só uma faceta desconhecida de Oliveira — a sua atividade enquanto fotógrafo —, como abrem igualmente novas perspetivas sobre a evolução da sua obra cinematográfica.

Esta passagem de Manoel de Oliveira pela imagem estática é uma etapa determinante do seu percurso como cineasta. Em diálogo tanto com o pictorialismo como com o construtivismo e com as experiências da Bauhaus, as suas fotografias estão a meio caminho entre a exploração dos valores clássicos da composição e o espírito modernista que animou toda a primeira fase da sua produção cinematográfica.

6 Pode presumir-se que a curiosidade do jovem realizador pela fotografia se deve, em boa medida, à convivência e amizade que, nesse tempo, o unem a António Mendes. É este reputado fotógrafo amador, com fortes ligações ao associativismo, nomeadamente à delegação nortenha do Grémio Português de Fotografia e aos Salões Internacionais de Arte Fotográfica, quem assegura a câmara nos cinco filmes que vão de *Douro, Faina Fluvial* (iniciado em 1929 e concluído em 1931) a *Aniki-Bóbó* (1942), todos rodados a preto e branco. Será no contexto desses Salões que, entre 1939 e 1945, Oliveira exhibirá, com bastante assiduidade, algumas das suas imagens - como dão nota os exemplares dos catálogos que se apresentam na exposição.

Desenvolvendo-se a par do cinema, a sua prática fotográfica intensifica-se no início da década de 1940 e viria a ser abandonada quando, após a longa paragem de catorze anos que se seguiu a *Aniki-Bóbó*, regressa finalmente à realização com *O Pintor e a Cidade* (1956). Depois de em setembro de 1955 ter

frequentado um estágio para aprendizagem da cor na AGFA, em Leverkusen (Alemanha), Manoel de Oliveira assumiria, de ora avante, a direção de fotografia dos seus próprios filmes, até à realização de *O Passado e o Presente* (1972), longa-metragem de ficção que marca uma nova viragem no seu percurso.

O interesse de Oliveira pela fotografia é, por isso, coincidente com um período em que, tanto por razões censórias como por não ser simpatizante do regime, não conseguiu reunir as condições necessárias para realizar muitos dos argumentos que, nessa altura, escreveu. Mas se, de certo modo, a fotografia pode ter sido, nesta fase, um substituto circunstancial do cinema, constata-se que muitas dessas imagens têm uma relação direta com alguns dos projetos fílmicos não realizados. Disso são exemplo as fotografias das vindimas, onde transparece o projeto de “Gigantes do Douro” (1934-35), mas também das imagens no circo, produzidas no mesmo ano em que escreveu o guião “O Saltimbanco” (1944) — e que dialogam com os desenhos que António Cruz criou propositalmente para a preparação desse projeto —, ou, ainda, dos retratos de uma jovem morta que dariam origem a *O Estranho Caso de Angélica*, filme escrito entre 1952-54 e que só seria realizado em 2010. Também as fotografias referentes à aviação, datáveis de 1937-38, se relacionam com um projeto de documentário, até agora desconhecido, sobre os cursos de pilotagem do Aero Club do Porto (dos quais Oliveira foi um dos primeiros alunos) e os benefícios da então nascente aviação civil.

Investida, quase sempre, de propósitos artísticos, a fotografia é para o realizador um instrumento de pesquisa formal e de experimentação, uma outra modalidade para interrogar, em relação tão direta quanto complementar com os filmes (os realizados e os idealizados), a construção de uma linguagem visual. Ao mesmo tempo que a prática fotográfica de Manoel de Oliveira é uma atividade informada (e enformada) pelos movimentos estéticos que dominavam a produção internacional — como bem o demonstram as numerosas publicações dedicadas à arte fotográfica que

integram a biblioteca pessoal do realizador —, ela traduz a disponibilidade de quem está apostado em tirar partido de todas as potencialidades da máquina fotográfica, sendo a nota dominante de todas estas imagens o ecletismo.

Além do que poderíamos designar como uma fotografia *de estúdio* ou *de cavalete*, onde a pose e a reconstituição convivem com composições de objetos que dialogam com a tradição das naturezas mortas, descobrem-se igualmente na exposição outras imagens que, estando mais próximas da *straight photography*, poderiam inscrever-se sob a rúbrica do realismo social, declinado em realismo poético. Sublinhando a tensão entre a objetividade mecânica e a subjetividade, algumas fotografias de rua, instantâneos de transeuntes anónimos ou de trabalhadores, contrastam com a tendência pictoralista de certas paisagens, onde Oliveira confere ao bucolismo natural uma carga simbólica e, nalguns casos, intervém diretamente sobre a imagem de modo a reforçar formas, salientar brilhos e contrastes, ou, inversamente, para atenuar fundos e neutralizar superfícies. Disso mesmo são exemplo algumas tiragens da época, impressas pelo próprio realizador sobre uma grande variedade de papéis, nas quais podem observar-se retoques e outras manipulações gráficas e químicas do positivo, viragens a sépia, inversões e reenquadramentos, sobreimpressões e diferentes tipos de tintagens.

O interesse pelos fenómenos óticos estende-se, nalgumas imagens, a uma reflexão sobre o próprio ato de fotografar, uma autorreferencialidade que descobrimos, nomeadamente, nos retratos: naqueles em que Manoel de Oliveira capta a sua própria imagem espelhada (no farolim de um automóvel, numa jante) ou naqueles em que, como numa das fotografias realizadas no âmbito do casting para *Aniki-Bóbó*, o fotografado e o fotógrafo coabitam na mesma imagem. E se este aspeto é ainda mais evidentemente revelado nas fotografias onde vemos material fotográfico (negativos, provas, uma ampliação: fotografia da fotografia) ou onde a lente é apontada a alguém que, do outro lado, dispara o diafragma

da sua própria máquina, também nas imagens de pose se vê que a fotografia capta, antes de mais, uma relação entre o modelo e o fotógrafo, como bem o demonstram os retratos de Maria Isabel, mulher do cineasta.

Muitas vezes se disse que o realizador filmou infatigavelmente a morte, sendo verdade que essa temática se torna, a partir de *O Passado e o Presente*, cada vez mais constante: basta pensar no modo como a morte é o motor do desenlace trágico de todos os filmes da dita “Tetralogia dos Amores Frustrados”. Mas não será a morte o objeto por excelência da *imagem-fixa*? Na exposição encontramos imagens que podem ser lidas como alegorias da morte, colocadas em relação com o filme *O Estranho Caso de Angélica*, inspirado em factos vividos pelo próprio realizador e onde um fotógrafo é convidado a capturar a imagem de uma jovem recém-falecida que, perante a objetiva, esboça um sorriso. Em diálogo com este episódio, em que ironicamente a imobilidade suprema da morte é quebrada pela arte da imagem parada, apresenta-se uma das recorrências temáticas mais marcantes da fotografia de Manoel de Oliveira (evidente no interesse por árvores secas, jazigos, portas com postigos negros, ou na série dos cubos de gelo que derretem).

Na sua globalidade, as fotografias que integram a exposição são, porventura, algumas das primeiras formulações imagéticas da desnaturalização da representação que percorre todo o cinema do autor, onde um dos requisitos fundamentais é que a imagem, não sendo — ou não podendo ser — consciente de si própria, se dê pelo menos conscientemente a ver como imagem.

Estas imagens acrescentarão, certamente, um novo capítulo à história da fotografia portuguesa dos anos 1940, mas — enquanto testemunhos de uma prática efémera, ou, se preferirmos, de um “estágio” — elas constituem, sobretudo, um precioso instrumento para compreender melhor o modo como Manoel de Oliveira passa a assegurar, durante um período de dez anos, a direção de

fotografia dos seus próprios filmes, bem como para contextualizar, numa perspetiva mais ampla, o rigor de composição e enquadramento que, de uma maneira geral, caracteriza toda a sua obra cinematográfica. Estas imagens espelham as polaridades fundamentais do seu cinema: tempo e espaço, estatismo e movimento, narração e mostração, documento e representação. Olhando para estas imagens, não interessará muito saber onde começa o fotógrafo e onde acaba o cineasta, nem definir, com precisão, até que ponto o primeiro poderá ter tomado, por vezes, o lugar do segundo. Importará, sim, interrogar o modo como esta convivência entre dois modos de ver e de pensar se corporiza na obra de Manoel de Oliveira.

Todas as fotografias expostas pertencem ao Acervo de Manoel de Oliveira, Casa do Cinema Manoel de Oliveira — Fundação de Serralves, Porto.



Sem título (autorretrato com Maria Isabel Carvalhais)
[Untitled (self-portrait with Maria Isabel Carvalhais)], 1939
Impressão a jato de tinta a partir de digitalização de positivo
Inkjet print from positive
Gelatina e sais prata Gelatin silver print



Sem título *[Untitled]*, n/d
Impressão a jato de tinta a partir de digitalização de positivo
Inkjet print from positive
Gelatina e sais prata Gelatin silver print



12



Sem título [*Untitled*], n/d
 Impressão a jato de tinta a partir de digitalização de positivos
 Inkjet print from positives
 Gelatina e sais de prata Gelatin silver prints

The more than one hundred photographs on display in the exhibition *Manoel de Oliveira Photographer* are undoubtedly one of the great surprises that the director's personal archive, entirely deposited at Serralves, had been holding in reserve. Produced between the late 1930s and the mid-1950s, these images, stored for several decades and mostly unpublished, reveal not only an unknown facet of Oliveira - his activity as a photographer -, but also open up new perspectives on how his filmmaking developed.

Manoel de Oliveira's passage through the static image was a decisive stage in his career as a filmmaker. In dialogue with both pictorialism, constructivism and Bauhaus' experiments, his photographs are halfway between exploring the classical values of composition and the modernist spirit running through the entire first phase of his film work.

As a young man, the director's interest in photography was probably largely due to his friendship with António Mendes. It is this renowned amateur photographer, closely involved with the northern delegation of the Grémio Português de Fotografia (Portuguese Photography Association) and the Salões Internacionais de Arte Fotográfica (International Photographic Art Salons), who was responsible for the camera work on the five films running from *Douro, Faina Fluvial* (Labour on the Douro River, started in 1929 and concluded in 1931) to *Aniki-Bóbó* (1942), all shot in black and white. Between 1939 and 1945, Oliveira frequently exhibited his photographs at these Salons, as shown by the catalogues presented in the exhibition.

13

Developing alongside cinema, his interest in photography intensified in the early 1940s and would only be abandoned when, after the long fourteen year break that followed *Aniki-Bóbó*, he finally returned to directing, with *O Pintor e a Cidade* (The Artist and the City, 1956). After an internship at AGFA, in Leverkusen (Germany), in September 1955, where he studied the use of colour, Manoel de Oliveira took on directing

photography for his own films. This continued until he made *O Passado e o Presente* (Past and Present, 1972), a feature film marking a turning point in his career.

Oliveira's interest in photography is, therefore, coincident with a period in which, both for reasons of censorship and for not sympathizing with the regime, he was unable to arrange the means to film many of the scripts he wrote at that time. But if, to some extent, photography may then have been a circumstantial substitute for cinema, it appears that many of these images have a direct relationship with some of the unrealized film projects. Examples of this are the grape harvest photographs, which show the "Gigantes do Douro" (Giants of the Douro, project 1934-35); as well as the circus images, produced in the same year that he wrote the script for "O Saltimbanco" (The Acrobat, 1944) — and that dialogue with the drawings António Cruz made in preparing for this project. There are also the portraits of a dead young girl that would give rise to *O Estranho Caso de Angélica* (The Strange Case of Angelica), a film written between 1952 and 54, but that would only be made in 2010. The aviation photographs, dated 1937-38, also relate to a documentary project, hitherto unknown, about the Aero Clube do Porto piloting courses (Oliveira being one of the first students) and the benefits of civil aviation, then still in its infancy.

Used, almost always, artistically, photography was an instrument of formal research and experimentation for Oliveira: another way of questioning, in a relationship as direct as complementary to the films (both those made and those idealized), and to building a visual language. At the same time that Manoel de Oliveira's photography was an activity informed (and shaped) by the aesthetic movements that then dominated international production — as shown by the numerous publications on photography in the director's personal library —, it highlights the willingness of those

committed to exploiting the camera's full potential, with eclecticism being the dominant note of all these images.

In addition to what we could call *studio* or *easel* photography, where pose and reconstitution coexist with compositions of objects dialoguing with the still life tradition, other images are also discovered in the exhibition, which, being closer to straight photography, could be seen as social realism, declined into poetic realism. Underlining the tension between mechanical objectivity and subjectivity, some street photographs, snapshots of anonymous passers-by or workers, contrast with the pictorial trend of certain landscapes, where the naturally bucolic received a symbolic charge with, in some cases, Oliveira working on the image in order to reinforce shapes, highlight brightness and contrasts, or, conversely, to soften backgrounds and neutralize surfaces. Some print runs of the time, printed by the director himself on a wide variety of paper, exemplify this. Here, retouches and other graphic and chemical manipulations of the positive can be observed: sepia toning, inversions and reframing, overprints and different types of inking.

The interest in optical phenomena extends, in some images, to a reflection on the very act of photography, a self-referentiality that we discover, namely, in the portraits. Here, Manoel de Oliveira captured his own mirror image (in a car light, on a rim) or those in which, as in one of the photographs taken during the casting for *Aniki-Bóbó*, the photographed and the photographer are in the same image. And if this aspect is even more evidently revealed in photographs where we see photographic material (negatives, proofs, an enlargement: photography of photography). Or where the lens is pointed at someone who, on the other side, clicks the aperture of his own camera; in the posed images, it is also seen that the photograph primarily captures a relationship between the model and the photographer, as shown by the portraits of Maria Isabel, the filmmaker's wife.

It has often been said that the director tirelessly filmed death, and it is true that, from *O Passado e o Presente* onwards, the theme is an increasing constant: just think of how death is the driving force of the tragic outcome in all the films in what has become known as the “Tetralogy of Frustrated Loves”. But is death not the object par excellence of the still image? In the exhibition, we find images that can be read as allegories of death in relation to *O Estranho Caso de Angélica*, inspired by the director’s personal experience, and where a photographer is invited to photograph a recently deceased young woman who, before the lens, smiles. In dialogue with this episode, in which the supreme immobility of death is ironically broken by the art of the still image, one of the most striking thematic recurrences in Manoel de Oliveira’s photography is presented (shown clearly by his interest in desiccated trees, graves, black hatches, or in the series of melting ice cubes).

16

In its entirety, the photographs in this exhibition are, perhaps, some of the first images formulating the denaturalisation of representation that runs through Oliveira’s cinema; where one of the fundamental requirements is that the image, if it is not - or cannot be - conscious of itself, at least consciously sees itself as an image.

These images will certainly add a new chapter to the history of Portuguese photography in the 1940s. As testimony, however, of an ephemeral practice, or, if we prefer, an “internship”, they are, above all, a precious instrument to better understand the way Manoel de Oliveira, for a period of ten years, took on directing photography in his own films. They also contextualize, from a broader perspective, the strict composition and framing that, in general, feature in all his films. These images mirror the fundamental polarities of his cinema: time and space, stasis and movement, narration and presentation, documentation and representation. Looking at these images, there is no point in trying to find out where the

photographer begins and the filmmaker ends; nor to strictly define the extent to which the former may sometimes have taken the place of the latter. What is important, though, is to question how this coexistence between two ways of seeing and thinking is embodied in the work of Manoel de Oliveira.

All the photographs in the exhibition belong to Acervo de Manoel de Oliveira, Casa do Cinema Manoel de Oliveira — Fundação de Serralves, Porto.

17

Um dos aspetos recorrentes na produção fotográfica de Manoel de Oliveira é a reflexão sobre o próprio meio e sobre o ato de fotografar. Exemplo disso é o autorretrato do realizador no farolim de um automóvel, como já o fizera Rodchenko em *Chauffeur* (1929), onde o vemos acompanhado por António Mendes, reputado fotógrafo amador que além de ter assumido a direção de fotografia de todos os filmes realizados por Oliveira até 1942, terá tido também grande influência no interesse que, neste período, o cineasta desenvolve pela imagem estática. Igualmente significativos são os retratos onde vemos Oliveira e sua mulher refletidos na jante de um automóvel ou, ainda, uma das fotografias do *casting* para o filme *Aniki-Bóbbó* (1942), onde o fotógrafo e o fotografado convivem na mesma imagem. Este aspeto autorreferencial é ainda mais evidentemente revelado na fotografia onde vemos material fotográfico (negativos, provas, uma ampliação: fotografia da fotografia).

18

One of the recurring features of Manoel de Oliveira's photographic oeuvre was the way that he reflected about the medium itself and the act of taking photographs. One example is his self-portrait, reflected in a car headlamp, as Rodchenko had already done in *Chauffeur* (1929). In this photo we see Oliveira accompanied by António Mendes, a renowned amateur photographer who, in addition to having served as director of photography on all of Oliveira's films up until 1942, also had a major influence on Oliveira's interest in photography during this period. Other important portraits are those featuring Oliveira and his wife reflected in the rim of a car, or even one of the photographs of the casting process for the film, *Aniki-Bóbbó* (1942), in which both the photographer and his subject can be seen in the same image. This self-referential aspect is even more evident in the photographs in which we see the photographic material used (negatives, contact sheets, an enlargement: photograph of a photograph).



Sem título (casting de *Aniki-Bóbbó*) [Untitled (*Aniki-Bóbbó* casting)], c. 1940
Impressão a jato de tinta a partir de digitalização de positivo
Inkjet print from positive
Gelatina e sais prata Gelatin silver print

19



Sem título [Untitled], n/d
Impressão a jato de tinta a partir de digitalização de negativo
Inkjet print from negative
Película acetato de celulose, p/b cellulose acetate film, b&w

Manoel de Oliveira explora em muitas das suas fotografias uma tensão fundamental entre produção e reprodução. Durante a década de 1930, o realizador manifesta uma clara predileção por aquilo que designa como “filmes abstratos” e essa mesma preferência está bem patente nalgumas das suas fotografias. Nomeadamente nas composições onde predominam estudos sobre valores lumínicos, com uma particular acuidade para fenómenos de transparência e refração ou para o modo como a incidência da luz se comporta de diferentes maneiras sobre matérias diversas, superfícies, formas concavas e convexas, reflexos, texturas, contrastes acentuados pelas sombras, na maioria das vezes, cruas.

Muitas são as fotografias deste período que reportam a um universo doméstico e que tentam desvendar, na senda de Josef Sudek, “a vida secreta dos objetos” ou, tirando partido do poder metamórfico da câmara e recorrendo a uma citação célebre de Minor White, fotografar “as coisas pela ‘outra coisa’ que são”. E se um prato com cubos de gelo pode assemelhar-se ao perfil de um navio estranhamente predestinado a desaparecer, trata-se de reduzir os motivos e o vocabulário visual através de um processo de expurgação que baralha as escalas para aumentar a realidade, intensifica a perceção e, sob a lente de uma visão interior, abre as portas à significação. Algumas destas imagens não andarão longe da longa tradição da natureza morta — elas estão, de facto, no limiar do discurso moralizador —, mas o que elas revelam é uma mesma atenção ao semantismo dos objetos, um poder de codificação e de síntese que reencontraremos em muitos planos de filmes posteriores, como *Vale Abraão* (1993) ou *Inquietude* (1998).

In many of his photographs, Manoel de Oliveira explored a fundamental tension between the stages of production and reproduction. During the 1930s, he showed a clear interest in what he called “abstract films”. This preference was also evident in some of his photographs, especially in compositions based on different levels of lighting, with special emphasis on phenomena of transparency and refraction, or the manner in which the incidence of light behaves in different ways on different materials, surfaces, concave and convex shapes, reflections, textures, contrasts accentuated by shadows, primarily, raw images.

There are many photographs from this period that refer to his home life, which tried to reveal, following in the footsteps of Josef Sudek, “the secret life of objects” or, took advantage of the metamorphic power of the camera, and using a famous quote by Minor White, attempted to photograph “things for the ‘other thing’ they are”. And if a plate of ice cubes can resemble the profile of a ship that is strangely predestined to disappear, this involves reducing the visual vocabulary and motifs through a process of expurgation that explores different scales in order to augment reality, and thereby intensify our perception and, from the perspective of an inner vision, open the door to new meanings. Some of these photos are close to the long-established tradition of still life images — they almost offer moralising discourses — but what they reveal is the same attention to the semantic meaning of objects, a power of codification and synthesis that we subsequently re-encounter in many of the shots of his later films, such as *Vale Abraão* (Abraham’s Valley, 1993) or *Inquietude* (Anxiety, 1998).



Sem título [*Untitled*], n/d
Impressão a jato de tinta a partir de digitalização de negativo Inkjet print from negative
Película acetato de celulose, p/b cellulose acetate film, b&w

22

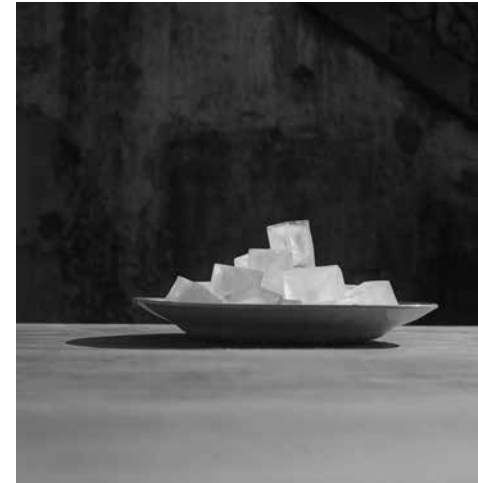


Sem título [*Untitled*], n/d
Impressão a jato de tinta a partir de digitalização de negativo Inkjet print from negative
Película acetato de celulose, p/b cellulose acetate film, b&w

23



Sem título [*Untitled*], n/d
Impressão a jato de tinta a partir de digitalização de negativo Inkjet print from negative
Película acetato de celulose, p/b cellulose acetate film, b&w



Sem título [*Untitled*], n/d
Impressão a jato de tinta a partir de digitalização de positivo Ink jet print from positive
Gelatina e sais de prata / Gelatin silver print



Com carta de prego [*With sealed bid*], c. 1944
 Impressão a jato de tinta a partir de digitalização de positivo
 Ink jet print from positive
 Gelatina e sais de prata Gelatin silver print

Produzidas entre 1937/38, estas imagens datam da mesma altura em que Manoel de Oliveira tira o *brevet* de aviador no Aero Clube do Porto, de que era sócio. Além de nos permitir descobrir os Tiger Moth, pertencentes à Aeronáutica Militar (antepassado da Força Aérea Portuguesa) e o Caudron Luciole, aeronave de fabrico francês que o próprio realizador terá pilotado, esta série está igualmente relacionada com o projeto de um documentário sobre a vida do referido aeroclube. O filme deveria versar sobre diversos aspetos dos cursos de pilotagem e sobre os benefícios da aviação civil, mas acabaria por não ser realizado. A exaltação futurista da máquina (que a câmara de cinema e o aparelho fotográfico também são) prolonga-se a outros projetos concebidos por Oliveira neste mesmo período, desde logo, *Douro, Faina Fluvial* (1931), filme de montagem inspirado nas ditas “sinfonias urbanas” e que é a sua obra de estreia na realização, bem como *Hulha Branca* (1932), que assinala a inauguração da Central Hidroelétrica do Ermal, fundada pelo pai do realizador nesse mesmo ano, *Já se fabricam automóveis em Portugal* (1938), documentário sobre a construção dos carros de corrida Edfor, compostos por um motor Ford, um chassis modificado e uma carroçaria própria. Foi ao volante de um desses automóveis que Manoel de Oliveira participou em inúmeras provas de automobilismo e venceu, em 1938, a II Rampa do Gradil.

Produced between 1937/38, these images date from the period when Manoel de Oliveira was studying for his aviator’s license at the Aero Clube do Porto, where he was also a member. The photos allow us to discover the Tiger Moth plane, owned by the Aeronáutica Militar (the predecessor to the Portuguese Air Force (FAP) and the Caudron Luciole, a French-made aircraft that Oliveira piloted. They are also related to his unmade documentary about the aforementioned air club, in which he wanted to address different aspects of piloting courses and the benefits of civil aviation. His futuristic exaltation of the machine

(including the movie camera and photographic device) can also be found in other projects that he directed in this period, commencing with his first film, *Douro, Faina Fluvial* (Labour on the Douro River, 1931), a montage work inspired by the so-called "urban symphonies". Other examples include *Hulha Branca* (White Coal, 1932), which marked the inauguration of the Ermal Hydroelectric Power Plant, founded by his father in 1932, and *Já se fabricam automóveis em Portugal* (Automobiles are already being manufactured in Portugal, 1938), a documentary about the construction of Edfor racing cars, that incorporated a Ford engine, a modified chassis and its own distinctive bodywork. Manoel de Oliveira participated in numerous motorsport competitions behind the wheel of one of these cars and in 1938, won the II Rampa do Gradi race.



Sem título [*Untitled*], c. 1938
Impressão a jato de tinta a partir de digitalização de negativos
Inkjet print from negatives
Película acetato de celulose, p/b Cellulose acetate film, b&w

A dimensão muitas vezes autorreferencial das fotografias produzidas por Manoel de Oliveira em finais dos anos 1930 e início da década seguinte é algo que transparece, por exemplo, nas imagens em que a lente é apontada a alguém que, do outro lado, dispara o diafragma da sua própria máquina. Mas também nas imagens de pose se vê que a fotografia capta, antes de mais, uma relação entre o modelo e o fotógrafo. Os retratos de Maria Isabel, mulher do cineasta, são disso bem demonstrativos, como exemplares são igualmente dessa desnaturalização da representação que percorre todo o cinema do autor. A *mise en scène* e o rigor do enquadramento são aspetos comuns a todas estas fotografias, seja pelo modo como figura e fundo disputam o interesse do fotógrafo, atento ao dinamismo de uma escadaria tomada na diagonal, seja quando parece surpreender a sua modelo no que é uma estudada recriação de uma cena bucólica, comum na fotografia salonista deste mesmo período, ou capta a intensidade de um olhar que fixa diretamente a câmara. Também a imagem em que vemos Maria Isabel apoiada no bordo de um tanque oscila entre a representação estereotipada de uma certa candura, reproduzindo um ambiente e uma postura codificados pela pintura de género, e a atenção a elementos aparentemente secundários que desvirtuam a serenidade do motivo campestre. Nesse que é o único dos retratos que, por se ter conseguido identificar a sua localização — o hotel da Urgeiriça, onde o realizador e a mulher passaram a lua de mel —, foi possível datar com rigor (entre 4 e 20 de dezembro de 1940), Manoel de Oliveira constrói uma imagem cheia de apontamentos irónicos que conferem à cena um sentido alegórico.

The often self-referential dimension of Manoel de Oliveira's photographs taken between the later 1930s and early 1940s can be seen, for example, in the images in which the lens is pointed at someone who, on the other side, is focusing on the diaphragm of his own camera. In the posed images, we also see, above all, that the photograph captures a relationship between the model and the photographer. This is evident in the portraits of his wife, Maria Isabel, which also demonstrate this denaturalisation of the acting process that is found throughout his films. The *mise en scène* and the rigour of the framing are aspects that are common to all these photographs, either because of the way in which figure and background compete for the photographer's interest, for example his attention to the dynamism of a staircase viewed diagonally, or when he appears to surprise his model in a studied recreation of a bucolic scene, that was a common feature of salon photography during this period, or captures the intensity of a gaze staring directly at camera. The image in which we see Maria Isabel leaning on the edge of a tank also oscillates between the stereotypical representation of a certain candour, reproducing an environment and posture coded by portrait paintings, and the attention paid to apparently secondary elements that distort the serenity of the countryside motif. There is a unique case among his portraits, where, due to the identification of its location — the Hotel da Urgeiriça, where the director and his wife spent their honeymoon, for which it has been possible to provide an accurate date (between December 4 and 20, 1940) — we realise that Manoel de Oliveira builds an image filled with ironic notes that endows the scene with an allegorical dimension.



30



Sem título (retratos de Maria Isabel Carvalhais)
[Untitled (portraits of Maria Isabel Carvalhais)], c. 1939
Impressão a jato de tinta a partir de digitalização de negativos
Inkjet print from negatives
Película acetato de celulose, p/b Cellulose acetate film, b&w

Muitas das fotografias produzidas por Manoel de Oliveira entre finais da década de 1930 e meados da década de 1940 traduzem o mesmo tipo de tensão dinâmica resultante da relação de forças visuais que encontramos em *Douro, Faina Fluvial* (1931): elas são o produto desse olho móvel que pousa sobre as superfícies cromadas da vida contemporânea. Mas, outras há que obedecem aos valores clássicos da harmonia da composição, da natureza idealizada e da intelectualização do belo, ou seja, à imitação dos valores plásticos e estilísticos da pintura, na senda da fotografia pictorialista do século XIX.

Oliveira revelava e imprimia ele próprio as suas fotografias no pequeno laboratório de que dispunha. De algumas dessas provas subsistem diferentes tiragens com variações de contraste, impressões em negativo, reenquadramentos, inversões, tintagens, sobreimpressões, retoques e todo um conjunto de outras intervenções gráficas. Disso são exemplo as manchas de coloração que se veem nalgumas fotografias de barcos no Douro ou as linhas que acentuam o recorte das pedras de uma fachada granítica ou que destacam, contra um céu neutralizado, a serenidade neoclássica de um outro edifício da cidade do Porto.

31

Many of the photographs taken by Manoel de Oliveira between the late 1930s and the mid-1940s reflect the same type of dynamic tension that results from the interaction of visual forces that we also find in *Douro, Faina Fluvial* (Labour on the Douro River, 1931). They are the product of his mobile gaze, that lingers on the chrome surfaces of contemporary life. But there are other photographs that respect the classical values of compositional harmony, idealized nature and the intellectualisation of beauty, i.e. the imitation of the plastic and stylistic values of painting, in the wake of 19th century pictorial photography.

Oliveira personally developed and printed his own photographs in the small laboratory he built in his home. There are still different prints from these contact sheets, with variations in contrast, negative prints, reframing, inversions, inking, overprinting, retouching and an entire set of other graphic interventions. Examples include the patches of colour seen in several photographs of boats in the Douro river or the lines that accentuate the outline of the stones of a granite facade or that highlight, against a neutralized sky, the neoclassical serenity of another building in the city of Porto.



Sem título (Porto) [*Untitled (Porto)*], n/d
Impressão a jato de tinta a partir de digitalização de negativo em papel
Inkjet print from negative on paper
Gelatina e sais de prata Gelatin silver print



Sem título (Na Amurada) [*Untitled (On the Bulwark)*], 1945
Impressão a jato de tinta a partir de digitalização de positivo
Inkjet print from positive
Gelatina e sais de prata Gelatin silver print



Sem título [*Untitled*], n/d
Impressão a jato de tinta a partir de digitalização de positivo
Inkjet print from positive
Gelatina e sais de prata com retoque Gelatin silver print with retouch

Datada de novembro de 1944, esta série está relacionada com o projeto *O Saltimbanco*, longa-metragem de ficção não realizada, de que se apresenta igualmente o guião, com data de outubro do mesmo ano, bem como um conjunto de desenhos encomendados por Manoel de Oliveira ao pintor António Cruz (o mesmo que veremos, quase vinte anos mais tarde, no filme *O Pintor e a Cidade*, de 1956). Embora a fotografia seja, neste caso, usada, antes de mais, como um instrumento de estudo de localizações, *décors*, personagens, situações que nos permitem antever o que poderia ter sido o ambiente em que deveria decorrer o filme, note-se que o realizador não negligencia o rigor do enquadramento, o tratamento plástico das texturas, a expressividade da luz e do contraste, ou seja, preocupações fotográficas que conferem a estas imagens um estatuto diferente do mero documento de trabalho.

This series, dating from November 1944, is related to the unmade feature film project *O Saltimbanco* (The Acrobat), whose script is also presented, written in October 1944, as well as a set of drawings commissioned by Manoel de Oliveira from the painter António Cruz (who almost twenty years later, was profiled in Oliveira's 1956 film, *O Pintor e a Cidade* (The Painter and the City)). Although in this case he primarily used photography as an instrument to study the locations, decors, characters, situations that allow us to foresee what could have been the environment in which the film should have taken place, it should be noted that the director still paid special attention to the rigour of the framing, the plastic treatment of the textures, the expressiveness of light and contrast, i.e. photographic concerns that make these images much more than mere working documents.



Sem título [*Untitled*], c. 1944
Impressão a jato de tinta a partir de digitalização de negativos
Inkjet print from negatives
Película acetato de celulose, p/b Cellulose acetate film, b&w

Sem título (retrato de Maria Isabel Carvalhais)**[Untitled (portrait of Maria Isabel Carvalhais)], 1940**

Impressão a jato de tinta a partir de digitalização de negativo

Inkjet print from negative

Película acetato de celulose, p/b Cellulose acetate film, b&w



Sem título [Untitled], c. 1944
Impressão a jato de tinta a partir de digitalização de negativo
Inkjet print from negative
Película acetato de celulose, p/b Cellulose acetate film, b&w





Sem título [Untitled], c. 1938

Impressão a jato de tinta a partir de digitalização de negativo

Inkjet print from negative

Película acetato de celulose, p/b Cellulose acetate film, b&w

LER READ

- Antônio Preto (ed.), *Manoel de Oliveira Fotógrafo*, Porto: Fundação de Serralves, 2020.
- Antônio Sena, *História da imagem fotográfica em Portugal, 1839-1997*, Porto: Porto Editora, 1998.
- Beaumont Newhall, *Photography 1839-1937: A Short Critical History*, Nova Iorque: MoMA, 1938.
- Emília Tavares, *Batalha de Sombras: Coleção de Fotografia Portuguesa dos Anos 50 do Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado*, Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira e Museu do Neo-Realismo, 2009.
- Manoel de Oliveira, *Ditos e Escritos*, Porto: Fundação de Serralves, 2021.
- Mike Weaver (ed.), *The Art of Photography: 1839-1989*, Londres: Royal Academy of Arts - Yale University Press, 1989.
- Roland Barthes, *A Câmara Clara*, Lisboa: Edições 70, 1980.
- Rosalind Krauss, *O Fotográfico*, São Paulo: Gustavo Gilli, 2014.
- Susan Sontag, *Ensaio sobre fotografia*, Lisboa: Dom Quixote, 1986.

VER SEE

- Manoel de Oliveira, *Douro Faina Fluvial*, 1931.
- Manoel de Oliveira, *Aniki-Bóbbó*, 1942.
- Manoel de Oliveira, *O Pintor e a Cidade*, 1956.
- Manoel de Oliveira, *Vale Abraão*, 1993.
- Manoel de Oliveira, *O Estranho Caso de Angélica*, 2010.

Integralmente depositado em Serralves, o vasto arquivo pessoal de Manoel de Oliveira é um importante núcleo documental que proporciona não só um melhor enquadramento e compreensão do seu trabalho, como configura igualmente um suporte de referência para refletir sobre o cinema de outros autores, clássicos e contemporâneos, bem como um instrumento precioso para o estudo e enquadramento da história do cinema e da cultura em Portugal no século xx. Composto por uma grande diversidade de tipologias documentais, o acervo reúne materiais de trabalho relacionados com a produção dos filmes — nomeadamente, guiões (de que existem, nalguns casos, diferentes versões), bem como referências visuais e literárias que serviram de suporte à escrita dos mesmos, desenhos de cena, adereços, fotografias de “repérage” e de rodagem, notas de intenções e uma infinidade de outros documentos, textuais e iconográficos, acompanhados por todo o tipo de escritos e anotações — correspondência, cartazes, prémios e distinções, recortes de imprensa, elementos relacionados com diversas facetas da sua vida, designadamente a prática desportiva, o automobilismo, além de toda a biblioteca pessoal do realizador. Igualmente significativa é a vasta produção escrita com que Manoel de Oliveira sempre acompanhou a sua prática cinematográfica, refletindo, a par e passo, sobre os fundamentos formais, estéticos e teóricos que, de diferentes maneiras e em diferentes períodos, foram tendo implicações sobre o seu trabalho, nele determinando mudanças de rumo. Na sua globalidade, todos estes documentos, produzidos pelo realizador ou por ele recolhidos ao longo da vida, testemunham a sua atividade como cineasta e são elementos fundamentais para aprofundar o conhecimento da sua obra, abrindo pistas sobre os seus processos criativos.

Entirely held on deposit at Serralves, Manoel de Oliveira's vast personal archive is an important set of documentation that not only provides a better framework and understanding of his oeuvre but is also a reference support to reflect on the films by other classic and contemporary directors, as well as a precious instrument for the study and framing of the history of cinema and culture in Portugal in the 20th century. Including a major diversity of documental typologies, the collection brings together work materials related to the production of Oliveira's films—specifically scripts (of which there are different versions in certain cases), as well as the visual and literary references that supported the screenwriting process, scene drawings, props, location scouting and shooting photographs, intention notes and a multitude of other textual and iconographic documents, accompanied by a wide array of writings and notes—, correspondence, posters, awards and distinctions, press clippings, elements related to various facets of his life, including athletics, motorsport, in addition to the director's entire personal library. Equally significant is the vast set of written texts that Manoel de Oliveira always produced alongside his cinematographic practice, in which he reflected, on a step-by-step basis, on the various formal, aesthetic and theoretical foundations that, in different ways and in different periods, have had implications for his work, determining changes in his cinematic approaches. As a whole, all of these documents, including those produced by the director or collected by him throughout his life, testify to his activity as a filmmaker and constitute fundamental elements to extend our knowledge of his work, offering new insights into his creative processes.



Manoel de Oliveira nasceu a 11 de dezembro de 1908, no Porto. Foi o realizador com a mais longa carreira da história do cinema, com um percurso de 84 anos entre a sua estreia na realização (*Douro, Faina Fluvial*, em 1931) e o seu último filme, inacabado (*Um Século de Energia*, em 2015). Com uma filmografia que inclui mais de sessenta títulos, foi o único cineasta a passar do cinema mudo ao cinema sonoro, do preto e branco à cor, e da película de nitrato ao suporte digital, tendo a sua obra obtido amplo reconhecimento internacional. O seu interesse pela fotografia, embora pontual, teve grandes consequências na sua futura obra cinematográfica.

Manoel de Oliveira was born on December 11, 1908, in Porto. He was the filmmaker with the longest career in the cinema - spanning a total of 84 years between his debut, *Labour on the Douro River*, in 1931, and his last and unfinished film, *A Century of Energy*, in 2015. His filmography includes over sixty titles and he was the only filmmaker to make the transition from silent to sound cinema, from black and white to colour, and from nitrate film to digital media, with films that were widely recognised internationally. His interest in photography, although isolated, had great repercussions in his future cinematographic work.

www.serralves.pt



GALERIA MUNICIPAL TREM
MANUEL BAPTISTA

GALERIA MUNICIPAL TREM - MANUEL BAPTISTA

Rua do Trem, n.º 5, 8000-304 Faro

CONTACTOS CONTACTS

+351 289 804 197

HORÁRIO SCHEDULE

Terça a Sexta, das 11h30 às 18h00 / Sábado das 10h30 às 17h00

Tuesday to Sunday, from 11:30 am to 18:00 pm / Saturday from 10:30 am to 17:00 pm

Apoio Institucional
Institutional Support

