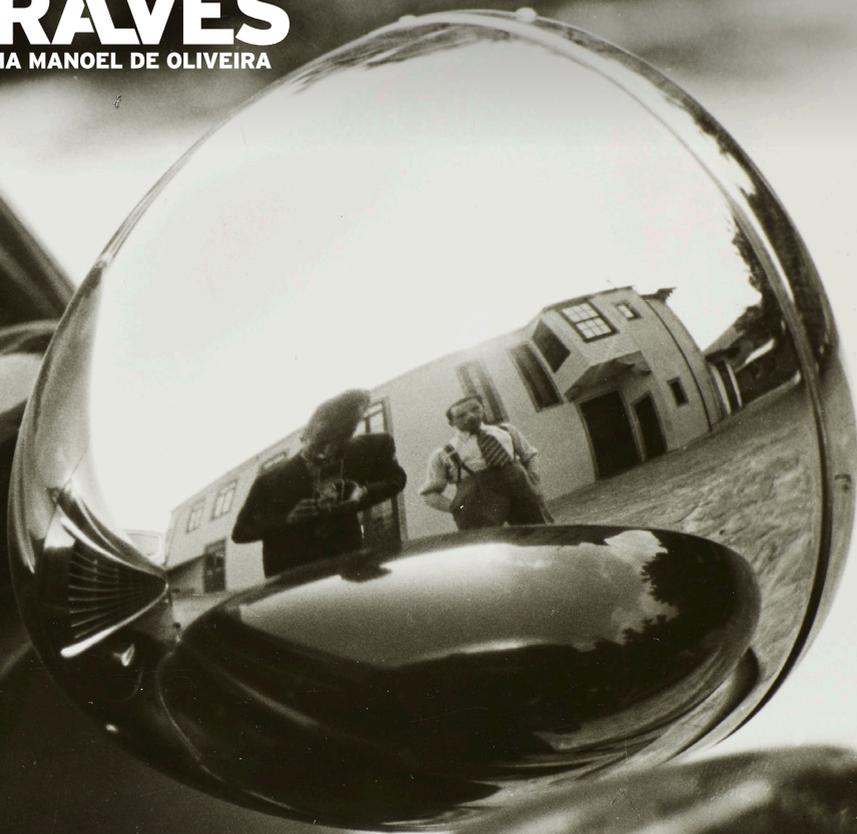


SERRAVES
CASA DO CINEMA MANOEL DE OLIVEIRA

Português English



MANOEL DE OLIVEIRA
FOTÓGRAFO
PHOTOGRAPHER

EXPOSIÇÃO EXHIBITION

Curadoria Curator: António Preto

Coordenação Coordination: Carla Almeida

Arquivo e conservação Archive and conservation:
Inês Mendes

Equipa de montagem Installation team: Luís Magalhães,
Simbiose Gestão Cultural Unipessoal, Lda.

Vídeo Video: Carla Pinto

Aprovisionamento Supplies: Carlos Teixeira, Susana
Meireles

Programação ciclo de cinema Cinema cycle programme:
Ricardo Vieira Lisboa

Textos texts: António Preto

Tradução translation: Michael Greer

AGRADECIMENTOS ACKNOWLEDGEMENTS

Direção-Geral do Livro, Arquivos e Bibliotecas/Centro
Português de Fotografia
Maria & Mayer

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.

PUBLICAÇÃO PUBLICATION

MANOEL DE OLIVEIRA

FOTÓGRAFO PHOTOGRAPHER

A acompanhar a exposição a Fundação de Serralves
– Casa do Cinema editou uma publicação bilingue (portu-
guês / inglês), com a reprodução de mais de uma centena
de fotografias de Manoel de Oliveira, acompanhadas por
ensaios inéditos de António Preto, Bernardo Pinto de
Almeida, Emília Tavares, Maria do Carmo Serén e David
Campany, assim como um texto de Manoel de Oliveira.

To accompany the exhibition, the Serralves Foundation
– House of Cinema has published a bilingual book
(Portuguese / English) reproducing over a hundred of
Manoel de Oliveira's photos; and with especially com-
missioned essays by António Preto, Bernardo Pinto de
Almeida, Emília Tavares, Maria do Carmo Serén and David
Campany. It also includes a text by Manoel de Oliveira.

VISITAS ORIENTADAS GUIDED VISITS

25 OUT OCT | DOM SUN | 12H00 12 PM

Por By António Preto

05 DEZ DEC | SÁB SAT | 17H00 5 PM

Por By Maria do Carmo Serén

27 MAR | SÁB SAT | 17H00 5 PM

Por By Susana Lourenço Marques

CONFERÊNCIAS CONFERENCES

18 NOV | QUA WEN | 19H00 7 PM

Por By Bernardo Pinto de Almeida

24 FEV FEB | QUA WEN | 19H00 7 PM

Por By Emília Tavares

24 MAR | QUA WEN | 19H00 7 PM

Por By Sabine Lancelin

PROGRAMAÇÃO DE CINEMA CINEMA PROGRAMME

CINEMA E FOTOGRAFIA: VISÕES ESPECTRAIS CINEMA AND PHOTOGRAPHY: SPECTRAL VISIONS

Auditório do Museu Museum Auditorium

28 NOV | SÁB SAT | 17H00 5 PM

O Estranho Caso de Angélica

Manoel de Oliveira | PT, SP, FR, BR | 97 min. | 2010

101, a propos de Manoel de Oliveira

Luis Miñarro | SP | 20 min. | 2012

Sessão de apresentação do ciclo de cinema

Introductory session for the cinema cycle

Auditório Auditorium Casa do Cinema Manoel de Oliveira

29 NOV | DOM SUN | 17H00 5 PM

In Waking Hour

Sara Vanagt, Katrien Vanagt | BE | 18 min. | 2015

Images

Robert Altman | USA | 101 min. | 1972

06 DEZ DEC | DOM SUN | 17H00 5 PM

Le Portrait mystérieux

Georges Méliès | FR | 2 min. | 1903

0116643225059

Apichatpong Weerasethakul | TH, USA | 5 min. | 1994

The Cameraman

Edward Sedgwick, Buster Keaton | USA | 78 min. | 1928

13 DEZ DEC | DOM SUN | 17H00 5 PM

Laura

Tânia Dinis | PT | 10 min. | 2017

Zelig

Woody Allen | USA | 79 min. | 1983

20 DEZ DEC | DOM SUN | 17H00 5 PM

Mur 19

Mark Rappaport | USA | 22 min. | 1966

Anna

Pierre Koralnik | FR | 85 min. | 1967

10 JAN | DOM SUN | 17H00 5 PM

Le Paris des photographes

François Reichenbach | FR | 13 min. | 1962

O Conquistador Conquistado

Manoel de Oliveira | PT | 10 min. | 2012

Calendar

Atom Egoyan | ARM, CN, GR | 73 min. | 1993

17 JAN | DOM SUN | 17H00 5 PM

Sixty Six

Lewis Klahr | USA | 90 min. | 2002-2015

24 JAN | DOM SUN | 17H00 5 PM

A caça revoluções

Margarida Rêgo | PT | 11 min. | 2013

Une minute pour une image

Agnès Varda | FR | 26 min. | 1983

Le souvenir d'un avenir

Chris Marker, Yannick Bellon | FR | 42 min. | 2001

31 JAN | DOM SUN | 17H00 5 PM

O Passado e o Presente

Manoel de Oliveira | PT | 116 min. | 1972

07 FEV FEB | DOM SUN | 17H00 5 PM

Cinza

Micael Espinha | PT | 10 min. | 2014

Benilde ou a Virgem-Mãe

Manoel de Oliveira | PT | 112 min. | 1975

14 FEV FEB | DOM SUN | 17H00 5 PM

Rupture

Pierre Étaix, Jean-Claud Carrière | FR | 11 min. | 1961

Os Mortos

Gonçalo Robalo | PT | 30 min. | 2018

A Walk with Nigel

Louis Henderson | UK | 22 min. | 2010

21 FEV FEB | DOM SUN | 17H00 5 PM

Rope

Gustztáv Hámos, Katja Pratschke | GR, HU | 28 min. | 2016

Sauve qui peut (la vie)

Jean-Luc Godard | FR, SW, GR, AU | 87 min. | 1980

28 FEV FEB | DOM SUN | 17H00 5 PM

Somebody was trying to kill somebody else

Benjamin Verhoeven | GR | 7 min. | 2014

Blow Out

Brian de Palma | USA | 113 min. | 1981

MANOEL DE OLIVEIRA

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA: DA MONTAGEM À DURAÇÃO

DIRECTION OF PHOTOGRAPHY: FROM EDITING TO DURATION

Auditório do Museu Museum Auditorium

07 MAR | DOM SUN | 17H00 5 PM

Douro, Faina Fluvial | Hulha Branca | Estátuas de Lisboa

| Já Se Fabricam Automóveis em Portugal | Famalicão

PT | 67 min. | 1931-1940

14 MAR | DOM SUN | 17H00 5 PM

Aniki-Bóbó

PT | 68 min. | 1942

21 MAR | DOM SUN | 17H00 5 PM

O Pintor e a Cidade | Vilaverdinho - Uma Aldeia

Transmontana

PT | 52 min. | 1956-1964

A Propósito da Inauguração de uma Estátua - Porto
1100 anos

Artur Moura, António Lopes Fernandes, Albino Baganha

PT | 30 min. | 1970

28 MAR | DOM SUN | 17H00 5 PM

O Pão | A Caça | As Pinturas do meu Irmão Júlio |

Romance de Vila do Conde | O Poeta Doido, o Vitral e a
Santa Morta

PT | 79 min. | 1964-2008

04 ABR APR | DOM SUN | 17H00 5 PM

Acto da Primavera

PT | 90 min. | 1963

Todos os filmes serão apresentados na sua língua original e legendados em português. All films will be presented in their original language, with Portuguese subtitles.

Por motivos de força maior o programa poderá ser alterado. The programme could be altered due to unforeseen circumstances.

MANOEL DE OLIVEIRA FOTÓGRAFO

As mais de cem fotografias que agora 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.

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-Bóbbó* (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-Bóbbó*, 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 propositadamente 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 reconstrução 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-Bóbbó*, 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.

As fotografias que se dão a conhecer pela primeira vez 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.

MANOEL DE OLIVEIRA PHOTOGRAPHER

The more than one hundred photographs now 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-Bóbo* (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.

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-Bóbo*, 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-Bóbbó*, 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).

In its entirety, the photographs in this exhibition are, perhaps, some of the first images formulating the denaturalization 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 previously unpublished photographs 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.

www.serralves.pt

 /fundacaoserralves

 /serralvestwit

 /fundacao_serralves

 /serralves



Fundação de Serralves

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

serralves@serralves.pt

Geral:
(+ 351) 808 200 543
(+ 351) 226 156 500

Apoio institucional

