

# **CARTAZES DE FILMES DE MANOEL DE OLIVEIRA: DE *ANIKI-BÓBÓ* A *O GEBO E A SOMBRA***

Ana Teresa Junqueiro Pereira Rosas  
Orientação Profa. Maria João Baltazar Vasconcelos Bártolo  
Dissertação de Mestrado em Design de Comunicação  
ESAD - Escola Superior de Artes e Design  
Matosinhos, Dezembro de 2013



**CARTAZES DE FILMES  
DE MANOEL DE OLIVEIRA:  
DE *ANIKI-BÓBÓ A*  
*O GEBO E A SOMBRA***

## **PALAVRAS-CHAVE**

Cartaz de Cinema  
Manoel de Oliveira  
Autobiográfico  
Feminino vs. Masculino  
Histórico  
Teatral

## RESUMO

Esta dissertação de Mestrado, intitulada *Cartazes de Filmes de Manoel de Oliveira: De Aniki-Bóbo a O Gebo e a Sombra*, insere-se no âmbito da história do design de comunicação em Portugal e desenvolve uma análise de cartazes de filmes, do circuito português, do realizador Manoel de Oliveira. Sendo o estudo do cartaz em Portugal ainda bastante lacunar, o estudo do cartaz de cinema é, conseqüentemente, raro. Foi nosso objectivo identificar o autor do cartaz e compreender de que modo a sua concepção representa ou reinterpreta o filme a partir do cineasta sem, contudo, o contradizer. Tornou-se claro o facto de os cartazes portugueses desenvolvidos num contexto onde o designer ou o autor estabelece um diálogo directo com o cineasta, e não dispensando o visionamento do filme, corresponderam às melhores soluções projetuais. Com efeito, esse processo metodológico utilizado por designers e autores como Manuel Guimarães, Armando Alves, Judite Cília, João Botelho, Henrique Cayatte, e Francisco Laranjo, ao partirem do visionamento do filme e da sua compreensão comunicando directamente com Oliveira, afastou-se de determinados modelos estandardizados de concepção do cartaz de cinema o que levou a que se concretizassem cartazes mais comprometidos com as temáticas do cineasta.

Identificamos e agrupamos os cartazes e respectivos filmes em quatro categorias temáticas: *Autobiográfico*, filmes com explícitas referências à cidade do Porto e à vida do cineasta, entre os quais, *Aniki-Bóbo* (1942), ou *Viagem ao Princípio do Mundo* (1997); *Feminino vs. Masculino*, argumentos literários que desenvolvem certas convenções das personagens femininas e masculinas, filmes como *Vale Abraão* (1993) ou *Party* (1996); *Histórico*, analisando referências à história e língua portuguesas como em *Non* (1990) ou *Um Filme Falado* (2003) e *Teatral*, a categoria focada no estudo de cartazes de filmes cuja base são peças de teatro e representações operáticas como *O Meu Caso* (1986), ou *Os Canibais* (1988).

## KEYWORDS

Film Poster  
Manoel de Oliveira  
Autobiographic  
Feminine vs. Masculine  
Historical  
Theatrical

## ABSTRACT

Bearing the title “*Cartazes de Filmes de Manoel de Oliveira: De Aniki-Bóbó a O Gebo e a Sombra*”, this Master’s thesis lies within the history of Design of Communication in Portugal and tries to analyze film posters around the Portuguese circuit from the filmmaker Manoel de Oliveira. The study of the film poster is rare, much due to the still existing flaws in the studying of posters in Portugal. It was our purpose to identify the poster’s author and understand in what way its conception represents or reinterprets the film from the filmmaker’s point of view without, however, contradicting him. It has become clear that the Portuguese posters which were developed in a context where the designer or the author establishes a direct dialog with the filmmaker, not excluding the viewing of the film, were the best projectual solutions. In fact the methodological process of viewing the film and understanding it also by communicating and exchanging ideas directly with Oliveira, drifted away from some previous standard models of movie poster conception. This proved to be useful in the making of posters that, accordingly, became more connected to the themes of the filmmaker. This was used by designers and authors such as Manuel Guimarães, Armando Alves, Judite Cília, João Botelho, Henrique Cayatte and Francisco Laranjo.

The posters and the films they represent were identified and organized in four main categories: *Autobiographic*, films like *Aniki Bobó* (1942) or *Viagem ao Princípio do Mundo* (1997) which have explicit references to the city of Oporto and the filmmaker’s life; *Feminine vs. Masculine*, with the examples of *Vale Abraão* (1993) or *Party* (1996) in which conventions between male and female characters are supported by scripts based in literature; *Historical*, as in *Non* (1990) or *Um Filme Falado* (2003) where references to Portuguese History and language are analyzed and *Theatrical*, focused on studying film posters based on theatre plays or operatic depictions like *O Meu Caso* (1986) or *Os Canibais* (1988).





## AGRADECIMENTOS

Os meus mais sinceros agradecimentos vão para todos aqueles que, de forma significativa, contribuíram para a concretização desta dissertação de mestrado.

À Professora Maria João Baltazar pela orientação científica, por todo o empenho, compromisso, pela motivação e conselhos estruturantes.

De forma particular, às pessoas e entidades cujos os nomes cito, pela disponibilidade, cedência de informação e acesso a documentação que muito beneficiaram esta investigação: ao cineasta João Botelho pela amabilidade e ajuda, ao longo de várias conversas, que me possibilitaram compreender melhor a obra de Oliveira, como os cartazes desses filmes, a Manuel Casimiro pela sua disponibilidade, a Manoel de Oliveira com quem tive o privilégio de conversar, ao designer Luís Moreira pela atenção e contributo na identificação dos tipos presentes nos cartazes, aos designers Francisco Laranjo, Henrique Cayatte, Armando Alves, Judite Cília, a Ana Vilela da ZON Lusomundo, e a David Soares que me forneceram informação válida sobre a concepção do cartaz e imagens digitais dos mesmos.

À Dra. Teresa Borges agradeço a disponibilidade e simpatia, na recolha de informação e no acesso a obras da Biblioteca e Centro de Documentação da Cinemateca Portuguesa, assim como a cedência de imagens digitais dos cartazes dos filmes de Oliveira. À Dra. Maria Joaquina Feijão agradeço a pronta resposta relativamente aos cartazes dos filmes analisados e presentes na coleção da Biblioteca Nacional de Portugal.

Ao designer Rui Mendonça agradeço ter possibilitado a minha conversa com Manoel de Oliveira, ao Professor Israel Pimenta agradeço o acesso a filmografia, à Professora Joana Santos agradeço toda a disponibilidade e o esclarecimento prestados, ao Professor José Bártolo pela sua amabilidade ao me possibilitar contactar o designer e Professor José Brandão e o designer Luís Moreira, à Professora Helena Barbosa agradeço o acesso a informação sobre o cartaz em Portugal, ao designer e Professor José Brandão as críticas válidas sobre processos de impressão associados à história do

cartaz em Portugal, a Júlia Buisel a informação detalhada sobre o processo de filmagem de Oliveira, a Sérgio C. Andrade a amabilidade com que respondeu a questões sobre a obra de Manoel de Oliveira.

Aos affichistes franceses Yves Prince, Pierre Collier, Gilbert Raffin, Benjamin Baltimore, Aksel Varichon, e à Duo Design, que prontamente colaboraram e forneceram informação fidedigna, assim como imagens dos cartazes dos filmes.

Ao Cineclube do Porto, ao Cineclube de Viseu e ao Cineclube de Faro agradeço a colaboração ao facilitarem o acesso a cartazes e, posteriormente, ao responderem às questões colocadas.





# ÍNDICE

17	Introdução
25	Capítulo I: Autobiográfico
39	Capítulo II: Feminino vs. Masculino
55	Capítulo III: Histórico
69	Capítulo IV: Teatral
81	Conclusões
87	Bibliografia
93	Filmografia
97	Índice de imagens
107	Anexos









## INTRODUÇÃO

O título desta dissertação de Mestrado – *Cartazes de Filmes de Manoel de Oliveira: De Aniki-Bóbó a O Gebo e a Sombra* – corresponde a uma investigação no âmbito da história do design de comunicação em Portugal, tendo como objecto de estudo os cartazes do circuito português de alguns filmes de ficção de Manoel de Oliveira.

Partindo de dois cartazes da década de 40 e de um da década de 60, respectivamente dois do filme *Aniki Bóbó* (1942) e um do filme *Acto da Primavera* (1963), a investigação analisou três cartazes da década de 70, três cartazes da década de 80, dez cartazes da década de 90, e doze cartazes entre 2000 e 2012.

A análise realizada considerou que o visionamento dos filmes assim como a compreensão, ainda que de um modo introdutório, das fontes literárias utilizadas por Manoel de Oliveira para a concepção desses filmes – a peça de teatro, o romance, o conto, o texto bíblico – bem como a compreensão do enredo do filme era uma metodologia essencial para, depois, regressarmos ao cartaz de modo a avaliarmos a adequação dessa síntese gráfica na sua relação com o filme e, também, na sua relação com temáticas recorrentes em Oliveira.

Para garantir que esta dissertação fosse exequível, dentro do período de investigação estabelecido no Mestrado, determinadas obras de Oliveira – filmes como, *O Convento* (1995), *O Princípio da Incerteza* (2002), *O Espelho Mágico* (2005), *Belle Toujours* (2006), e *Singularidades de uma Rapariga Loura* (2009) – foram mais sucintamente analisados quanto às fontes literárias e enredo.

Em Portugal, a investigação histórica na área do design de comunicação associada ao cartaz apresenta ainda muitas lacunas sendo de referir a importância do trabalho de investigação realizado por Helena Barbosa em “Uma História do Design do Cartaz Português do século XVII ao século XX”, título da tese de doutoramento finalizada em 2011 e o trabalho de levantamento e análise visual desenvolvido por Rui Mendonça relativamente ao cartaz associado à Escola de Belas-Artes do Porto. Nas palavras de Helena Barbosa:

“O cartaz, enquanto artefacto da cultura material, suscita curiosidade e interesse, quer ao nível dos públicos, quer junto de colecionadores e estudiosos de vários

quadrantes do saber. Essa curiosidade e interesse não se tem traduzido numa produção prolixa, nem nacional nem internacionalmente, de estudos e publicações que espelhem um conhecimento sistemático e abrangente sobre este artefacto através de abordagens idênticas à que a presente investigação propõe.” (Barbosa, 2011, pp. 2-3).

Mas se a investigação e a publicação de conhecimento académico associado à história do design do cartaz português tem ainda muitas lacunas – sendo significativo o levantamento e legendagem dos cartazes presentes no catálogo online da BNP<sup>1</sup> e no arquivo online da Universidade de Aveiro (SInBAD) – especificamente o cartaz de cinema português corresponde a um subtema ainda menos estudado e considerado academicamente. A referência bibliográfica portuguesa que foi publicada e à qual tivemos acesso relativamente ao cartaz de cinema em Portugal, foi a edição especial da Revista de Cinema intitulada *Sessenta Cartazes de Cinema Português*, de 1989, e cujo texto de introdução é da autoria de José de Matos-Cruz. Como nos refere o autor desse breve texto de apresentação de sessenta cartazes portugueses de cinema compreendidos entre o *Kinetographo Portuguez* (1896) e o cartaz do filme *Tempos Difíceis* (1988):

“É de crer que, em Portugal, a importância do cartaz para revelação dos filmes e atracção do público foi sempre apreciada, e reconhecida mesmo no que respeita a uma concepção artística. Lamentavelmente, torna-se difícil estabelecer uma exposição circunstanciada – anterior aos anos trinta, e mesmo na primeira década do sonoro – quer pela inexistência de exemplares, quer porque nunca se tentou um inventário panorâmico sobre tão precioso elemento de publicidade e respectivos autores, na área do cinema. Mesmo no âmbito da Cinemateca Portuguesa, é ainda hoje precário um tal alcance – em termos de colecção lacunar, dilemas de estrita preservação, referenciação e identificação de criadores.” (Matos-Cruz, 1989, p. 3).

Sendo Matos-Cruz um crítico de cinema cujo trabalho na Cinemateca e cuja proximidade ao meio cinematográfico português lhe possibilitaram um contacto directo com os cartazes de cinema nacionais, não deixa de ser significativa a errada identificação da autoria do cartaz do filme *Francisca* (1981) de Manoel de Oliveira, que Matos-Cruz atribui ao pintor e ator Carlos FERREIRO e que esta investigação atribui a Judite CÍLIA a partir de comunicação pessoal com a autora.

A dificuldade em aceder directamente a todos os objetos de estudo – os exemplares de cartazes do circuito português compreendidos entre 1942 e 1999 encontram-se no arquivo da Cinemateca Portuguesa, alguns cartazes no Cineclub de Viseu, e no Cineclub de Faro, na colecção de cartazes da Universidade de Aveiro, e na ZON Lusomundo – e, por outro lado, a dificuldade em aceder a informação histórica sobre a concepção de cada cartaz ficou muito dependente de comunicações pessoais de autores vivos. A generalidade dos autores contactados não mantém em arquivo os esboços, as maquetes, ou artes-finais referentes a esses projetos. Por outro lado, a investigação também compreendeu que a partir do final da década de 80 e até 2001 as produtoras e distribuidoras associadas aos filmes de Oliveira optaram por atribuir

<sup>1</sup> O catálogo online da BNP engloba a colecção presente no catálogo dos 300 Anos do Cartaz em Portugal publicado, pela Biblioteca Nacional de Lisboa 1975-76.

a concepção do cartaz a designers franceses como Jean-Marc Haddad, Yves Prince, Benjamin Baltimore, Pierre Collier, ou Aksel Varichon.

A dificuldade em aceder materialmente a todos os objetos de estudo associada à compreensão de existirem temáticas recorrentes na obra de Oliveira, direcionou a investigação para uma metodologia interpretativa e crítica que se afastou de uma quantificação exaustiva de elementos históricos ou projectuais referentes a cada cartaz.

Assim, e de um modo idêntico à metodologia de Renato De Fusco em “Uma «história do design»: Projecto, Produção, Venda, Consumo” (1993), apoiamos a nossa argumentação a partir de um “artifício historiográfico”. Se para De Fusco a estrutura e a análise da história do design segue quatro conceitos chave, ou seja, “o projecto”, “a produção”, “a venda” e “o consumo” do objecto de design, nesta investigação agrupamos os cartazes de filmes de Oliveira em quatro categorias temáticas: *Autobiográfico*, *Feminino vs. Masculino*, *Histórico*, e *Teatral*. A perspectiva de Renato de Fusco centra-se na construção da narrativa histórica a partir de uma interpretação de factos e, por isso, é que este alicerça a sua argumentação recorrendo à noção de artifício historiográfico, ou seja, a partir do encadeamento de quatro temas que associa a uma estrutura invariante do trabalho em design. Nas palavras de Renato de Fusco (1993, p. 144):

“Será que se pode escrever uma história de qualquer coisa que não tenha sido ainda satisfatoriamente definida do ponto de vista teórico?”

Sim, é possível se considerarmos que mesmo a história precisa de ser enquadrada de um ponto de vista que apoie a argumentação, em suma, recorrendo a um “artifício historiográfico”. Isto não significa apenas o modo de tratar os argumentos expostos mas, sobretudo, o modo de os identificar”.

Desse modo, seguimos um processo metodológico que associamos ao design: as categorias temáticas abordadas correspondem a sínteses dos argumentos e dos cartazes analisados. A necessidade de descodificar e de organizar informação através de uma economia de meios, conceitos-chave, é também um processo recorrente no projeto de design de comunicação.

Para além de uma ordenação alfabética, a sequência destas categorias temáticas correspondeu ao desenvolvimento de quatro capítulos da dissertação que procuraram:

1º Capítulo *Autobiográfico*, apresentar o cineasta partindo de seis filmes reunidos num mesmo grupo de análise de sete cartazes, ou seja, dois cartazes de *Aniki-Bóbo* (1942), um cartaz de *Viagem ao Princípio do Mundo* (1997), um cartaz de *Inquietude* (1998), um cartaz de *Porto do Minha Infância* (2001), um cartaz de *Vou para Casa* (2001), e um cartaz de *O Estranho Caso de Angélica* (2010). Estes filmes correspondem a representações claramente autobiográficas, como é o caso do filme *Viagem ao Princípio do Mundo*, à representação da Ribeira, do rio Douro e do Porto entre a década de 40 e a reconstituição do espírito refinado dos anos 20 que marcou a infância e a juventude do cineasta.

2º Capítulo *Feminino vs. Masculino*, apresentar a representação ficcional do que Oliveira designará como amores frustrados, ou seja, as convenções sociais associadas ao casamento, e ao amor não consumado fisicamente e que é vivido por personagens de argumentos que partem de fontes literárias ou cartas oitocentistas – como é o caso de *Amor de Perdição* (1978), *Francisca* (1981), ou do filme *O Dia do Desespero* (1992) – bem como de argumentos que se associam a este contexto literário oitocentista como ocorre em *Vale Abraão* (1993), e onde a representação do papel feminino e do papel masculino se associam à herança aristocrata e burguesa como ocorre, por exemplo, em *Party* (1996), ou *A Carta* (1999).

3º Capítulo *Histórico*, apresentar a representação de Oliveira relativamente a marcos e figuras históricos entre *Non ou a Vã Glória de Mandar* (1990), o legado epistolar do Padre António Vieira em *Palavra e Utopia* (2000), a herança ocidental associada à língua representada em *Um Filme Falado* (2003), a adaptação da peça de José Régio em *O Quinto Império – Ontem Como Hoje* (2004), e a investigação histórica sobre a identidade de *Cristóvão Colombo* (2007).

4º Capítulo *Teatral*, apresentar a importância do teatro para Oliveira e de que modo o artifício da encenação teatral corresponde, para o cineasta, à verdade material de objetos concretos. O espectador sabe, então, que se encontra perante uma encenação do real e não perante a ilusão do real que o cinema possibilita. Entre o documentário e a ficção da representação de um Auto da Paixão de Cristo em *Acto da Primavera* (1963), o espaço cénico e o espaço da verbalização da palavra presentes em *O Meu Caso* (1986), e em *A Divina Comédia* (1991), o sentido de obra de arte total associado a esses filmes e ao filme-ópera *Os Canibais* (1988), o regresso à comédia portuguesa e à sua ligação teatral em *A Caixa* (1994) e, por fim, a adaptação da peça de teatro ao espaço cinematográfico, muitas vezes um espaço de enquadramento fixo nos filmes de Oliveira e presente em *O Gebo e a Sombra* (2012).

Assim, podemos afirmar que se a metodologia de Renato de Fusco em “Uma «história do design»: Projecto, Produção, Venda, Consumo” (1993) se relaciona com a própria metodologia do projeto de design na medida em que se edifica entre o esboço do projeto e a utilização do objecto, esta investigação procurou encontrar quatro categorias temáticas que correspondessem a uma síntese de temas recorrentes na obra de Manoel de Oliveira e que, em grande medida, deviam ser preocupações do designer para a concepção do cartaz. Desse modo, o objectivo desta metodologia interpretativa considerou a necessidade de relacionar a obra de Oliveira com os cartazes dos filmes analisados através de uma síntese visual, de palavras-chave que evidenciassem traços temáticos recorrentes no cinema de Oliveira e que, por isso, se traduzissem na representação gráfica do cartaz. Ambicionamos compreender através de cada cartaz, e no seu conjunto, a existência de um processo de representação – escolha da tipografia, do uso da imagem fotográfica, da escala das personagens, da atmosfera cromática, da abstração ou do uso de elementos ornamentais – que de algum modo traduzisse o ponto de vista do cineasta.

Também Rick Poynor em *The Graphic Edge* (1993) definiu uma metodologia interpretativa a partir de quatro categorias temáticas que corresponderam à exemplificação de tendências formais e conceituais do design pós-moderno da década de 90. Como nos esclarece Poynor:

<sup>2</sup> Transcrevemos a citação original em inglês: “The designs collected here, with a handful of exceptions, come from Great Britain, the United States and the Netherlands. Almost all of them were executed in the 1990s. They are divided into four thematic categories – «Cool», «Layered», «Conceptual» and «Raw» – intended to exemplify recent trends. As with any attempt at classification, the categories are not always mutually exclusive. There are many designs that could be included in only one category, but there are others that would fit reasonably smoothly into two or sometimes three categories. In such cases, classification has been determined by the characteristics that seem the most salient, and by the design’s relationship to other pieces less ambiguously placed in the same category.” (Poynor, 1993, pp. 8-9).

“Os projetos aqui reunidos, tirando algumas exceções, vêm do Reino Unido, Estados Unidos da América e Holanda. Quase todos foram realizados em 1990. Foram divididos em quatro categorias temáticas – «Cool», «Layered», «Conceptual» e «Raw» – com o objectivo de exemplificarem novas tendências. Como em qualquer tentativa de classificação, as categorias nem sempre são exclusivas. Existem muitos projetos que podiam ser incluídos numa só categoria, mas existem outros que facilmente se poderiam colocar em duas, ou às vezes três categorias. Nestes casos, a classificação foi determinada pelas características que pareceram mais importantes, e através da relação desse projeto com outros menos ambiguamente colocados nessa mesma categoria.”<sup>2</sup> (Poynor, 1993, pp. 8-9, tradução livre).

Se o autor do cartaz teve que sintetizar as preocupações de Oliveira relativamente a aspectos autobiográficos, ao confronto entre a mulher e o homem, à história de Portugal, e à relação entre o teatro e o cinema – preocupações que não se alteraram significativamente ao longo da obra do cineasta – então também ele teve a necessidade de representar no cartaz esses aspectos associados à vida do cineasta, o conflito entre os papéis femininos e masculinos, a história de Portugal, e determinadas convenções formais associadas ao teatro e ao cinema.

O design de comunicação é uma atividade projetual significativa para a mediação pública de conhecimento e informação a nível cultural, social, político e económico e, por isso, tem apresentado um crescente interesse enquanto tema para a investigação académica. A história do design ou o pensamento projetual dos designers, assim como o pensamento crítico que os seus manifestos expõem publicamente, essa síntese associada à época e que foi realizada pelo designer através do projeto não interessa somente ao aluno de design, a designers, ou ao cliente mas, a uma vasta comunidade social. Este é o ponto de vista de Rick Poynor que, no ensaio “Out of the Studio: Graphic Design History and Visual Studies”, editado no *Design Observer* em 2011, também defende que restringir a história do design gráfico ao estúdio de design e à educação dos designers fará com que haja uma limitação no que diz respeito ao desenvolvimento histórico e cultural do design de comunicação e, principalmente, na produção académica associada a essa disciplina. Este crítico inglês refere que a história do design deve deixar de ser considerada, apenas, como uma mera ferramenta de apoio ao trabalho prático do estúdio, ou como uma mera ferramenta de apoio à formação de alunos de design. Isto significa, então, que a história do design terá de ser enquadrada e apresentada de forma a se relacionar com outros leitores e profissionais fora do campo do design. Porém, deve também ser considerada como uma disciplina académica de investigação científica tendo (para além do seu interesse na formação em projeto por parte de designers ou alunos) valor e autonomia disciplinar.

Em síntese: uma tese de investigação que se debruça sobre a história do design ou aspectos relativos à história do design gráfico, como ocorre com esta investigação, não se avalia, somente, na medida em que “melhora” o projeto de design do atelier ou “ensina” os estudantes a fazerem projeto. Para além disso, é também válida por corresponder a investigação histórica associada a uma cultura material cujo valor deve e pode interessar a académicos de diversas áreas. Corroborando com o que foi dito até aqui Francisco Laranjo, designer do cartaz do filme *O Espelho Mágico* (2005), defende que:

“Julgo portanto ser importante haver um estudo profundo do design gráfico no cinema português, para que se possa trabalhar sobre esse conhecimento em vez de se ignorar a história, mas sempre tendo em conta o contexto em que o trabalho é produzido.” [...] os cartazes têm que explorar este território e poder provocar questionamento, curiosidade e crítica, tirando partido da sua exposição pública.” (Laranjo, comunicação pessoal, 16 abril/ 4 julho, 2012).

Os cartazes aqui analisados apresentam um ecletismo significativo: se alguns são uma excelente síntese visual que acompanha o ponto de vista de Oliveira como é o caso do cartaz de João Abel Manta para *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975), outros correspondem a um paradigma de representação promovido por produtoras e distribuidoras de cinema que pressupõe a necessária representação dos protagonistas do filme através de uma identificação da importância da personagem consoante a sua escala, através da justificação do texto ao centro, e de uma aproximação entre o cartaz e o *trailer* do filme. Desse modo, nesta investigação procuramos avaliar a concepção dos cartazes de filmes de Oliveira seguindo as intenções do realizador mas também a capacidade de alguns designers e autores portugueses para se relacionarem com o filme e associarem através do cartaz um novo elo comunicativo como ocorre nos cartazes de Manuel Guimarães, Armando Alves, João Abel Manta, João Botelho, Judite Cília, Henrique Cayatte, e Francisco Laranjo.

O estudo dos cartazes deste cineasta parece, assim, ser bastante pertinente. Trata-se de um realizador que se encontra no mundo do cinema desde os anos 20 até à atualidade e cujo percurso é reconhecido nacional e internacionalmente.

A atualidade do tema desta investigação torna-se evidente na exposição “Manoel de Oliveira 105 Revistas” realizada pelo Museu Nacional da Imprensa e na qual se reúnem publicações portuguesas como *Seara Nova*, *Movimento*, *Cinema Novo*, *Grande Ilusão*, ou a *Revista Expresso*, que escreveram sobre a obra de Oliveira. A inauguração a 11 de dezembro de 2013 marcou, também, o dia do 105º aniversário do cineasta. O carácter universalista dos seus filmes, desde o *Douro, Faina Fluvial* (1931) a *O Gebo e a Sombra* (2012), associa-se a uma obra que para além do ponto de vista de um criador realiza uma especial articulação entre identidade histórica e literária portuguesas através de uma obra de arte total sendo, por isso, pertinente uma adequada relação entre a representação visual e sonora do filme com o seu cartaz, o genérico, o uso de tipografia em intertítulos, o *trailer*,

ou o dossier de imprensa, entre diversos elementos gráficos de promoção e comunicação da obra.





## CAPÍTULO I: AUTOBIOGRÁFICO

<sup>3</sup> O conto “Meninos Milionários” de Rodrigues de Freitas esteve na origem do filme *Aniki-Bóbó* cujo título teve outras hipóteses provisórias como “Corações Pequeninos” e “Gente Miúda”, para além do título do próprio conto. A produção foi da responsabilidade de António Lopes Ribeiro e do próprio Manoel de Oliveira, o que facilitou a aceitação pela censura de uma história que se afastava do tom folclorista e propagandístico do regime de Salazar (Andrade, 2008, p. 60).



fig. 1 *Aniki-Bóbó*, 1942  
Cartaz de Silvino

A autobiografia relaciona-se diretamente com a vida de alguém. O cinema autobiográfico, por sua vez, narra e retrata a vida, transpondo imagens e memórias dessa mesma existência para o filme. O cinema como arte revela o tempo que se desenrola na narrativa cinematográfica como um enredo, uma linha, ou como uma metáfora da vida. Em *Viagem ao Princípio do Mundo* (1997), uma viagem ao princípio da vida, Manoel de Oliveira revisita a sua juventude e infância através de Marcello Mastroianni e através do regresso a locais do seu passado.

O Porto, nas palavras de Sérgio C. Andrade (2002, p. 14), “A Cidade de Oliveira”, leva-nos, primeiramente, até *Aniki-Bóbó* (1942), o primeiro filme de ficção e primeira longa-metragem do cineasta,<sup>3</sup> em que há uma ligação entre o filme e o próprio Oliveira, uma relação com a sua infância: “Tinha tido aventuras daquele género em muito novo. No fundo é um filme autobiográfico, visto à distância”, diz Manoel de Oliveira (Oliveira & Bénard da Costa, 2008, p. 47).

Para o filme *Aniki-Bóbó* foram desenhados dois cartazes ambos impressos em litografia. Um deles recorre à ilustração jogando com a caracterização excessiva dos traços do rosto do ator Nascimento Fernandes [fig. 1]: a enorme cabeça ocupa o centro da composição. Em seu redor encontram-se as crianças e o texto, cujas letras foram desenhadas à mão pois não havia a possibilidade de compor texto sobre a imagem. Cada letra da palavra *Aniki-Bóbó* alterna cromaticamente entre o vermelho e o preto o que acentua o ritmo da lengalenga infantil, ou o jogo de polícias e de ladrões fundamental para o argumento:

“Aniki-Bebé/ Aniki-Bóbó  
Passarinho totó  
Berimbau, cavaquinho  
Salomão/ Sacristão  
Tu és polícia/, tu és ladrão”  
(*Aniki-Bóbó*, 1942)

Este cartaz é da autoria de Silvino, como se pode observar na assinatura “Silvino 942” por cima do apelido Fernandes [fig. 2], enquanto que o outro cartaz de *Aniki-Bóbó* é da autoria de Manuel Guimarães, como se observa na assinatura “Guimarães 42” [fig. 3] no canto superior esquerdo do cartaz [fig. 4].

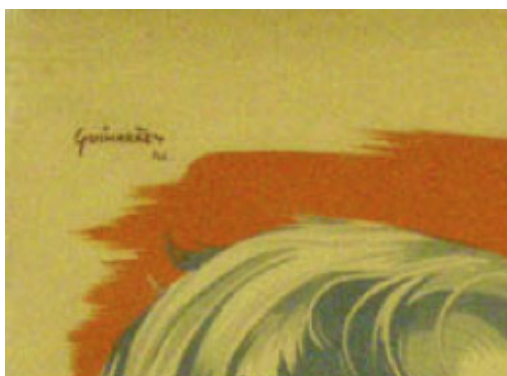


fig. 2 Pormenor da assinatura “Silvino 942”

fig. 3 Pormenor da assinatura “Guimarães 42”

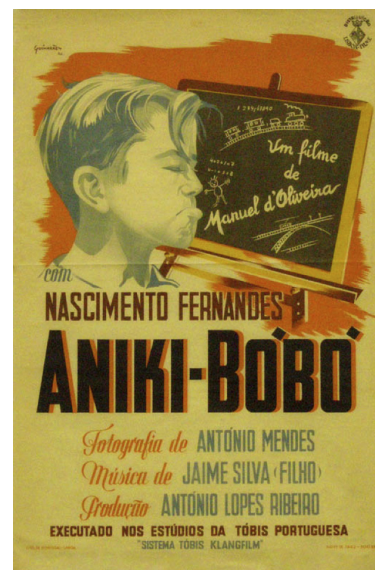


fig. 4 *Aniki-Bóbó*, 1942  
Cartaz de Manuel Guimarães

Manuel Guimarães era, então, assistente de Manoel de Oliveira e a partir da década de 50, com o filme *Saltimbancos* (1952), ficaria associado ao neorealismo do cinema português. O pós-guerra dos anos 50, foi representado, no campo do cinema, por Vittorio De Sica e Roberto Rossellini a partir da fragilidade e da resistência física e emocional presentes na infância. Os filmes de 1948, *Alemanha, Ano Zero*, de Rossellini, ou *Ladrões de Bicicletas*, de Vittorio De Sica mostram um contexto social e económico onde meninos de rua sobrevivem ao pós-guerra através da sua capacidade para decidirem sobre o seu próprio destino devido ao alheamento e à desmoralização sociais da época onde cada um procurava a sua sobrevivência. *Aniki-Bóbó* teve, contudo, um final muito mais optimista pois, sugere-se, que nesse contexto português a criança da Ribeira vivia carências materiais, mas também se encontrava rodeada por uma austeridade paternalista.

No cartaz desenhado por Silvino, existe, claramente, uma estratégia formal recorrente no cartaz de cinema e que corresponde a capitalizar a fama das vedetas usando a dimensão do rosto para captar a atenção do público: “Depois da Primeira Guerra Mundial, os filmes e os cartazes americanos começaram a oferecer a nova demanda de exotismo e de fuga à realidade” (Timmers, 1998, p. 53, tradução livre).<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Na versão original em inglês pode ler-se: “American films, and posters, after World War I began to cater for the new demand for exoticism and escape from reality” (Timmers, 1998, p. 53).

De acordo com Steven Heller e Véronique Vienne este procedimento gráfico corresponde a uma das 100 ideias que marcaram o design gráfico, as “cabeças flutuantes”, ou a separação da representação da cabeça humana do corpo. Esta estratégia associa-se a contextos comunicativos que sugerem uma presença omnisciente, a afirmação de um protesto, mas também se associa ao humor (Heller & Vienne, 2012, pp. 98-99). Os cartazes para os filmes *O Pai Tirano*, (António Lopes Ribeiro, 1941) e *O Pátio das Cantigas* (Francisco Ribeiro, 1942) [fig. 5 e fig. 6] são da autoria de Leite Rosa, impressos em litografia e ilustram essa mesma ideia. A movimentação das personagens é jovial e cómica devido à dimensão da cabeça em relação à fragilidade do corpo, à ausência do corpo, à utilização do amarelo, do vermelho, do branco e do azul como cor do fundo, da tipografia ou de elementos gráficos decorativos.

**fig. 5** *O Pai Tirano*  
António Lopes Ribeiro, 1941  
Cartaz de Leite Rosa

**fig. 6** *O Pátio das Cantigas*  
Francisco Ribeiro, 1942  
Cartaz de Leite Rosa



A presença dominante da cabeça de Nascimento Fernandes, o lojista de *Aniki-Bóbó*, através do corte e da separação do corpo enquanto reinterpretação da realidade, sugere o rosto de António de Oliveira Salazar, na época, chefe do governo desde 1932. Sendo Salazar, severo com o cinema enquanto meio de comunicação de massa, não é surpreendente que o ator Nascimento Fernandes seja retratado de um modo muito figurativo e característico para a época e se aproxime à figura de Salazar tendo, ao mesmo tempo, leves traços de uma representação diabólica.

Em Portugal vivia-se uma época na qual os objetos impressos e as artes gráficas representavam um espaço de produção cultural e, por vezes, de subtil subversão à censura a partir do qual se comunicava mais do que simples mensagens propagandísticas ou de brandos costumes. A montagem assumiu cedo um papel preponderante nos cartazes de cinema: “A técnica da montagem, que nos anos 20 era um dos elementos mais influentes no cinema, adotada por muitos artistas gráficos e de teatro, também se tornou num dos básicos procedimentos gráficos dos cartazes de cinema” (Law, 1984, p. 76, tradução livre)<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> No texto original em inglês pode ler-se: “Montage, which in the 1920’s was one of the most influential elements of cinema technique adopted by many theatrical and graphic artists, also became one of the basic graphic devices in the film poster.” (Law, 1984, p. 76).

Podemos considerar que existe alguma semelhança formal entre o cartaz de Silvino e o cartaz do filme *A Screw from Another Machine* (*Um Parafuso de Outra Máquina*), de 1927, [fig. 7 e fig. 8] concebido pelos conceituados artistas e designers russos Vladimir Stenberg e Georgii Stenberg, conhecidos como os irmãos Stenberg.



fig. 7 *Aniki-Bóbó*, 1942  
Cartaz de Silvino

fig. 8 *Um Parafuso de Outra Máquina*, 1927  
irmãos Stenberg

Os cartazes de cinema russo da década de 20 corresponderam a um contexto político e cultural onde o artista enquanto construtor devia transformar a compreensão do proletariado relativamente à sua época de vanguarda, ou seja, alertar o povo a rejeitar uma proposta burguesa de um cinema de ilusão que levasse o espectador a esquecer a sua realidade social e o seu quotidiano. Esta proposta política e de vanguarda não se encontrava em Portugal na década de 40. No entanto, *Aniki-Bóbó* não correspondeu a um tema popular simplista, ou a uma comédia que poderia traduzir a imagem do povo português tal como era promovida no contexto do regime de Salazar: a moralidade rural, a tradição do fado, o valor do trabalho, a alegria do povo. Mas encontramos nos dois cartazes, o de *Aniki-Bóbó* realizado por Silvino e o de *Um Parafuso de Outra Máquina* dos irmãos Stenberg, a mesma intenção de realçar uma personagem do filme através de um acentuado *close-up* e a mesma sugestão de jovialidade e humor. A intenção de dar destaque a Nascimento Fernandes, o lojista em *Aniki-Bóbó*, corresponde, também a ser, juntamente com Vital dos Santos (o Professor), um dos atores profissionais a figurarem no filme.

O lojista encontra-se rodeado por esses meninos da Ribeira do Porto: em cima à esquerda Teresinha interpretada por Fernanda Matos, em cima à direita Eduardo interpretado por António Santos, em baixo à esquerda Pistarim interpretado por António Morais Soares, e em baixo à direita Carlitos interpretado por Horácio Silva. Nas palavras de Oliveira: “Mas quando escolhi os rapazes (eram rapazes do local, viviam na Ribeira) [...]” (Oliveira & Bénard da Costa, 2008, p. 47). Mais do que um filme, *Aniki-Bóbó* é um retrato de uma época, de um lugar histórico mas tem, simultaneamente, como já

referido, uma relação com a infância de Oliveira:

“Em miúdo passaram-se comigo coisas semelhantes. Eu recusava ver aqueles meninos a imaginarem, apenas, uma vida à grande, a comer bifés, pão com manteiga e outras coisas assim. Pu-los a discorrer sobre a noite e sobre as estrelas, sobre o diabo e as tentações. Eram preocupações minhas, fantasmas meus, que depois se refletem ao longo de outros trabalhos meus” (Oliveira & Bénard da Costa, 2008, p. 49).

Parece ser possível, através do cartaz, perceber essas mesmas preocupações que Oliveira refere como suas. A conotação ao universo social português dos anos de ditadura refletem-se não só no tipo de desenho – que em muito se aproxima dos cartazes de “A Lição de Salazar” de Martins Barata [fig. 9] promovendo o ideário “Deus, Pátria, Família” – como na moral, educação, relações sociais, desigualdades e no tipo de roupa que essas crianças têm vestida. Mas a conotação que nos parece ser a mais evidente é o já referido retrato de Nascimento Fernandes com a fisionomia de Salazar que parece surgir por detrás do desenho. Conseguimos compreender um sorriso paternalista que se traduz nas próprias palavras da personagem quando se refere, logo no início do filme, a esses meninos da Ribeira ao conversar com o seu jovem empregado Bonifácio:

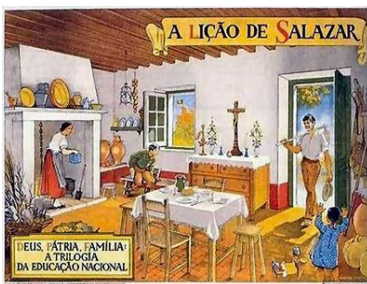


fig. 9 *A Lição de Salazar*, 1938  
Martins Barata

(Lojista) — Faça-se homem! Ponha os olhos naqueles diabretes.  
Aquilo sim, até dá gosto ser pai!

Na apresentação da personagem do lojista a partir deste diálogo com o seu empregado, também encontramos o fotograma do *close-up* de Nascimento Fernandes [fig. 10] que nos parece ter inspirado Silvino para a realização do cartaz. O rosto do lojista torna-se numa imagem camaliónica, uma vez que nos dá a ver mais do que um primeiro olhar compreende: por um lado a vedeta ou a “cabeça de cartaz” do filme e, por outro, a representação paternalista de Salazar enquanto chefe do estado português.

fig. 10 Screenshot de *Aniki-Bóbó*  
apresentação do personagem do lojista  
(Nascimento Fernandes)



No cartaz desenhado por Manuel Guimarães [fig. 11] o foco de interesse altera-se e o rapaz da Ribeira é representado como elemento principal: Eduardo o líder do grupo com uma expressão ousada e, de certa forma, desafian-

te tendo em conta a educação e o contexto social e político que se vivia na época. A careta sobreposta ao quadro de giz da sala de aula parecem querer ilustrar um bater de pé contra a rigidez escolar, sendo uma possível metáfora em relação à repressão da ditadura salazarista.

Ambos os cartazes apresentam mensagens subliminares: no primeiro, a cara do lojista de *Aniki-Bóbó* austero e paternal com os meninos da Ribeira e que, por isso, nos alicia a conotá-lo com Salazar e, no segundo, a personagem de Eduardo a fazer uma cara feia perante um quadro de giz o que nos leva a relacionar a sua rebeldia com a rigidez da escola, da família e as carências materiais vividas num tempo de ditadura. O fotograma que deu origem ao cartaz de Guimarães [fig. 12] corresponde, no entanto, ao confronto entre Eduardo e Carlitos na cena do rio. Quando o atlético Eduardo implica com o Pistarim por este ter medo de ir para a água, é Carlitos quem o defende perante a autoridade de Eduardo. A cara zangada de Eduardo, visível no cartaz de Guimarães, corresponde ao diálogo entre este e Carlitos no qual o ameaça apontando-lhe o dedo indicador:

- (Eduardo) — A conversa é contigo? Não te admito que te metas na minha vida!
- (Carlitos) — Eu não estou a meter-me contigo. Tu é que estás a meter-te com o Pistarim!



Estes dois cartazes podem sugerir a consciência crítica, de Manoel de Oliveira e de Manuel Guimarães perante essa época social, económica e política. Oliveira compreendia Eduardo, a sua rebeldia e coragem, ao não aceitar um ensino repetitivo e punitivo, ao decidir liderar o grupo quando faltam à escola para passearem juntos. Por outro lado, na banalidade de um menino da Ribeira do Porto, esses meninos de *Aniki-Bóbó*, encontramos sentimentos, desejos e pensamentos complexos. Os fantasmas de Oliveira encontram-se lá e proporcionam tanto uma dignidade insuspeita relativamente a essas crianças, como alguns traços recorrentes na filmografia de Oliveira: a complexidade



fig. 11 *Aniki-Bóbó*, 1942  
Cartaz de Manuel Guimarães

fig. 12 Fotograma que deu origem ao cartaz de *Aniki-Bóbó* de Manuel Guimarães



fig. 13 *Viagem ao Princípio do Mundo*, 1997  
Cartaz de João Botelho

<sup>6</sup> O filme *Viagem ao Princípio do Mundo* foi dedicado à memória de Marcello Mastroianni que viria a falecer a 19 de Dezembro de 1996, pouco tempo após o fim da rodagem.



fig. 14 Fotografia de imprensa de  
Manoel de Oliveira

das relações humanas e a importância de se alcançar aquilo que se acredita mas, particularmente e no contexto da Segunda Grande Guerra, uma mensagem de paz e concórdia.

*Viagem ao Princípio do Mundo* (1997)<sup>6</sup> e *Porto da Minha Infância* (2001) são viagens no tempo. Em *Viagem ao Princípio do Mundo* (1997), Manoel de Oliveira é “guia de uma excursão à memória”, a sua própria memória (Areal, 2011, p. 218). Marcello Mastroianni é Manoel, o realizador personagem que rememora episódios que são os da memória biográfica de Manoel de Oliveira. No cartaz, da autoria de João Botelho [fig. 13], percebe-se essa dinâmica entre o olhar de Mastroianni que representa a personagem do cineasta e o olhar de Oliveira que representa a personagem do motorista: é Oliveira quem olha da direita para a esquerda, enquanto que Mastroianni, por baixo do primeiro plano de Oliveira, dirige o seu olhar da esquerda para a direita. Ao longo do filme a presença física de Oliveira é diminuta como motorista do cineasta que o leva a visitar os locais do seu passado biográfico em Caminha, e Peso (Melgaço). Encontra-se acompanhado por Judite (Leonor Silveira), Duarte (Diogo Dória) e Yves Afonso (Jean-Yves Gautier) um ator luso-francês que ao se encontrar a fazer um filme em Portugal decide conhecer a sua tia paterna (Isabel de Castro) que vive em Castro Laboreiro.

O cartaz acentua esta subtil duplicação entre o ator Marcello Mastroianni e a personagem Manoel de Mastroianni, e entre a personagem do motorista e do cineasta Manoel de Oliveira. Um diálogo que se estabelece através de um campo/contracampo que torna visível o jogo dos olhares: Oliveira olha na direção de Mastroianni e, também, para uma possível representação do seu passado, por baixo é Mastroianni que olha na direção de Oliveira. Ambos sustentam uma concepção retrospectiva da vida, das suas carreiras. Uma viagem que nas palavras de Leonor Areal (2011, p. 218): “[...] aqui multiplicada em diferentes subjectividades ou olhares e explanada através de histórias diferentes de vida”. Assim, torna-se clara a intenção de João Botelho de criar esta dualidade, estes dois pontos de vista que são, no entanto, complementares. A linguagem gráfica utilizada para o cartaz – a sobreposição entre o desenho a preto e branco dos rostos de Manoel de Oliveira e de Marcello Mastroianni com a mancha cromática do fundo em tudo semelhante a uma aguarela – permite uma comunicação que nos parece mais familiar devido ao carácter detalhado desses retratos que se tornam mais humanos e nos estimulam a sentirmo-nos mais próximos dessas personagens. João Botelho utilizou uma fotografia de imprensa de Manoel de Oliveira [fig. 14] e um close-up de Marcello Mastroianni. De resto, esta representação de um desenho a preto e branco sobre um fundo de cor revela o quanto as memórias são minuciosas mas, também, esbatidas, manchadas, ou seja, construções onde o sujeito adiciona e altera permanentemente o sentido do que aconteceu. A opção por esta abordagem gráfica poderá ter uma conotação à particularidade do desenho realista se associar a um processo de representação analógico cuja concepção é lenta, tal como construímos as memórias. Muitos designers

e ilustradores utilizam diariamente um caderno de bolso, onde registam momentos significativos do seu dia-a-dia, traços que vão concebendo um registo e compilação de diversos momentos.

O desenho e a combinação de cores e a simplicidade da imagem transparecem a singeleza do filme. Tendo este filme uma visão retrospectiva da vida de Manoel de Oliveira, esta presença do desenho no cartaz, talvez possa ser justificada por isso mesmo: para tornar única uma imagem onde se reúnem momentos da vida do cineasta.

A tipografia escolhida não pretende destacar-se em relação ao desenho embora ocupe um lugar central no cartaz. A simplicidade e universalidade do Helvetica associa-se, então, à própria simplicidade e verdade da vida no momento em que o cineasta se interessa por uma representação e reflexão mais diretas sobre o seu percurso.

Leonor Silveira aparece vestida com uma camisa e boina à marujo tal qual os meninos da burguesia deveriam usar em pose fotográfica e, ainda, uma saia escura e sapatilhas [fig. 15 e fig. 16]. Um detalhe que parece atribuir-lhe a irreverência da infância e da juventude, presente nas perguntas constantes e nos reparos que vai estabelecendo com Marcello de Oliveira. É essa frescura que se encontra na mancha cromática do cartaz, essa convicção positiva de Judite perante as descobertas com as quais se depara ao longo dessa viagem. Oliveira regressa aos locais do seu passado percorrendo-o novamente através de Mastroianni que, contudo, vai copiando os passos do primeiro. O chapéu usado por ambos também os une.

fig. 15 e fig. 16 Screenshots do filme *Viagem ao Princípio do Mundo* apresentando Judite.



Numa conversa no interior do carro entre o cineasta Manoel, Judite, Duarte e Yves, o primeiro refere-se às recordações vividas nos teatros do Porto no início do século XX, ao camarote onde se encontrava a mulher sedutora:

(o Realizador) — O Chico era o mais velho. Fazíamos nove anos de diferença. Eu, era o mais novo, era meninote ainda e já ele levava uma vida de boémio com amantes de luxo. Cocottes pouco mais velhas do que ele. Belas

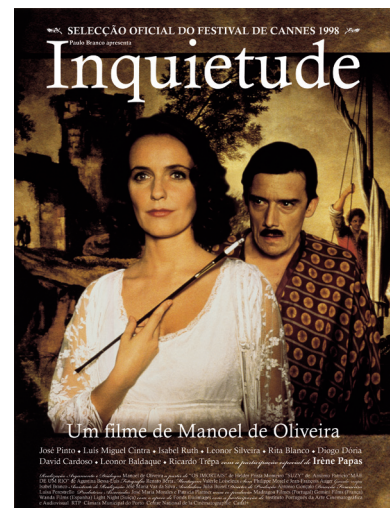
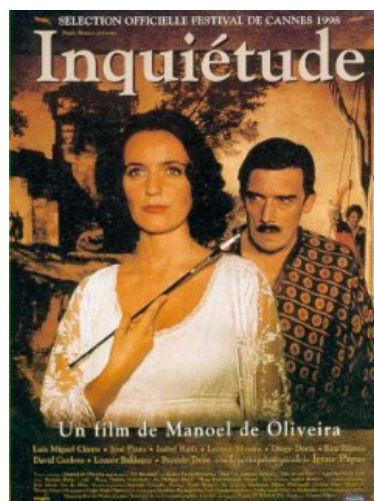


*cocottes!* Apareciam nos teatros mais chiques do Porto, nos camarotes mais caros, sempre sós [...].

A recriação do Porto (o Teatro de São João, a Casa de Serralves, o Museu Romântico, a Universidade, a Rua do Almada) a partir da memória de um refinamento burguês da década de 20 enquanto “espírito de um lugar e de uma época” (Andrade, 2008, p. 25), foi filmada por Oliveira em *Inquietude* (1997), especificamente realizada para a história “Suzy” de António Patrício. É precisamente Suzy (Leonor Silveira) quem protagoniza o cartaz do filme *Inquietude*, embora o filme corresponda a mais duas histórias: “Os Imortais” de Prista Monteiro e “A Mãe de um Rio” de Agustina Bessa-Luís. A versão do cartaz do circuito francês do filme *Inquietude*, é do designer Pierre Collier, sendo o cartaz do circuito português uma mera tradução [fig. 17 e fig. 18]. “Suzy’ retrata o ambiente que se vivia no Porto no fim da década de 20, nomeadamente a vida mundana das ‘cocottes’ chiques e dos seus amigos, que coloriam os camarotes dos teatros e as mesas dos casinos. [...] Ao lado da atriz, Oliveira remeteu para o texto de António Patrício a caracterização de Suzy. ‘Ele deve ter conhecido essa mulher, que o deve ter impressionado muito’, diz o realizador, que admitiu também ver nela a representação de mulheres que conheceu muito bem na sua ‘vida de boémio’ no Porto daquela época.” (Andrade, 2008, pp. 25-26).

**fig. 17** *Inquietude*, 1998  
Cartaz de Pierre Collier  
Arquivo pessoal de Pierre Collier.

**fig. 18** *Inquietude*, 1998  
Cartaz do circuito português.  
Adaptação do cartaz de Pierre Collier.  
Lisboa: Arquivo da ZON Lusomundo.



Aproximação à imagem do camarote presente no cartaz do filme *Porto da Minha Infância* (2001), cujo original francês é também da autoria de Pierre Collier [fig. 19 e fig. 20], e que nos leva aos anos 30 e 40 do século XX, anos da juventude de Oliveira.

Pierre Collier é um designer francês, um *affichiste* com uma vasta obra de cartazes de cinema, associados ao circuito dos festivais de cinema tendo concebido o cartaz para o Festival de Cannes em 2008. Foi o designer de carta-

zes de filmes de diversos cineastas, entre os quais, Almodovar, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Michelangelo Antonioni, ou Ken Loach. Os seus cartazes são bastante ecléticos: usam à montagem fotográfica, a ilustração e, por vezes, à própria citação de estilos ou imagens icónicas do século XX. Os cartazes que realizou para filmes de Manoel de Oliveira correspondem ao maior número atribuído a um mesmo designer. Por ordem cronológica essa colaboração com a produção e a distribuição dos filmes corresponderam aos seguintes cartazes: *O Convento* (1995), *Party* (1996), *Inquietude* (1998), *A Carta* (1999), *Palavra e Utopia* (2000), *Porto da Minha Infância* (2001), e *Vou para Casa* (2001).

O título do filme parece querer remeter para a infância do cineasta, não obstante, a palavra “infância” apareça alegoricamente para definir uma determinada época da sua vida, uma época longínqua, tão distante que se confunde com a realidade e a ficção da sua infância, isto é, leva-nos a uma viagem ao princípio das suas memórias. O fotograma do camarote [fig. 21] mostra essa atmosfera burguesa e, de algum modo, o jogo de olhares e de sedução entre o homem e a mulher que, então, se estabelecia com elegância. Os pais de Oliveira tinham assinatura na ópera e no teatro de Sá da Bandeira. Essa imagem do cartaz, é representativa da época em que Manoel de Oliveira assistiu à peça *Miss Diabo*.



**fig. 19** *Porto de Mon Enfance*, 2001  
Cartaz de Pierre Collier  
Arquivo pessoal de Pierre Collier.

**fig. 20** *Porto da Minha Infância*, 2001  
Cartaz do circuito português.  
Adaptação do cartaz de Pierre Collier.  
Lisboa: Arquivo da Cinemateca Portuguesa.



**fig. 21** Screenshot de *Porto da Minha Infância*. Plano do camarote presente no cartaz de Collier.

Os tons sépia sugerem a passagem do tempo numa fotografia esbatida pela luz, o que se viveu há muito tempo, neste caso, um Porto de outrora que já não existe mais. A conjugação de imagens no cartaz dá-nos a ideia de que o filme trata de acontecimentos da vida de Manoel de Oliveira que aconteceram no Porto, um Porto antigo. Uma sucessão vertical de fotogramas no lado direito do cartaz corresponde tanto à película, à unidade do cinema, mas também à intenção de comunicar a passagem do tempo e uma sucessão de acontecimentos vividos. Este pequeno excerto de película evidencia a materialidade do filme analógico e, ainda, a longa experiência de cinema de Oliveira. Contudo, o cartaz de Collier torna-se redundante, na medida em que a sua representação do Porto é acumulativa e, também, muito próxima do *trailer* do filme.

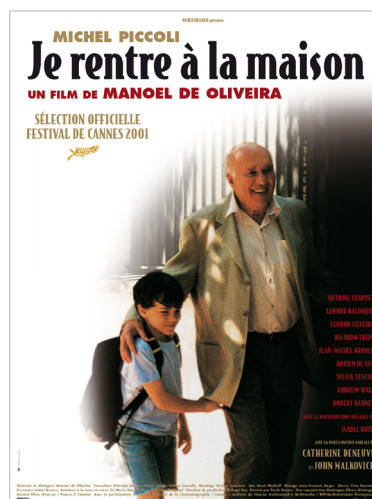
*Vou para Casa* (2001) narra uma história trágica de um ator de teatro que vive uma vida inteira para o palco, para a arte de representar e que já no fim da vida e com uma carreira brilhante, subitamente, perde a mulher, a filha e o genro num acidente de automóvel. Gilbert Valence (Michel Piccoli), o protagonista desta tragédia sente-se, então, incapaz perante a vida. Leonor Areal (2011, p.221) refere-se ao filme *Vou para Casa* ao identificar e analisar que este é sobre “a aceitação dos seus limites e a aceitação da mudança. Ficando com o neto pequeno a cargo, o actor é obrigado a repensar a vida e confronta-se com uma nova realidade: a solidão, a velhice, o destino individual. A aceitação da morte é um trabalho que pacientemente elabora.”

A origem do título corresponde à frase proferida pelo ator no momento em ensaia um papel de substituição em *Ulysses* de Joyce e as suas falhas na memorização do texto o levam a decidir e a afirmar: “Vou para casa.” Oliveira revela-nos, desse modo, um olhar sobre o regresso à casa, uma autorreflexão sobre a vida, a carreira e a velhice, assim como uma redefinição de valores e prioridades. *Vou para Casa*, expressa a ideia de resignação e de resistência perante o quotidiano quando este parece perder o sentido. Todavia, o regresso ao espaço da casa, onde se apazigua a inquietude é um momento de reflexão e de regeneração.

O cartaz do filme, da autoria de Pierre Collier [fig. 22 e fig. 23] foi privado desta complexidade narrativa, revelando o protagonista reconciliado com a sua realidade e envolvendo o seu neto. A aparente alegria do protagonista, numa altura em que a tragédia da morte parece ultrapassada encontra uma relação análoga com o desvanecimento da imagem no cartaz. O canto inferior da imagem contrasta com o canto superior. Um jogo entre o peso e a dureza de tragédias pessoais e a afirmação do branco como que a revelar a necessidade de um permanente reajuste que o ser humano realiza perante emoções dolorosas.

**fig. 22** *Je Rentre à la Maison*, 2001  
Cartaz de Pierre Collier  
Arquivo pessoal de Pierre Collier.

**fig. 23** *Vou para Casa*, 2001  
Cartaz do circuito português  
Adaptação do cartaz de Pierre Collier.  
Lisboa: Arquivo da Cinemateca Portuguesa.



Se em *Inquietude* se verifica o uso de um tipos clássico como Garamond no circuito francês e Calisto no português, com grande elegância, legibilidade e adequação para diversas escalas, em *Porto da Minha Infância* é utilizado o tipo Eagle, revivalista e próximo do grafismo português dos anos 30 e 40 visível no cartaz de Almada Negreiros para o filme *A Canção de Lisboa* (Cottinelli Telmo, 1933) [fig. 24]. Manoel de Oliveira participou como ator neste filme de Cottinelli Telmo onde representou Carlos um charmoso amigo de Vasco Santana. Quanto ao cartaz do filme *Vou para Casa* foi utilizado o tipo Bodega Serif Black OldStyle, novamente uma letra com muita expressão que também corresponde ao revivalismo dos anos 20 e 30 do século XX, sugerindo uma atmosfera *Art Déco*.

O argumento do filme *O Estranho Caso de Angélica* (2010), foi desenvolvido por Manoel de Oliveira na década de 50 e, desse modo, no contexto do período após a recepção de *Aniki-Bóbo*. A morte inesperada de uma pessoa de família, uma prima da sua mulher, muito jovem e muito bela, e o facto de lhe ter sido pedido que realizasse algumas fotografias da falecida, iria perturbá-lo significativamente. Em conversa com João Bénard da Costa, Oliveira refere que:

“Fui solicitado para lhe tirar umas fotografias. Para fotografar o corpo. [...] Isso despertou-me outra vez o interesse pelo cinema. Foi nessa altura que eu escrevi *Angélica* e tudo se renovou. [...] Isto foi em 1952. Foi em 52, que eu apresentei o projecto. O SNI empatou isso durante anos.” (Oliveira & Bénard da Costa, 2008, p. 53).

O filme *Angélica* desenvolve uma narrativa de fantasia e sonho, um amor impossível entre o fantasma da bela jovem Angélica (Pilar López de Ayala), cuja morte inesperada leva a que o fotógrafo Isaac (Ricardo Trêpa) seja chamado de modo a registar a defunta. No momento em que Isaac a enquadra e foca a partir da sua câmara, a extrema beleza e a serenidade de Angélica levam-no a perceber que esta abre os olhos, se encontra viva, e lhe sorri. Episódio que havia marcado Oliveira, agora interpretado pelo seu neto e, também, um episódio que o redirecionou para o cinema após a realização de *Aniki-Bóbo*.

O cartaz do filme é de Ana Vilela do departamento criativo da Zon Lusomundo [fig. 25]. A imagem fotográfica de Angélica, deitada sobre uma *chaise longue* vitoriana num sono sereno e anunciando que pode acordar e sorrir para nós a qualquer momento, é uma imagem muito marcante no filme [fig. 26]. A horizontalidade do fotograma, que acentua o sono e a pose de sonho da protagonista, perde-se no formato de cartaz de cinema com orientação vertical (referimo-nos aos formatos 120 x 160 cm, 70 x 100 cm, e 40 x 60 cm). O cartaz de cinema inglês recorre à orientação horizontal que, de resto, se aproxima da própria orientação horizontal do fotograma e do ecrã de cinema.

O filme *Visita ou Memórias ou Confissões* (1982), que permanece inédito e que Oliveira realizou para divulgação póstuma, parte da adaptação do texto “A Visita” que Agustina Bessa-Luís lhe ofereceu para a concepção de um filme sobre as memórias da casa de família do cineasta na Rua da Vilarinha e



fig. 24 *A Canção de Lisboa*, 1933, Cottinelli Telmo



fig. 25 *O Estranho Caso de Angélica*, 2010  
Cartaz de Ana Vilela (ZON Lusomundo)  
Arquivo da Zon Lusomundo



fig. 26 Fotograma do filme *O Estranho Caso de Angélica*.

onde este vivera 40 anos. Nas palavras de Oliveira: “Eu considero uma casa algo verdadeiramente sagrado. É o segundo corpo do homem, um refúgio divino.” (Andrade, 2008, p. 67).

Falar em autobiografia parece ser um ponto indissociável quando se pretende fazer uma caracterização da obra de Manoel de Oliveira. Os cartazes dos seus filmes também refletem essas memórias através dos locais, das histórias, e das personagens que têm confrontado o cineasta ao longo da sua vasta obra.



## CAPÍTULO II: FEMININO VS. MASCULINO

Neste capítulo, analisamos oito cartazes de filmes de Manoel de Oliveira os quais, por ordem cronológica, correspondem às seguintes obras: *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975), *Amor de Perdição* (1979), *Francisca* (1981), *O Dia do Desespero* (1992), *Vale Abraão* (1993), *Party* (1996), e *A Carta* (1999). A justificação para designarmos por “feminino vs. masculino” todas estas obras, corresponde ao que consideramos ser uma unidade temática de Oliveira. Por outro lado, também se associa à raiz literária destes filmes, principalmente a partir do romance e do conto de autores como José Régio, Camilo Castelo Branco, Agustina Bessa-Luís, e Madame de La Fayette.

Manoel de Oliveira confronta-nos com a representação cinematográfica de convenções sociais evidenciadas a partir das suas personagens femininas e masculinas, como ocorre na relação entre pai e filha, no casamento, na burguesia alentejana da década de 30, na burguesia portuense oitocentista, na burguesia duriense na década de 90, e na burguesia francesa do final do século XX.

Embora esta análise se centre nos cartazes dos filmes cujo enredo consideramos corresponder ao desenvolvimento de amores frustrados – a gravidez por intervenção divina, o amor epistolar, a idealização do amor literário oitocentista, a infelicidade no amor, o jogo da sedução – determinados filmes de Oliveira do século XXI, como *O Princípio da Incerteza* (2002), *Espelho Mágico* (2005), *Belle Toujours* (2006), ou *Singularidades de uma Rapariga Loura* (2008), recebem este legado embora nos pareça que já não correspondam ao período em que Oliveira estabeleceu uma fidelidade ao texto literário oitocentista, embora no filme *A Carta* o texto original já não domine como palavra visual como ocorrera em *Amor de Perdição* ou *O Dia do Desespero*, por exemplo.

Este universo cinematográfico de Oliveira, entre *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975) e *A Carta* (1999), encontra-se muito próximo do universo literário de Agustina Bessa-Luís e, por isso, o contexto destes filmes sugere um diálogo entre a obra da escritora e a obra do cineasta embora, como refere Oliveira:

“Os livros da Agustina são bastante complexos; do ponto de vista cinematográfico, são um pouco difíceis, têm muitas personagens, muita intriga, muitas compli-

cações... e tudo isso é difícil de arrumar no cinema. [...] Um livro – sobretudo quando os livros têm um carácter literário muito forte, como é o caso da Agustina e também do Régio – é muito mais difícil. Há uma diferença muito grande entre o que é o cinema e o que é o livro. A transposição de um livro para o cinema é uma coisa extraordinariamente difícil e nunca há uma correspondência. A diferença é abissal. Pode dizer-se que há um conflito muito grande entre um livro e um filme. O filme nunca será o livro, e o livro não tem só uma forma de poder ser filmado, tem mil formas.” (Andrade, 2008, pp. 73-74).

Oliveira não realiza uma identificação com a realidade, não a filma, pois questiona-a a partir da transposição cinematográfica de convenções sociais, religiosas, estéticas, ou históricas que enuncia a partir das suas personagens na medida em que essas convenções determinam a vida (Fernandes et al., 2008).

De acordo com a análise desenvolvida por John Berger em *Modos de Ver*, sobre a aparência social do homem e da mulher enquanto imagens dependentes de convenções que delimitam e condicionam o “papel masculino” e o “papel feminino”, o crítico inglês refere:

“Uma presença masculina sugere sempre o que o homem pode fazer por nós ou para nós. [...] a presença de uma mulher exprime a sua atitude para consigo própria e define o que se lhe pode ou não pode fazer. A sua aparência manifesta-se nos gestos, na voz, nas opiniões, nas expressões, na roupa que usa, no ambiente que escolhe, no gosto [...] os homens agem e as mulheres aparecem. Os homens olham para as mulheres. As mulheres vêem-se a serem vistas. Isto determina não só a maioria das relações entre homens e mulheres como também as relações das mulheres consigo próprias. O vigilante da mulher dentro de si própria é masculino: a vigiada feminina.” (Berger, 1996, pp. 49-51).

Mas a concepção de Manoel de Oliveira relativamente à personagem feminina e à personagem masculina, não subentende à priori a sua força ou a sua fraqueza pois considera que a origem da atração e do confronto entre a mulher e o homem é consequência de uma unidade primordial que fora vivida por ambos. O homem e a mulher foram, na origem, unos enquanto corpo e alma e, por isso, a posterior divisão entre os sexos e o estabelecimento de papéis femininos e de papéis masculinos torna evidente, por vezes, o desejo de um regresso à unidade do corpo e do espírito da qual foram separados. Como tão bem o sintetiza João Bérnard da Costa:

“Oliveira recorre várias vezes ao mito de Platão, às duas metades da laranja separadas, como representação dessa divisão do uno, dessa aspiração a dois sexos numa só pessoa, ao homem e à mulher poderem voltar a ser um. [...] a separação dos sexos é algo que faz parte da nossa condição falível e mortal, mas a relação sexual e a atracção do homem pela mulher e vice-versa vêm dessa nostalgia de uma unidade primitiva que um dia voltará a refazer-se.” (Fernandes et al., 2008, p. 42).

Nestes casos a figura da mulher e a figura do homem revelam um certo desajuste na sua relação com as convenções sociais e morais. Ema Paiva (Leonor Silveira) e





fig. 27, fig. 28 e fig. 29

Screenshots de *Vale Abraão*.

Ema Paiva (Leonor Silveira) e Pedro Lumiaries (Luís Lima Barreto).

<sup>7</sup> Transcrevemos a versão original inglesa do texto: “The image of *joie de vivre*, the Chérettes, as the figures were called, were typical of the fin de siècle frivolity that preceded the birth of Modernism. Portrayed with expressive hand gestures and a relaxed upper body, the young girls displayed the kind of self-confidence that would soon become associated with the liberation of women.” (Heller & Vienne, 2012, p. 26).



fig. 30 Screenshot de *Singularidades de uma Rapariga Loura*. Apresentação de Luísa Vilaça a partir do distanciamento do seu olhar.

Pedro Lumiaries (Luís Lima Barreto) em *Vale Abraão* (1993), mostram-nos esse mesmo deslocamento como sintoma da unidade homem-mulher procurada por Ema e, de algum modo, da unidade homem-mulher de Pedro, devido à sua sensibilidade literária [figs. 27 a 29]:

- (Pedro Lumiaries) — Vénus não ama as mulheres como tu, que não conheces o ofício da ilusão.
- (Ema) — A ilusão também é um ofício?
- (Pedro Lumiaries) — Não se nasce mulher ou homem, aprende-se. Tu e eu somos uma negação para isso. Eu sei porque te chamam “a Bovarinha”.
- (Ema) — Mas foste tu que me apelidaste de “Bovarinha” e aquela víbora da Loreto não se cansou de o propagar. Porque me chamas “Bovarinha”?
- (Pedro Lumiaries) — Porque ela, a Mme Bovary, também não aprendeu o ofício.

A mulher e a rapariga são representadas ficcionalmente a partir de diversas convenções de época, como já o referimos, mas também, a partir dos meios técnicos de realização e de reprodução dessa imagem. Por outras palavras, o sentido que o espectador assume como sendo o seu, a sua interpretação a partir do que vê, do que lê, e do que ouve relaciona-se com o que vê ser visto, com o que sabe ser lido e ouvido por outros. Um processo interpretativo dependente de um contexto social de significação. A representação de figuras femininas e masculinas é estabelecida através de um jogo entre a norma e o desvio, entre o comportamento aceite e o comportamento reprovado, entre o exemplo e a diferença. Mas também dependente dos meios técnicos de fixação e de reprodução da imagem e, por isso, no caso da representação oitocentista a partir da litografia a cores podemos afirmar que se revolucionou e se acelerou a recepção de modelos e estereótipos femininos e masculinos. Steven Heller e Véronique Vienne descrevem a imagem feminina criada pelo pintor e litógrafo francês Jules Chéret enquanto:

“A imagem de *joie de vivre*, as Chérettes, como eram chamadas essas figuras, características da frivolidade do *fin de siècle* que precedeu o nascimento do Modernismo. Representadas com expressivos gestos de mãos e a parte superior do corpo relaxada, as jovens raparigas exibiam uma autoconfiança que viria a ser associada com a emancipação das mulheres.”<sup>7</sup> (Heller & Vienne, 2012, p. 26, tradução livre).

No entanto, e relativamente à representação de arquétipos femininos oriundos do século XIX e associados à contemporaneidade, também identificam a rapariga com um “dissimulação enganosa”, sem a exuberância cromática da Chérette e, por isso, mais próxima de Luísa Vilaça (Catarina Wallenstein) em *Singularidades de uma Rapariga Loura* (2009) [fig. 30].

Bernardo Pinto de Almeida, num texto de introdução à história do cartaz, também destaca a importância da litografia oitocentista para o estabeleci-

mento de novas práticas e hábitos sociais que se desenvolveram no âmbito de uma difusão de modelos femininos e masculinos que eram ilustrados nos cartazes para o Moulin Rouge ou nos cartazes de promoção de bens de consumo segundo uma nova síntese visual:

“De facto, a linguagem simplificada que o cartaz exigiu, com as suas manchas cromáticas puras, com a sua elementaridade gráfica, com a sua economia própria de formas, de relações internas entre signos, enfim com toda uma nova gramática de referências visuais, abriu novas perspectivas visuais que muitos artistas consideraram estimulantes. [...] quer no que respeita à difusão de novos vocabulários visuais [...]” (Pinto de Almeida, 2000, p. 5)

Os cartazes dos filmes do século XX de Manoel de Oliveira, que acima referimos, estão associados à transposição deste universo de personagens femininas e masculinas de Oliveira, à síntese realizada pelo autor do cartaz que, em grande medida se identifica com as palavras do cineasta quando este se refere à dificuldade de adaptar o texto literário ao cinema.

Também o designer se depara com a complexidade dos filmes de Oliveira que, do ponto de vista gráfico, são um pouco difíceis de “arrumar” num cartaz considerando o tempo de visionamento de determinadas longas-metragens, muito diferente do tempo de observação de um cartaz, e considerando o número de personagens, a intriga, e o carácter literário ao qual estão associadas.

Por outro lado, embora correspondendo a uma necessidade de apresentação pública e comercial, o *trailer* de um filme procura a sua síntese e, ao mesmo tempo, despertar o interesse do espectador. Mas o cartaz de cinema não deve ser assumido enquanto mera passagem bidimensional do *trailer* do filme o que, de resto, corresponderia a uma síntese a partir de uma síntese. A capacidade para condensar significados, levantar questões, introduzir elementos novos e, no entanto, coerentes com o contexto comunicativo do filme, corresponde a uma subtilidade visual particular e a partir da qual o designer deve comunicar.

### **Benilde ou a Virgem Mãe**

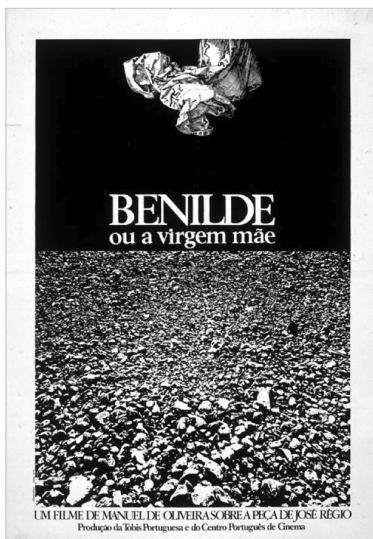
*Benilde ou a Virgem Mãe* (1975) é a adaptação para cinema da peça de teatro homónima de José Régio. Embora o filme tome como ponto de partida a adaptação de uma peça de teatro, consideramos que o seu núcleo dramático corresponde à tetralogia dos amores frustrados – tal como se verifica nos filmes *O Passado e o Presente* (1971), para o qual não encontramos cartaz, *Amor de Perdição* (1979) e *Francisca* (1981) – e, por isso, analisamos o cartaz de *Benilde*, os dois cartazes de *Amor de Perdição* e o cartaz de *Francisca* segundo a mesma lógica temática, ou seja, a partir dos papéis e das convenções associadas a “feminino vs. masculino”. Nas palavras de Manoel de Oliveira:

“De maneira que pensei nisto: O Passado e o Presente, vinha do Régio e até provavelmente, da *Benilde*. E a *Benilde* vinha do Camilo, provavelmente até do *Amor de Perdição*. Foi esse encadeamento que me deu a ideia de que havia uma ligação secreta entre estes três autores e estas três histórias. E então lembrei-me de fazer

uma trilogia, de fazer três filmes. Depois passou a tetralogia, com a Francisca.” (Oliveira & Bénard da Costa, 2008, p. 88)

Segundo Manoel de Oliveira, a peça de Vicente Sanches a partir da qual realizou *O Passado e o Presente* revelava a influência marcante de José Régio sobre Sanches, e *Benilde ou a Virgem Mãe*, a peça de Régio a partir da qual realizou o filme homónimo revelava a influência de Camilo Castelo Branco sobre Régio. Por fim, o romance *Fanny Owen* (1979) de Agustina Bessa-Luís partiu de personagens como Camilo Castelo Branco e de factos da segunda metade do século XIX.

O cartaz do filme *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975) é da autoria de João Abel Manta: uma composição a preto e branco, com grande contraste, e na qual vemos um árido e pedregoso solo cuja perspectiva se dirige para um fundo negro e sobre o qual paira o que parece ser o desenho de um lençol branco que ilumina a parte superior do cartaz [fig. 31].



**fig. 31** *Benilde ou a Virgem Mãe*, 1975  
Cartaz de João Abel Manta  
Lisboa: Arquivo da Cinemateca Portuguesa

Arquiteto de formação, João Abel Manta foi também pintor, desenhador, designer, cartoonista, e cenógrafo devido à sua herança familiar e uma educação culta e privilegiada onde eram frequentes as viagens ao estrangeiro e as tertúlias intelectuais nos cafés da Brasileira e do Chiado. José Cardoso Pires chega a considerá-lo uma individualidade com os vícios aristocráticos de um espírito da Renascença aos quais associa a imaginação, o rigor e a coragem dos humanistas. Como refere Osvaldo de Sousa sobre a sua obra gráfica:

“É também de destacar o seu trabalho de “design” ligado ao livro e ao jornal, desenvolvido no âmbito tipográfico e caligráfico, um pouco na tradição de Stanley Morison, cuja obra J.A.M. estudou em Londres. O que está aqui em jogo é a destruição de barreiras entre definições de géneros, bem como, a força de intervenção do artista na sociedade através da sua obra. Essa abordagem, ou “engagement”, pode ser interpretada das mais variadas formas, com as designações mais díspares, inclusive com a de “cartoonista”” (Sousa, 1992, pp. 30-31).

O que importa salientar, relativamente à síntese e à riqueza do que nos consegue comunicar através da sua interpretação do filme que constitui o cartaz de *Benilde* é, parece-nos, a aproximação cultural, literária, histórica, e uma ligação à minuciosa ironia que partilha com Oliveira. São de destacar os seus desenhos e ilustrações onde demonstra um conhecimento multifacetado capaz de condensar visualmente tanto a personalidade como a obra de nomes, entre os quais: Camilo Castelo Branco, Raul Brandão, Luís Buñel, Georges Méliès, Eça de Queirós, D. Sebastião, ou António Padre Vieira.

Na sinopse do filme, *Benilde* (Maria Amélia Aranda) é uma jovem de 18 anos que perdera a mãe muito cedo e que vive prisioneira com o pai, Melo Cantos (Varela Silva), num solar do Alentejo. Sem que exista qualquer explicação, *Benilde* fica grávida e perante o pai, a tia Etelvina (Glória de Matos), e o seu primo e noivo Eduardo (Jorge Rolla), justifica a sua gravidez devido a intervenção divina. A tia suspeita da religiosidade da sobrinha e acusa-a de

ter engravidado de um vagabundo demente que ronda o solar soltando uivos [fig. 32]. Eduardo, por amor a Benilde, acredita na sua candura, enquanto que o pai teme que a filha tenha enlouquecido como a mãe. Benilde acaba por não resistir a este mal-estar familiar e a esta provação.

O cartaz representa de um modo claro e marcante um confronto entre elementos opostos – o preto e o branco, o terreno e o divino, o peso da matéria e a leveza do espírito – sem recorrer à representação fotográfica das personagens principais corresponde, por isso, à síntese de João Abel Manta relativamente ao sentido do filme, que nas palavras de Oliveira:

“Quer dizer, a Benilde é o senso e o contra-senso. É o embate entre o crer e o não crer. É o embate entre a fé e a razão. E esta é a explicação da Benilde. A Benilde no fundo, é isto. É uma luta de elementos opostos, entre diferentes elementos opostos, onde não há certeza de nada. Tudo fica no incógnito.” (Oliveira & Bénard da Costa, 2008, p. 93).

A resolução do que acontecera a Benilde fica em suspenso, do mesmo modo que o desenho do lençol branco que paira no cartaz de João Abel Manta se encontra fixado tal como se se tratasse de um instante fotográfico. Mas essa paragem e a parte do desenho que se encontra em fora de campo correspondem ao que não se pode concluir na medida em que a intenção de Oliveira, assim como a de João Abel Manta, corresponde à necessidade de interpelar o espectador, de o levar a refletir sem que este se identifique emocionalmente com as personagens.

### Amor de Perdição

*Amor de Perdição* é o título do romance passionnal de Camilo Castelo Branco, escrito em 1862, e que corresponde a um expoente do romantismo português: o amor da juventude oitocentista e cuja intensidade do sentimento, ao contrário da intensidade física da sua consumação, pode levar o ser humano à doença, à loucura e até à morte.

Simão Botelho e Teresa Albuquerque vivem um amor impossível realizado somente através das suas cartas, pois pertencem a famílias nobres inimigas. Mariana, filha de um ferreiro, ao se apaixonar por Simão irá constituir um triângulo amoroso. Simão será condenado à forca por baleiar o primo de Teresa na tentativa de a resgatar do convento, sendo a sua pena amenizada para dez anos de degredo na Índia devido à influência social de seu pai. Teresa morre tuberculosa, Simão adoce e acaba por morrer, e no momento em que o seu corpo é lançado ao mar, Mariana lança-se com ele.

Existem dois cartazes para o filme *Amor de Perdição* (1978), um da autoria de João Botelho [fig. 33 e fig. 34] e outro da autoria de Manuel Casimiro [fig. 35], filho de Manoel de Oliveira. No cartaz de Botelho, vemos Teresa e Simão de pé, braços estendidos e unidos pelo toque das suas mãos no momento em que se afastam – distanciamento físico que marcará um amor epistolar desenvolvido no filme – como consequência da rivalidade entre Al-

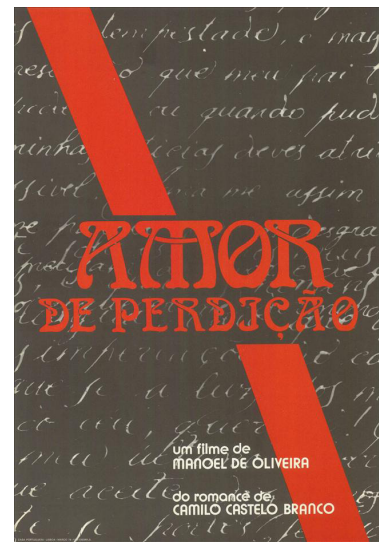


fig. 32 Screenshot de *Benilde ou a Virgem Mãe*. Benilde (Maria Amélia Aranda) e a tia Etelvina (Glória de Matos).

**fig. 33** *Amor de Perdição*, 1978  
Cartaz de João Botelho  
Lisboa: Arquivo da Cinemateca Portuguesa

**fig. 34** Pormenor de um fotograma de  
*Amor de Perdição*

**fig. 35** *Amor de Perdição*, 1978  
Cartaz de Manuel Casimiro  
Aveiro: Arquivo da Universidade de Aveiro



buquerques e Botelhos. O fotograma do filme que foi usado para este cartaz foi alterado pois os jovens protagonistas são apresentados a preto e branco, embora o filme seja a cores, e foi acentuado o tom vermelho que preenche o espaço exterior que os envolve. Mariana (Elsa Wallenkamp), Teresa (Cristina Hauser) e Simão (António Sequeira Lopes) são também “cabeças de cartaz” a partir de uma fotografia tipo *photomaton* de cada um e que se funde sobre o retângulo avermelhado que se encontra na base do cartaz e alinhado com os limites do vestido de Teresa e as botas de Simão.



**fig. 36 e fig. 37** Tipo desenhado à mão e Futura Bold no cartaz de *Amor de Perdição* de João Botelho

O título do filme parece corresponder a letras desenhadas à mão dada a falta de coerência desse desenho e ao facto dos acentos não se destacarem. Se a arte-final correspondeu a texto decalcado numa folha de papel branco, foi mais fácil associar-lhe desenhos a preto. Parece-nos que foi escolhido o uso de Futura Bold em “Um Filme de Manoel de Oliveira” e o uso de Futura Bold condensado, como resultado da fotocomposição, no restante texto em rodapé e referente à ficha técnica do filme [fig. 36 e fig. 37].

O cineasta assina agora Manoel de Oliveira, o que não se verifica nos cartazes dos filmes *Aniki-Bóbo* (1942), *Acto da Primavera* (1963), e *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975) nos quais se pode ler respectivamente: “Um filme de Manuel d’ Oliveira” no cartaz de Manuel Guimarães, “Um Filme de Manuel de Oliveira” no cartaz de Silvino, “Um filme a cores de Manuel de Oliveira” no cartaz de Armando Alves, e “Um Filme de Manuel de Oliveira Sobre a Peça de José Régio” no cartaz de Abel Manta.

O outro cartaz de *Amor de Perdição*, da autoria de Manuel Casimiro, não recorre à representação fotográfica dos protagonistas do filme: no fundo do cartaz vemos o negativo de uma das cartas de amor centrais ao enredo. Caligrafia a branco sobre negro, à qual se sobrepõe a palavra “AMOR” ao centro do cartaz e por baixo da qual se lê “DE PERDIÇÃO” num corpo de texto menor. O tipo

de letra usado foi a Arnold Bocklin desenhada, em 1904, por Otto Weisert e que corresponde a um dos mais conhecidos tipos *Art Nouveau* [fig. 38]. Seguindo a interpretação de Paul Greenhalgh relativamente à representação da natureza no âmbito do período *Art Nouveau*, que o historiador situa entre 1890-1914, a partir de 1900 aquilo que este designa como uma “convencionalização simbólica” corresponde à interpretação da natureza realizada por arquitetos, pintores, litógrafos, ou designers de interiores, ao contrário de uma mera cópia da natureza (Greenhalgh, 2000, p. 59). O tipo Arnold Bocklin corresponde a uma visão da natureza, ou seja, parte dela mas reinterpreta-a criando formas novas que não são apenas a cópia da realidade embora nos sugiram uma ligação com a natureza. No cartaz de Manuel Casimiro, em baixo e do lado direito o tipo escolhido para o texto “um filme de MANOEL DE OLIVEIRA do romance de CAMILO CASTELO BRANCO”, parece ser o Bauhaus e, por isso, existe um conflito entre as escolhas tipográficas [fig. 39]. Se a Arnold Bocklin se pode associar à atmosfera *fin de siècle* parisiense, correspondendo a uma abstracção que toma como ponto de partida a matéria orgânica da natureza, o Bauhaus corresponde a uma abstracção que rejeita o ornamento e o gosto burguês pelo estilo *Art Nouveau* e, por isso, a sua abstracção geométrica associa-se agora não com a natureza mas com a racionalidade da máquina. Mas este cartaz contém uma intenção comunicativa, ou seja, a representação de um conflito amoroso onde a comunicação se estabelece por carta.

### Francisca

O filme de Oliveira corresponde à adaptação do romance *Fanny Owen* (1979) de Agustina Bessa-Luís. Fanny, ou Francisca (Teresa Meneses) é uma jovem da burguesia portuense cuja ascendência inglesa e educação a tornaram propensa para um desalento romântico. José Augusto (Diogo Dória) é amigo próximo do escritor Camilo Castelo Branco (Mário Barroso) com quem partilha reflexões que revelam o seu snobismo e o seu enfado perante um círculo burguês oitocentista conhecido por ambos. A independência do Brasil gerara em Portugal um clima de instabilidade e de desespero consequência da divisão política entre o liberalismo e o absolutismo. A perda de ideais tradicionalistas desencadeara numa fracção da juventude um espírito céptico e inclinado às paixões funestas. Por capricho intelectual e por princípio, José Augusto decide apaixonar-se por Fanny e casar com ela o que o leva a raptá-la de casa. Camilo interfere na relação tanto como confidente de José Augusto assim como conselheiro de Fanny, o que acaba por contribuir para que a relação se desenvolvesse como um amor funesto. Fanny morre tuberculosa, José Augusto morre atormentado pela dúvida e pela impossibilidade de ter sido o único homem de Fanny, enquanto que Camilo demonstra ter conhecido, desde o início, o desfecho trágico desse amor tal como um escritor o poderia saber sobre o desfecho trágico das personagens de um romance.

Um dos diálogos mais reveladores do filme associa-se a um dos momentos formalmente mais belos. A conversa entre Camilo e Fanny enquanto esta rega as plantas na estufa [fig. 40 e fig. 41], síntese do filme e da complexi-



fig. 38 Tipo Arnold Bocklin no cartaz de *Amor de Perdição* de Manuel Casimiro



fig. 39 Tipo Bauhaus no cartaz de *Amor de Perdição* de Manuel Casimiro



fig. 40 e fig. 41 Screenshots do filme *Francisca* ilustrando um dos diálogos mais reveladores do filme.

dade psicológica das personagens e que nos elucida sobre a dificuldade da realização do cartaz, assim como nos permite avaliar a sua síntese:

- (Camilo) — Ele vai matá-la Fanny... ele vai matá-la. O vosso amor é feito de coisas que não vos pertencem, é feito do meu desejo, da minha alegria, do meu sofrimento. Eu dei-vos uma alma e com ela tudo o que uma alma é capaz. Eu posso embrulhar essa alma na minha sombra e levá-la comigo, e vocês depois?
- (Fanny) — Julga-se um deus?
- (Camilo) — Não. Não sou nenhum deus, feio ente cansado e com os olhos doentes também não preciso de nada de vocês. Eu existo espontaneamente, a vida não me desconcerta, não me ilude, nem me apavora. E o José Augusto? O José Augusto não passa de um reles serviçal.
- (Fanny) — Deixe-me sair.
- (Camilo) — Não! Não espere, ele é um criado e mais nada. É um criado que dobra a espinha diante de qualquer coisa com prestígio, é um criado das belas palavras, das belas atitudes, das belas tolices. O vosso amor é uma bela tolice, só enquanto eu estiver convosco. Depois é só uma tolice.
- (Fanny) — Saia da minha vista, homem invejoso e mau, agora sei porque é detestado pelas pessoas honestas.
- (Camilo) — No fim de contas o que são as pessoas honestas? São uma consequência, então adeus minha consequência, mulher linda do paraíso.



fig. 42 Screenshot do filme *Francisca*  
Cena do Baile de Máscaras no Porto.



fig. 43 *Francisca*, 1981  
Cartaz de Judite Cília  
Arquivo pessoal de Judite Cília

O cartaz de *Francisca* é de Judite Cília. A imagem representada corresponde ao início do filme, ao encontro no Baile de Máscaras no Porto no qual José Augusto (Diogo Dória) conhece os Owen, num momento em que também se encontra de luto por sua mãe: José Augusto está à direita e virado para as irmãs Owen, Fanny ao centro observa-o timidamente e José Augusto parece dirigir mais atenção para a irmã de Fanny, Maria Rita, que se encontra à esquerda [fig. 42 e fig. 43].

Judite Cília é autora de diversos cartazes de cinema e de teatro, assim como de livros e dossiers de imprensa, entre os quais: o cartaz para o *Teatro de Marionetas S. Lourenço e o Diabo* (1976), o marcante cartaz para o filme *A Culpa* (António Victorino D'Almeida, 1981), ou o cartaz mais abstracto e minimal para o *VI Ciclo de Teatro Inatel* (1990), já o *Prontuário do Cinema Português 1896-1989*, de José de Matos-Cruz, apresenta um design mais sóbrio e elegante.

Mas no cartaz do filme *Francisca* a representação fotográfica das personagens centrais, Fanny e José Augusto, não corresponde à mera tradução detalhada e mimética dos atores como se se tratasse de uma fotografia de rodagem, assim como não corresponde à mera alteração cromática de um fotograma:

passagem da cor para o preto e branco ou o acentuar do vermelho como foi o caso do cartaz de João Botelho para o filme *Amor de Perdição*. O que Judite Cília realiza corresponde a uma alteração formal e cromática do filme, à própria corrosão e saturação da imagem que se encontra manchada e cujo ruído visual antecipa a destruição vivida entre José Augusto e Fanny, ruído que também se encontra presente na música de João Paes. Curiosamente a música alegre que acompanha a dança do Baile de Máscaras, no qual não estava Camilo, será a mesma do final do filme, quando o escritor sabe pormenores da morte de José Augusto enquanto bebe conhaque no Café Guichard: “Se um dia escrever sobre o caso digo que ele morreu de febre cerebral. É mais elegante e os leitores gostam.” (*Francisca*, 1981). Assim, o cartaz também acentua a importância do Baile de Máscaras: os papéis e a alegria simulados pelos mascarados aproximam-se dos papéis e das convenções representados na vida.

### O Dia do Desespero

No filme-documentário *O Dia do Desespero* (1992), Manoel de Oliveira representa os últimos anos de vida do escritor Camilo Castelo Branco na sua casa em São Miguel de Seide a partir de diversas cartas que encadeiam a ação. A crescente debilidade física, em particular a perda da visão, irá desencadear uma crescente inquietude e isolamento de Camilo. O cineasta realiza, por isso, uma homenagem ao escritor português oitocentista em colaboração com a investigação histórica e literária de Alexandre Cabral. O domínio da língua e, em simultâneo, a personalidade romântica, crítica da sua época, e que desafiara a moralidade portuense por amor a Ana Plácido surge agora com o espírito acentuadamente funesto e professando um amor à morte.

Mário Barroso interpreta Camilo Castelo Branco, em *Francisca* já havia representado o papel do escritor, e Ana Plácido é representada pela atriz Teresa Madruga. Contudo, os atores surgem também no papel de Mário Barroso e de Teresa Madruga, dirigindo-se ao espectador enquanto narradores da história que protagonizam. Um amor oitocentista como o de Camilo por Ana Plácido, escândalo social que levaria o escritor a viver o cárcere, tal como o seu tio Simão Botelho, e sendo, precisamente, no período em que esteve preso que escreve *Amor de Perdição*. Manoel de Oliveira regressa também a um amor frustrado. Como refere João Bénard da Costa:

“quando Camilo em 1848, se apaixonou por ela, teria ela 17 anos [...] Aquela “velha” de lorignon, muito gorda, que vemos no retrato, ao lado do retrato de Camilo, está muito longe de qualquer possível associação à mulher que protagonizou o mais badalado escândalo do nosso Século XIX. Esse contraste não é secundário para compreendermos o mais fundo alcance de algumas passagens de cartas dela, lidas depois no filme, em que nos dá conta da decepção que o tempo trouxe àquela exaltado amor.” (Oliveira e Bénard da Costa, 2008, p.139).

O cartaz de *O Dia do Desespero* é do designer Henrique Cayatte e apresenta, juntamente com o cartaz para o filme *Acto da Primavera*, uma única personagem masculina num plano aproximado [fig. 44]. De algum modo, a

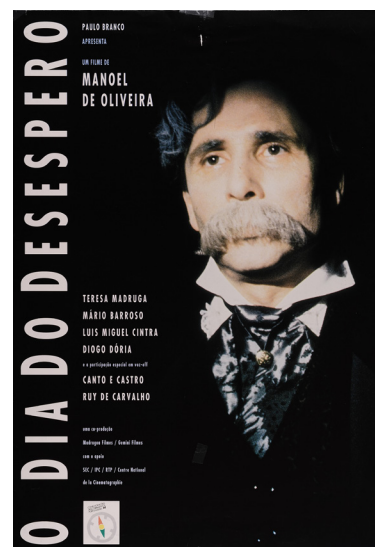


fig. 44 *O Dia do Desespero*, 1992  
Cartaz de Henrique Cayatte  
Madrid: Arquivo da Filmoteca Espanhola



## O DIA DO DESESPERO

**fig. 45** Tipo Gill Sans Bold no cartaz de *O Dia do Desespero* de Henrique Cayatte.

opção de isolar uma só personagem masculina poderia ser previsível no caso de *O Dia do Desespero*, pois Camilo é a personagem principal. Mas o cartaz de Cayatte corresponde a uma síntese pouco habitual em cartazes de filmes de Oliveira: o título encontra-se do lado esquerdo, colocado verticalmente, o que nunca mais se repetirá noutros cartazes, sendo o restante texto posicionado do lado esquerdo; o fotograma que origina a imagem do rosto atormentado e debilitado do escritor não se encontra centrado. Esse momento no filme, referimo-nos à aparição do rosto de Camilo que surge da escuridão das cortinas no escritório do muito amigo Freitas Fortuna (Luís Miguel Cintra), quando este lê uma carta de Camilo na qual o escritor lhe revela a sua amizade e seu desejo de ser sepultado no jazigo da família Fortuna é, ao mesmo tempo, de uma simplicidade formal e de grande densidade psicológica. Camilo parece regressar dos mortos num momento em que, de acordo com a narrativa fílmica, ainda não se suicidou. É também significativa a ausência de óculos nesse fotograma, assim como a colocação do texto do lado esquerdo: Camilo não vê e este é o derradeiro golpe que o levará a suicidar-se quando compreende que a medicina não o pode curar. Assim, o cartaz de Henrique Cayatte enuncia, ao colocar o texto do lado esquerdo e a expressão penosa e lúgubre de Camilo no lado direito, que o escritor e o texto se encontram, a partir daí, separados pela impossibilidade de ler e escrever. O tipo corresponde a Gill Sans Bold, a exceção se Eric Gill que desenha em 1928, a sua única família tipográfica sem serifa e que apresenta um conservadorismo associado à modernidade da época, ou seja, clássica e nova, de inspiração renascentista e moderna [fig. 45].

### Vale Abraão

Com o filme *Vale Abraão* (1993) e relativamente à escolha do designer para o cartaz do filme verificamos que, entre o final dos anos 80 e 2001, as grandes coproduções nacionais e internacionais de filmes de Manoel de Oliveira privilegiaram a escolha de designers franceses de cinema – Jean-Marc Haddad, Yves Prince, Benjamin Baltimore e Pierre Collier – os dois últimos, os designers mais recorrentes no que respeita à temática “feminino vs. masculino”. Foi nossa opção não analisarmos os cartazes de Baltimore e de Collier num capítulo autónomo, ou num capítulo de cartazes de autores franceses, embora essa metodologia fosse legítima. No âmbito desta investigação a metodologia tomou como ponto de partida unidades temáticas presentes nos filmes de Oliveira o que, em grande medida, correspondeu a um universo cultural, literário, e histórico português. Por esse motivo, iremos procurar desenvolver um confronto entre a síntese do cartaz realizada por autores portugueses e a síntese realizada por autores franceses. Procuraremos evidenciar que os cartazes portugueses ao estarem mais comprometidos com o contexto cultural, literário e histórico de Oliveira, um contexto que atravessa toda a obra do cineasta, são uma melhor síntese do filme.

*Vale Abraão* (1993) é a adaptação para cinema do romance homónimo de Agustina Bessa-Luís (1991) que parte do romance *Madame Bovary* (1856) de Gus-

tave Flaubert. Ema (Leonor Silveira) é a personagem principal de *Agustina e de Oliveira* [fig. 46]: à perda da mãe e à sua exorbitante beleza, evidente desde muito jovem, associa um espírito desafiante e insatisfeito tanto com a vida monótona no Romesal ao lado de seu pai Paulino Cardeano (Ruy de Carvalho) como, posteriormente, com o seu casamento com o médico Carlos Paiva (Luís Miguel Cintra) incapaz de corresponder ao seu ideal de um amor romântico e literário. Na região do Douro da década de 90, a sua vida conjugal e extra-conjugal tornam-se, então, alvo da atenção e da curiosidade da burguesia e dos seus serviçais. Mas a fragilidade emocional de Ema, a sua incapacidade para se adequar à simulação burguesa do casamento feliz, levam-na a um estado depressivo e a um desajuste social que correspondem ao seu desejo de regressar à liberdade da primeira juventude. Ema suicida-se e Carlos morre ao ter conhecimento do destino trágico de sua mulher.

O cartaz do filme é da autoria de Benjamin Baltimore [fig. 47 e fig. 48], um cartazista francês de cinema com cerca de vinte e cinco anos de experiência e tendo realizado cartazes para filmes de cineastas, entre os quais, Peter Greenaway, Akira Kurosawa, Jean-Luc Godard, François Truffaut, ou David Lynch [fig. 49 e fig. 50]. A realização de cartazes para filmes de Oliveira ocorre pela primeira vez com o cartaz *La Divine Comedie* (1991) para o circuito francês, sendo o cartaz *A Divina Comédia* do circuito português da autoria do designer Henrique Cayatte. Para além do cartaz de *Val Abraham/ Vale Abraão* (1993), Baltimore também é o autor do cartaz para o filme *La Casette/ A Caixa* (1994).

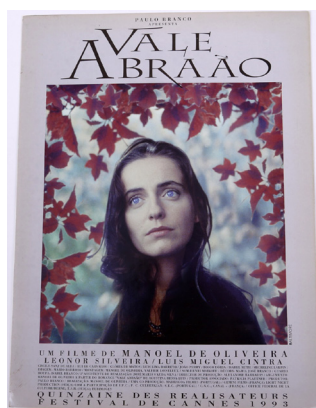
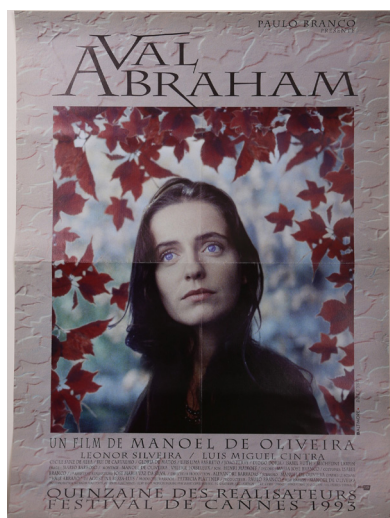


fig. 46 Fotograma do filme *Vale Abraão*, usado na montagem fotográfica de Benjamin Baltimore.

fig. 47 *Val Abraham*, 1993  
Cartaz de Benjamin Baltimore  
Coleção M.J.Baltazar

fig. 48 Capa do dossier de imprensa de *Vale Abraão*, 1993  
Lisboa: Arquivo da ZON Lusomundo.



fig. 49 Pormenor da assinatura de "BALTIMORE" no cartaz de *Vale Abraão*.



fig. 50 Pormenor da assinatura de "BALTIMORE" no dossier de imprensa de *Vale Abraão*.

Sendo um virtuoso na montagem de imagens fotográficas (fotos de cena, fotografias), Baltimore procura representar no cartaz uma só imagem que ilustre o filme. A sua galeria de cartazes mostra-nos, em grande medida, um aperfeiçoamento técnico, entre a década de 90 e a atualidade, desse processo de construção de imagens fotográficas cujo detalhe nos leva a reconhecer o que parece ser um fotograma do filme no cartaz de *Vale Abraão*. A beleza



fig. 51 *Party*, 1996  
Cartaz de Pierre Collier  
Arquivo pessoal de Pierre Collier



fig. 52 *Party*, 1996  
Cartaz do circuito português.  
Adaptação do cartaz de Pierre Collier.  
Lisboa: Arquivo da ZON Lusomundo.

de Ema e a beleza da região do Douro. Mas encontramos uma contradição com a obra e o processo de trabalho de Manoel de Oliveira: o artifício, o ornamento, ou a ilusão visuais não são evocados pelo cineasta de modo a se tornarem “invisíveis” para o espectador. O que caracteriza a singularidade do cinema de Oliveira é, de facto, o diálogo direto com o espectador, mostrando-lhe as “costuras do cinema”, a sutura e, assim, o seu processo de trabalho recorre, entre outros aspectos, a um universo visual por vezes teatral, onde o realizador é personagem a filmar o filme, ou onde nomeia as suas personagens com o mesmo nome dos atores, e onde usa o tempo da dicção ou o tempo da leitura como se não se tratasse de cinema. Ao não procurar a comoção do espectador – este não se envolve ao ponto de lhe correrem as lágrimas – possibilita que este se distancie criticamente da ficção presente no filme de modo a realizar uma tomada de posição, uma interpretação perante enredos que, muitas vezes, são inconclusivos.

### Party

*Party* (1996) vive do diálogo escrito por Agustina Bessa-Luís para Oliveira e da representação de quatro personagens: Leonor (Leonor Silveira), Rogério (Rogério Samora), Irene Papas (Irene), e Michel (Michel Picoli). Duplicação entre personagem e ator elaborados por Oliveira e Agustina enquanto um regresso, de um modo burlesco, à representação de convenções associadas ao casamento, à aristocracia, à burguesia, e ao jogo de sedução entre a mulher e o homem seguindo dois casais: Leonor e Rogério, casados há dez anos, realizam uma garden-party no seu sumptuoso palácio em Ponta Delgada e entre os convidados encontram-se dois convidados especiais. Irene, uma famosa atriz e empresária grega, que é acompanhada por Michel, o seu amante, e um sedutor nato. Este irá seduzir Leonor enquanto passeiam juntos à beira-mar por entre rochedos. Cinco anos após esse encontro, os casais reencontram-se no palácio para um jantar no qual se desencadeia a possibilidade de Leonor partir com Michel, até ao momento em que Irene e Rogério reordenam os papéis que competem a cada casal.

O cartaz de *Party* (1996), assim como o cartaz de *A Carta* (1999), são da autoria de Pierre Collier cuja obra referimos no capítulo *Autobiográfico* ao analisarmos os seus cartazes dos filmes *Porto da Minha Infância* (2001) e *Vou para Casa* (2001). No cartaz para o filme *Party* as figuras femininas Leonor e Irene encontram-se ao centro embora Leonor Silveira se encontre destacada como personagem principal e, relativamente às personagens masculinas, Rogério encontra-se do lado direito (a segunda personagem com maior destaque) e Michel encontra-se do lado esquerdo com a dimensão idêntica a Irene [fig. 51 e fig. 52].

Esta composição fotográfica corresponde ao momento do garden-party no jardim exterior do palácio. A utilização do plano de conjunto parece corroborar parte do diálogo entre Irene e Rogério quando esta o alerta: “Se gosta de boa cozinha e se gosta de mulheres, não queira entrar em pormenores.” (*Party*, 1996). Mas todo o filme se estrutura de acordo com uma elegância jovial, que

irá pautar não só o diálogo mas também a relação criada em diversas situações às quais se encontram associados diversos adereços e, por isso, os grandes planos das personagens que traduzam a revelação de emoções associadas à sua complexidade psicológica são substituídos por um “jogo de faz de conta” permanente e por vezes semelhante ao chá de *Alice no País das Maravilhas*.

O cartaz corresponde à *mise en scène* de Oliveira, no sentido de ilustrar o modo como cineasta veste as personagens, as posiciona e as leva a interagirem. A escolha do tipo Zapf Chancery para o título *Party* [fig. 53] revela alguns aspectos curiosos: o espaço deixado entre cada letra aproxima-se do espaço entre cada uma das personagens, dependentes entre si mas também autónomas sendo o seu encontro um equilíbrio entre as suas individualidades e, ainda, a referência à impressionante lareira renascentista, segundo Rogério de um aluno de Michelangelo comentário que leva Michel a rir referindo que, sendo assim, acredita em tudo o que quiserem. A relação entre o Zapf Chancery e o Optima, que foi utilizado no texto da parte superior do cartaz e por baixo do título, é equilibrada e reforça a coerência da composição. No entanto, o elemento burlesco do filme, a ausência de banda sonora, de personagens secundárias e, também, a ausência de qualquer envolvimento físico poderiam ter sido explorados.

### A Carta

*A Carta* (1999) é um filme inspirado no romance *La Princesse de Clèves*, escrito em 1678 por Marie Madeleine, Comtesse De LaFayette. Manoel de Oliveira leu e escreveu o argumento adaptando-o aos anos 90 e, considerando este filme enquanto representação de um amor frustrado, ao contrário do que acontecera em *Amor de Perdição*, *Francisca*, ou *Vale Abraão*, o cineasta afastou-se da literalidade do texto. Madame de Clèves (Chiara Mastroianni) é ainda uma princesa filha dos Duques de Chartres, mas a sua paixão é dirigida para o cantor *pop* Pedro Abrunhosa, interpretado pelo próprio. O filme manteve a honra enquanto elemento dominante a Madame de Clèves que irá amar sem a concretização desse amor, afastando-se a afastando o homem que ama por respeito e fidelidade para com sua mãe que no leito de morte a demove de qualquer envolvimento com Abrunhosa. Como o sintetiza Bénard da Costa:

“Agonizante, Mme de Chartes (que adivinhou a paixão da filha e presente o perigo) manda-a chamar. Não é uma filha quem vem confortar a mãe nos últimos instantes, mas uma mãe que convoca a filha para lhe dar a “última lição”. Não é a filha quem toma a mão da mãe, mas a mãe quem vai buscar a mão da filha que segura entra as dela durante todo o tempo que fala. [...] É a mão morta quem dita a sua lei de morte à mão e ao corpo de mulher que vão continuar a viver. E é em obediência a essa lei de morte (reforçada pelo último diálogo com o marido moribundo) que Mme de Clèves se proíbe para todo o sempre qualquer contacto com o cantor.” (Oliveira e Bénard da Costa, 2008, p. 189).

O cartaz de *A Carta* é da autoria de Pierre Collier, tal como o cartaz para o filme *Party* que analisamos acima [fig. 54 e fig. 55]. A diferença de tons,



fig. 53 Tipo Zapf Chancery no cartaz de *Party* do circuito português.

luz e nitidez da imagem são elementos gráficos que podem denunciar essa diferença profunda entre os protagonistas porque *A Carta* é, nas palavras de Oliveira, “um filme de contrastes, sobre dois tipos de procedimento na vida social em relação à vida pessoal, aos sentimentos e ao comportamento pessoal” (Andrade, 2008, p. 30). Porém, esse contraste que é acentuado pela proximidade e escala de Mme de Clèves, uma vez mais em contraste com a dimensão da figura de Pedro Abrunhosa, relewa o manifesto desequilíbrio que existe entre a força das mulheres e a fraqueza dos homens nos filmes de Oliveira que representam amores frustrados. Sobre a representação feminina e masculina em obras de Oliveira, diz-nos Bénard da Costa:

“As mulheres são belas e atraentes, cuidadosamente vestidas e penteadas, para os diversos momentos e situações que as definem. Todas dominam facilmente os homens respectivos, legítimos ou ilegítimos. Os homens, pelo contrário, são todos tristes figuras e todos fazem tristes figuras. Vivos são brinquedos delas, mortos são fantasmas delas” (Bénard da Costa, 2001, p. 10).

**fig. 54** *La Lettre*, 1999  
Cartaz de Pierre Collier  
Arquivo pessoal de Pierre Collier

**fig. 55** *A Carta*, 1999  
Cartaz do circuito português.  
Adaptação do cartaz de Pierre Collier.  
Lisboa: Arquivo da ZON Lusomundo.



**fig. 56** Tipo Twang no cartaz de  
*A Carta* de Pierre Collier.



**fig. 57** Tipo Matrix Bold no cartaz de  
*A Carta* de Pierre Collier.

O cartaz revela a presença do ornamento a partir de uma sobreposição de layers, principalmente, formais: o fotograma de Mme de Clèves, atrás de si e do lado esquerdo Pedro Abrunhosa, o fundo criado como marca de água a partir da caligrafia da carta, a escolha do tipo Twang para o título [fig. 56] e o Matrix Bold para texto secundário e que era muito utilizado no final do anos 90 [fig. 57]. Se o filme corresponde à afirmação da conduta de Mme de Clèves em 1999 – embora a crítica referisse uma incompreensão da fidelidade da princesa para com sua mãe e um marido que não amava – uma posição de renúncia à paixão por honra, parece-nos que o cartaz deveria ter acentuado a simplicidade dessa posição, independentemente da época. Os traços de época encontram-se, contudo, presentes numa composição excessiva e redundante: o título “A Carta” é ilustrado na caligrafia do fundo o que corresponde à soma “A Carta” com “caligrafia da carta”, a presença contemporânea de Abrunhosa associada ao tipo Twang do título parece revelar o carácter artificial de um

gesto analógico realizado digitalmente e, eventualmente, a identificação entre cultura pop e graffiti. Parece-nos que a contemporaneidade de *A Carta* se encontra na possibilidade dessa tomada de posição e não, pelo contrário, características formais que depressa se podem associar a uma determinada época.

## CAPÍTULO III: HISTÓRICO

<sup>8</sup> Afirmamos que esta investigação se integra na área da história do design de comunicação português, considerando que o nosso objecto de estudo foi o cartaz do circuito português de filmes de longa-metragem de Manoel de Oliveira. A metodologia que estabelecemos e utilizamos correspondeu à identificação de quatro categorias temáticas de análise que partiram do argumento e do ponto de vista do cineasta sendo, por isso, uma metodologia mais conceptual e qualitativa, que consideramos pertinente para compreendermos o modo como diversos autores conceberam esses cartazes considerando o ponto de vista de Oliveira. A investigação sobre o cartaz de cinema em Portugal é bastante lacunar e, por isso, esta investigação procurou reunir, analisar, e construir conhecimento no âmbito deste tema.



**fig. 58** Dossier de imprensa de *Le Sème Empire*, da agência francesa Labelcom.

A categoria temática que designamos por histórico, e na qual agrupamos os cartazes dos filmes de Oliveira como *Non ou a Vã Glória de Mandar* (1990), *Palavra e Utopia* (2000), *Um Filme Falado* (2003), *O Quinto Império – Ontem como Hoje* (2004), e *Cristóvão Colombo – O Enigma* (2007), corresponde a uma área à qual associamos os argumentos de filmes com explícitas referências à história, ou língua portuguesa. Assim, e considerando que esta investigação se integra na história do design de comunicação,<sup>8</sup> interessa-nos compreender de que modo a concepção dos cartazes dos filmes identificados se relaciona com o significado do filme, considerando a perspectiva do cineasta e, ainda, considerando o modo como esses projetos se interligam com um universo histórico, linguístico, e cultural português. Isto significa, então, que se torna pertinente relacionar a interpretação e a reflexão sobre contextos e acontecimentos da história de Portugal a partir de Oliveira e, por outro lado, a partir da reflexão do designer sobre essa perspectiva do cineasta, e cuja concretização corresponde ao cartaz.

Para os cinco cartazes que reunimos neste capítulo, conseguimos identificar e atribuir o projeto a três designers franceses nomeadamente: Yves Prince é o designer do cartaz do filme *Non ou a Vã Glória de Mandar* (1990), Pierre Collier do cartaz do filme *Palavra e Utopia* (2000), e Aksel Varichon do cartaz de *Um Filme Falado* (2003). O cartaz de *O Quinto Império – Ontem como Hoje* (2004) foi concebido pela agência francesa Labelcom que, desde 2003, tem desenvolvido projeto gráfico e audiovisual na área do cinema, DVD/vídeo, música e edição [fig. 58]. Quanto ao cartaz do filme *Cristóvão Colombo – O Enigma* (2007), tal como todos acima referidos, apresenta uma versão para o circuito português que corresponde à mera tradução do texto francês para texto português sendo, no caso do filme *Cristóvão Colombo*, da responsabilidade da distribuidora francesa Epicentre Films e, por isso, tanto o cartaz francês, como o dossier de imprensa, não apresentam qualquer indicação de um designer ou de um atelier de design responsáveis pelo projeto.

Todos estes cartazes, excepto o de *Cristóvão Colombo*, foram concebidos no período em que Paulo Branco era produtor dos filmes de Manoel de Oliveira.

A escolha de designers franceses para a concepção dos cartazes de filmes de Oliveira começou a ser evidente com o filme *Os Canibais* (1988), cartaz da autoria de Jean-Marc Haddad, e mantém-se, com Paulo Branco, até *O Quinto Império* (2004). Após a ligação do cineasta à Madragoa Filmes, verificamos que a atribuição do projeto do cartaz a designers franceses é menos recorrente como acontece, por exemplo, no caso do cartaz do filme *Belle Toujours* (2006), concebido pela agência francesa Duo Design constituída por Emmanuelle Becker e Valters Lindbergs.

Mas, no período em que Oliveira realizou grandes coproduções associadas a filmes de cariz histórico – o filme *Non* foi uma coprodução da Madragoa Filmes portuguesa, com a Tornasol Filmes espanhola e a Gemini Films francesa, enquanto que o filme *Cristóvão Colombo* foi uma coprodução da Filmes do Tejo II portuguesa, com Les Films de l'Après-Midi francesa, e a distribuição da Epicentre Films francesa – o cartaz estava, então, associado a critérios formais determinados pelos produtores e as distribuidoras, assim como a critérios formais do circuito dos festivais de cinema. Os cânones presentes nos cartazes de filmes de Oliveira associados ao Festival de Cannes e ao Festival de Veneza, são identificáveis na obra de designers como Benjamin Baltimore e Pierre Collier. Com uma vasta produção de cartazes de cinema, e com uma forte presença dos seus cartazes nos festivais referidos, estes designers realizam, essencialmente, montagens digitais de grande virtuosismo técnico, nas quais os atores mediáticos e os atores secundários são apresentados ao centro e hierarquicamente. Assim, a participação de Catherine Deneuve, John Malkovich, Leonor Silveira, Luís Miguel Cintra, Ricardo Trêpa, ou Lima Duarte em filmes de Oliveira corresponde, nesses cartazes, tanto à apresentação das personagens num ambiente ou atmosfera do filme, como à apresentação dos atores. O cartaz de Pierre Collier para o filme *O Convento* (1995) [fig. 59 e fig. 60] – cujo argumento se situa entre a categoria temática *Feminino vs. Masculino* e *Histórico* – ilustra o que referimos, pois Deneuve e Malkovich são meramente apresentados a partir da sua promoção enquanto estrelas de cinema e, ainda, a partir da construção de uma imagem fotográfica na qual se elimina a sutura, e que corresponde ao primeiro plano onde se encontram os atores e ao segundo plano onde se representa a paisagem de fundo.

As composições dos cartazes da categoria temática *Histórico* são, em alguns casos, estruturadas através da imagem fotográfica, como referimos, à qual se associam determinados valores subjetivos como a objectividade e o rigor e, por isso, as escolhas de tipos com serifa (como é o caso do uso de Times Bold condensado artificialmente para a palavra *Non*, Birch para o título *Palavra e Utopia*, ou Minion Pro para o título *Cristóvão Colombo*), [fig. 61, fig. 62 e fig. 63] traduzem tanto uma noção de estabilidade e da importância de determinados episódios históricos, assim como o princípio de que essas noções devem corresponder a um modo de representação classicista. Pierre Collier, o designer francês que concebeu o maior número de cartazes de filmes de Oliveira,<sup>9</sup> ilustra as convenções formais que referimos, ou seja, a noção de es-

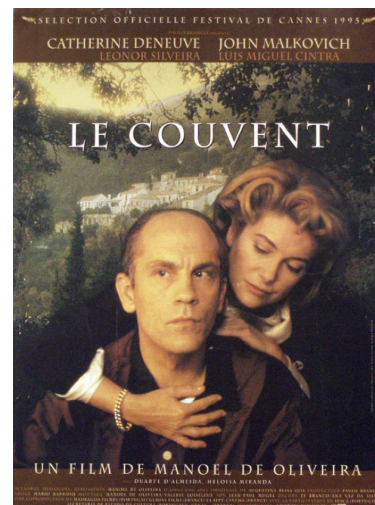


fig. 59 *Le Couvent*, 1995  
Cartaz de Pierre Collier  
Lisboa: Arquivo da Cinemateca Portuguesa



fig. 60 *O Convento*, 1995  
Cartaz do circuito português.  
Adaptação do cartaz de Pierre Collier.  
Lisboa: Arquivo da Cinemateca Portuguesa.

<sup>9</sup> No Capítulo I: Autobiográfico referimos dois cartazes de Pierre Collier: o do filme *Porto da Minha Infância* (2001), e o de *Vou para Casa* (2001). No Capítulo II: *Feminino vs. Masculino* referimos quatro cartazes de Collier: *O Convento* (1994), *Party* (1996), *Inquietude* (1998), e *A Carta* (1999). O cartaz do circuito português para o filme *Espelho Mágico* (2005) é do designer Francisco Laranjo, enquanto que o cartaz para o circuito francês é de Pierre Collier.



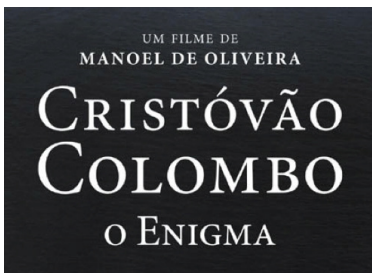


fig. 61, fig. 62 e fig. 63 Tipos Times Bold Condensado artificialmente, Birch e Minion Pro para os cartazes de *Non ou a Vã Glória de Mandar*, *Palavra e Utopia* e *Cristóvão Colombo*, respetivamente.

tabilidade histórica e a importância da narrativa histórica no cartaz do filme *Palavra e Utopia* (2000). Para este designer, um bom cartaz deve despertar a curiosidade do espectador relativamente ao filme mas, por outro lado, também deve comunicar, de um modo imediato, o género cinematográfico em causa (Collier, comunicação pessoal, 25 julho, 2012).

*Palavra e Utopia* é um filme sobre a vida e a obra de Padre António Vieira. No final da década de 90, Oliveira inicia uma atenção especial ao tema do envelhecimento, ao caminho percorrido enquanto realizador, como acontece em *Viagem ao Princípio do Mundo* (1997), assim como, uma atenção especial à imprevisibilidade da vida e à necessidade de fixar a memória e a atmosfera de um modo de vida de outrora como acontece nos filmes *Vou para Casa* (2001) e *Porto da Minha Infância* (2001).

Padre António Vieira, conhecido como o imperador da língua portuguesa, é retratado com base nos seus sermões e alguns episódios da sua vida. Um jesuíta do século XVII, com um espírito avançado para a época, que defendeu valores de igualdade e de dignidade social para os índios brasileiros e os negros e, por isso, insurgiu-se contra a escravatura. Mas também, um erudito, um diplomata, e um educador que usou a palavra escrita e o púlpito para refletir e comunicar na sua época esses valores sociais, morais, e políticos que se dirigiam aos seus contemporâneos, assim como às gerações vindouras considerando a sua responsabilidade na construção humanista do futuro.

O tempo é desenvolvido através da representação de três fases da vida de Vieira, entre os 18 anos (1625) e os 89 anos (1697): dos 18 aos 33 anos, Ricardo Trêpa é Vieira no período da juventude e ao qual se associa o famoso sermão de Santo António (1640); dos 34 aos 66 anos é Luís Miguel Cintra quem o representa e, dos 66 aos 89 anos é Duarte Lima quem representa os últimos anos da vida e a morte de Padre António Vieira. Como refere João Bénard da Costa:

“São três actores, porque são três Vieiras: o Vieira da juventude, ardoroso e ingénuo, generoso e esperançado; o Vieira da maturidade, inquieto e contraditório, visionário e profético, inflexível e sedutor; o Vieira da velhice, apaixonado e irado, desenganado e desiludido, leão ferido mas mais rujente do que nunca.” (Oliveira & Bénard da Costa, 2008, p. 196).

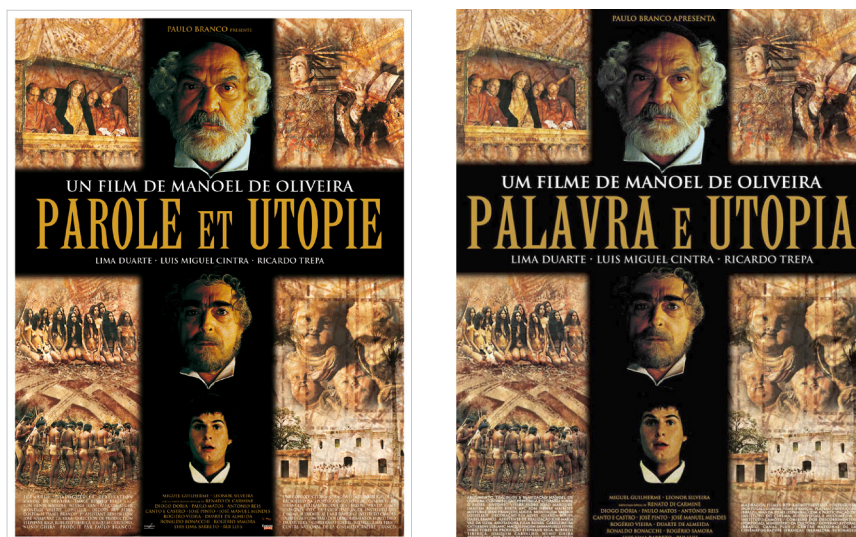
No cartaz do filme a hierarquia e a escala do rosto de Padre António Vieira corresponde à importância que Oliveira atribuiu a cada fase da vida do jesuíta mas, também, ao destaque público dos atores a partir de interesses da produção e da distribuição do filme. Tratando-se de uma estrutura compositiva com dois eixos, um vertical e outro horizontal, o que a torna simétrica, o cartaz de Collier segue a sua concepção de que o espectador deve rapidamente compreender que *Palavra e Utopia* é um filme histórico: a horizontalidade do título e a sugestão da cruz a preto através do eixo vertical e do eixo horizontal, a tonalidade térrea e dourada que remete para a comum associação

do amarelecimento do documento histórico e para a sua relevância cultural e, por outro lado, os quadros narrativos que se encontram em torno das “cabeças de cartaz” [fig. 64 e fig. 65]. No entanto, a presença de “cabeças de cartaz” – tal como referimos sobre o destaque de Nascimento Fernandes no cartaz de *Aniki-Bóbó* de Silvino,<sup>10</sup> também visível na apresentação das personagens em torno do homem cego (Luís Miguel Cintra) no cartaz de Baltimore para o filme *A Caixa* [fig. 66] – é atualmente uma estratégia compositiva muito mais convencional comparativamente com a década de 40. Por isso, quando esta é utilizada por Collier e Baltimore cerca de 60 anos depois do cartaz de Silvino para o filme *Aniki-Bóbó*, acaba por reduzir a complexidade dos argumentos e da linguagem cinematográfica de Oliveira a estereótipos como a apresentação do ator vs. a sua personagem, bem como a intenção de comunicar uma síntese narrativa do filme a partir do preenchimento do cartaz com diversos detalhes e elementos narrativos.

<sup>10</sup> Ver o Capítulo I: *Autobiográfico* no qual analisamos o cartaz e o filme *Aniki-Bóbó* (1942).

**fig. 64** *Parole et Utopie*, 2000  
Cartaz de Pierre Collier  
Lisboa: Arquivo da Cinemateca Portuguesa.

**fig. 65** *Palavra e Utopia*, 2000  
Cartaz do circuito português.  
Adaptação do cartaz de Pierre Collier.  
Lisboa: Arquivo da Cinemateca Portuguesa.



Esta noção de narrativa sequencial, aliada à noção da passagem do tempo, e que encontramos no cartaz de *Palavra e Utopia*, relaciona-se com o que Steven Heller e Véronique Vienne designam como uma representação “frame by frame”, ou um processo gráfico para comunicar uma história:

“A narrativa visual em sequência, é uma ferramenta que se estabelece para contar histórias. Uma das primeiras sequências pode ser vista na Coluna do Trajano (113 dC), em Roma que é, também, fonte da tipografia romana, e na qual se narram episódios do Imperador Trajano através de pictogramas e de palavras inscritas. Imagens deste tipo são, no entanto, omnipresentes em toda a antiguidade e história, desde os hieróglifos egípcios até à tapeçaria Bayeux, no século XI.”<sup>11</sup> (Heller & Vienne, 2012, p. 122).

Por outras palavras, um processo de representação como a narrativa sequencial tem vindo a ser utilizado por designers, como um modo de expressar visual e textualmente episódios, ideias e conceitos através do encadeamento descritivo dessas imagens e do texto. No cartaz de *Palavra e Utopia* esta estra-

<sup>11</sup> Transcrevemos a passagem original do texto em inglês: “The sequential visual narrative is an established tool for storytelling. One of the earliest sequences can be seen on Trajan’s Column (113 CE) in Rome, which is also the wellspring of Roman typography, telling a tale of the emperor Trajan through inscribed pictographs and words. Imagery of this kind is, however, ubiquitous throughout antiquity and later history, from Egyptian hieroglyphs to the Bayeux Tapestry in the eleventh century.” (Heller & Vienne, 2012, p. 122)



**fig. 66** *A Caixa*, 1994  
Cartaz do circuito portugueses.  
Adaptação do cartaz de Benjamin Baltimore.  
Viser: Arquivo do Cineclub de Viseu



**fig. 67** *O Quinto Império – Ontem Como Hoje*, 2004. Cartaz concebido pela agência francesa Labelcom.  
Lisboa: Arquivo da ZON Lusomundo.

<sup>12</sup> Oliveira, M. (argumento/diálogos/realização), Branco, P. (produção) (2004). *O Quinto Império – Ontem como Hoje* [DVD]. Portugal: Zon Lusomundo Audiovisuais, S.A.

tégia é utilizada por Collier, tanto na sequência do progressivo envelhecimento de Vieira – visível nas imagens do seu rosto jovem (Ricardo Trêpa), do seu rosto na maturidade (Luís Miguel Cintra) e, por fim, do seu rosto envelhecido (Lima Duarte) – como na representação figurativa de episódios marcantes da vida do jesuíta e que se encontram no plano de fundo. Assim, são destacados e enquadrados a partir da própria estrutura da cruz que se encontra no centro do cartaz os seguintes episódios: no canto superior direito do cartaz, vemos a figura representativa de Santo Inácio de Loiola, fundador da Companhia de Jesus à qual pertenceu Vieira; no canto inferior direito, encontra-se a imagem da igreja onde Vieira profere o primeiro dos sermões representados no filme (o Sermão da série “Maria, rosa mística”, em 1633); no canto inferior esquerdo do cartaz vemos a representação dos índios brasileiros, o que remete para a luta contra a escravatura e a defesa dos índios e dos negros enquanto causas essenciais na vida e na obra de Vieira; e por último, no canto superior esquerdo do cartaz, vemos a imagem da Rainha Cristina da Suécia, junto da qual triunfou, por contraste com as humilhações e a ingratidão vindas de Portugal (Oliveira & Bénard da Costa, 2008, pp. 197-199).

No cartaz do filme *O Quinto Império – Ontem como Hoje* (2004), [fig. 67] o preto e o amarelo dourado são as cores dominantes, e remetem para a suntuosidade do rei D. Sebastião e para o desfecho sombrio da batalha de Alcácer-Quibir, que Oliveira representou em *Non*. Contudo, no filme *O Quinto Império* existe uma ligação com a atualidade da estreia do filme, em 2004, como o cineasta o refere na entrevista com Anabela Mota-Ribeiro para o programa Magazine, da RTP 1:

“Realmente, se lhe chamei *O Quinto Império – Ontem como Hoje*, há uma relação de um passado que vem da Idade Média, das Cruzadas, em que se lutava contra os muçulmanos e agora há, em sentido inverso, o terrorismo que é uma luta dos Árabes-Muçulmanos contra a civilização Ocidental. Há uma relação, neste ponto, e há também uma relação na União Europeia, em que se determina um laicismo universal e uma democracia universal com um comando único para todos os territórios europeus. Como há também até o Bush que quer fazer luta para impor a democracia, com aliança europeia. Ora, o Padre Vieira falava do *Quinto Império*, dessa união, a que chamava o *império do mundo*, quer dizer, todo um processo de harmonia com toda a mesma direção e o mesmo acolhimento – a harmonia universal.”<sup>12</sup>

Então, se o cartaz de *O Quinto Império* apresenta uma combinação de negro e dourado que é comum como estratégia formal para a representação da opulência, ou da aristocracia, parece-nos que a apresentação do rei através da imagem fotográfica corresponde, somente, à citação e à montagem da *mise-en-scène* de Oliveira. Isto significa que, a Labelcom não realiza uma reinterpretação do ponto de vista do cineasta, um diálogo entre o filme e a sua síntese através do cartaz. Uma resolução comum que procura comunicar ao espectador que o filme é uma adaptação cinematográfica sobre o rei D. Sebastião e o contexto português do século XVI.

O argumento é uma adaptação fiel da peça de José Régio, *El-Rei Sebastião* (1949). Oliveira representa o monarca como um homem obstinado, insensato, imprudente, implacável e insensível que toma decisões despóticas, próximas da loucura, enfrentando os seus conselheiros que lhe dizem as verdades mais cruéis, mas realistas, prevendo o desastre no norte de África. No entanto, não era intenção de Régio exaltar a figura de D. Sebastião nem visava a construção de uma peça histórica. Eugénio Lisboa, escritor e professor universitário diz a este propósito que “o que o Régio procura na peça é algo de metafórico que é: até na suprema abjecção e na suprema desgraça, que foi o caso do rei D. Sebastião, pode haver uma semente de redenção.”<sup>13</sup>

A imagem escolhida para o cartaz, e que remete para o momento em que D. Sebastião segue a sugestão de Simão, o Sapateiro Santo (Luís Miguel Cintra) – para Bénard da Costa a personagem de Simão equivale à própria projeção psicológica do rei – e se dispõe a dormir e a sonhar com a sua imortalidade através do seu próprio mito ao se assumir como “Rei da esperança maior que todos os desesperos” (Oliveira & Bénard da Costa, 2008, p. 228) [fig. 68]. Este sonho relaciona-se com a batalha que se avizinha, que remete para o cartaz do filme *Non*, embora tenha uma relação simbólica com o mito do Quinto Império – partilhado pelo Padre António Vieira, ou o escritor Fernando Pessoa – e que se pode sintetizar como a concepção de que a descoberta de novos mundos era uma predestinação de Portugal, associada à importância do seu papel na história da civilização ocidental.

Ainda assim, no filme é visível o egoísmo do rei que sem se preocupar com o facto de não deixar sucessores, toma a decisão de partir com o seu exército para uma batalha que uma vez perdida iria desencadear as piores consequências para o país. Na parte inferior do cartaz vemos, por isso, a cena da batalha de Alcácer-Quibir que é preponderante no cartaz de *Non*, sendo aqui, literalmente, transformada numa mancha negra [fig. 69]. E quanto ao plano de conjunto no qual vemos outra imagem do rei enquanto caminha segurando a mão da avó e Rainha D. Catarina (Glória de Matos), torna-se uma simples apresentação dos atores e um preenchimento do fundo [fig. 70]. Curiosamente, no cartaz do circuito português, cuja adaptação a partir do cartaz francês é mais do que a tradução do francês para o português, o sentimento do rei de amor pelos seus próprios interesses associado à sua ambição encontram-se representados na escolha do tipo Futura Bold para o título *O Quinto Império Ontem como Hoje* [fig. 71].

*Non ou a Vã Glória de Mandar* (1990), cujo cartaz foi concebido pelo francês Yves Prince, é a primeira longa-metragem que identificamos como um filme histórico [fig. 72 a fig. 74]. João Bénard da Costa afirma, na conversa com João Fernandes publicada no catálogo da exposição comemorativa do centésimo aniversário de Manoel de Oliveira organizada, em 2008, pela Fundação de Serralves, no Porto, que o cineasta lhe afirmara, por altura da concretização de *Non*, que sem este filme a sua obra ficaria incompleta. Se

<sup>13</sup> Oliveira, M. (argumento/diálogos/realização), Branco, P. (produção) (2004). *O Quinto Império – Ontem como Hoje* [DVD]. Portugal: Zon Lusomundo Audiovisuais, S.A.



fig. 68 Fotograma do filme *O Quinto Império – Ontem Como Hoje*, usado no cartaz concebido pela agência francesa Labelcom.



fig. 69 Pormenor do cartaz de *O Quinto Império – Ontem Como Hoje* ilustrando a cena da batalha de Alcácer-Quibir.



fig. 70 Pormenor do cartaz de *O Quinto Império – Ontem Como Hoje*. Rainha D. Catarina (Glória de Matos) e Rei D. Sebastião (Ricardo Trêpa).

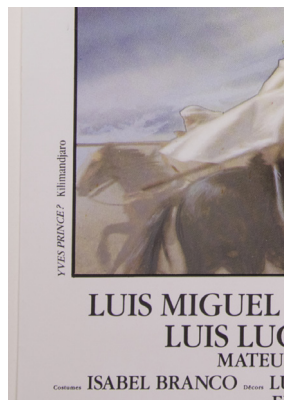


fig. 71 Tipo Futura Bold no cartaz de *O Quinto Império – Ontem Como Hoje*.

**fig. 72** Pormenor da assinatura de “Yves Prince?” no cartaz de *Non ou La Vain Gloire de Commander*.

**fig. 73** *Non ou La Vain Gloire de Commander*, 1990. Cartaz de Yves Prince. Coleção M.J.Baltazar

**fig. 74** *Non ou a Vã Glória de Mandar*, 1990. Cartaz do circuito português. Adaptação do cartaz de Yves Prince. Aveiro: Arquivo da Universidade de Aveiro.



**fig. 75** Fotograma do filme *Non ou a Vã Glória de Mandar*.

filmes como *O Passado e o Presente*, *Benilde*, *Amor de Perdição* e *Francisca* desenvolveram argumentos em torno dos amores frustrados, das convenções estabelecidas entre o homem e a mulher – que identificamos no Capítulo II enquanto categoria temática que designámos por *Feminino vs. Masculino* – em *Non* encontramos um amor utópico por Portugal. Através de uma inversão dos *Lusíadas* de Luís de Camões, que ao exaltar os momentos heroicos da história de Portugal os vai imortalizar como glórias nacionais, o ponto de vista de Manoel de Oliveira em *Non* centra-se nas derrotas do país ao montar uma sequência de episódios históricos evocados por personagens-tipo e associadas a cenários de guerra, como é o caso dos protagonistas da Guerra Colonial (1961-1974), enquanto “marca do fracasso do absurdo sonho salazarista de manter o Império” (Torres & Andrade, 2008, p. 43).

O título do filme, a terrível palavra *Non*, sem direito nem avesso, corresponde à epígrafe de Padre António Vieira, com a qual Oliveira inicia e termina o filme. No campo de batalha, em Alcácer-Quibir, um velho recita o sermão de Vieira enquanto a voz do cineasta nos diz que o alferes (Luís Miguel Cintra) morreu na madrugada da revolução de 25 de abril. Desse modo, o filme representa um sombrio e eterno retorno português a partir de uma relação entre diferentes derrotas associadas a episódios históricos portugueses que, segundo Oliveira, enunciam uma predestinação cíclica. Tal é o significado de *Non*: “Terrível palavra é o *Non*, que não tem princípio nem fim; por qualquer lado que lhe pegues é sempre *Non*.” (Oliveira & Bénard da Costa, 2008, p. 122).

A imagem escolhida para o cartaz corresponde a um fotograma do filme: a penosa derrota sofrida em Alcácer-Quibir, a 4 de Agosto de 1578, como um dos tormentos da identidade portuguesa [fig. 75]. Na época, o rei e comandante do exército português D. Sebastião, apesar da bravura e audácia com que preparou e enfrentou esta violenta batalha terá saído derrotado e, simultaneamente, desaparece. Este facto, revela-se profundamente dramático para

o país, dado que o rei não tinha descendentes o que desencadeou um problema de sucessão dinástica que leva, Portugal a perder da independência. A conjuntura política e social acaba por promover que o povo alimente a esperança do regresso de D. Sebastião numa manhã de nevoeiro. O Sebastianismo associado à crença utópica de valores universais volta a aparecer em filmes de Oliveira, ou seja, em *Palavra e Utopia* e *O Quinto Império – Ontem como Hoje*.

Para a concepção do cartaz, Yves Prince contactou diretamente Manoel de Oliveira, com quem se encontrou duas vezes em Paris. Hoje, após 23 anos, ainda se recorda do carácter excepcional do cineasta. A partir do fotograma da batalha de Alcácer-Quibir, pintou o céu a aerógrafo, adicionou a fotografia da espada à qual adicionou a representação do sangue, e com a qua atravessa o céu e o próprio cartaz. Impresso nas dimensões 120 x 160 cm e 30 x 40 cm, o cartaz do circuito francês apresenta, em baixo e do lado esquerdo, a assinatura “Yves Prince ?”, que corresponde ao modo como este assina os seus cartazes de cinema. Também se encontra a identificação da agência Kilimandjaro, a qual já não existe, e que correspondia a um intermediário no processo de comunicação do cartaz. A razão pela qual Yves Prince associou o ponto de interrogação à sua assinatura correspondeu, nas palavras do próprio:

“Pergunta-me por que acrescentei um ponto de interrogação ao meu nome. Depois de uma conversa viva com uma agência de publicidade, que dizia que para se comunicar era sempre necessário afirmar-se, eu defendi a ideia de que também se pode questionar. Como muitas vezes existe uma brutalidade estúpida por parte das agências de publicidade, não conseguiram entender o significado filosófico da minha proposta. Então, quando terminei o cartaz que fazia naquele momento, adicionei o sinal tipográfico (?), tanto para gozar com eles como para dizer que comunicar também é interrogar. [...] Posteriormente, os meus cartazes tiveram sempre esta marca de alteridade.”<sup>14</sup> (Prince, comunicação pessoal, 20 setembro, 2013).

A representação da palavra *Non*, próxima de uma fita de Moebius, ou seja, uma superfície não orientável e sem verso e reverso, implica uma abstração e um distanciamento de contextos narrativos. O cartaz de Prince ilustra a batalha de Alcácer-Quibir e sugere o derramamento de sangue a que correspondeu o seu desfecho. Contudo, a ideia de eterno retorno português assim como a relação entre diversos contextos de guerra não são representadas.

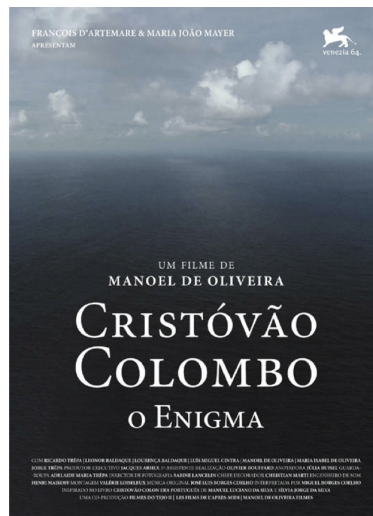
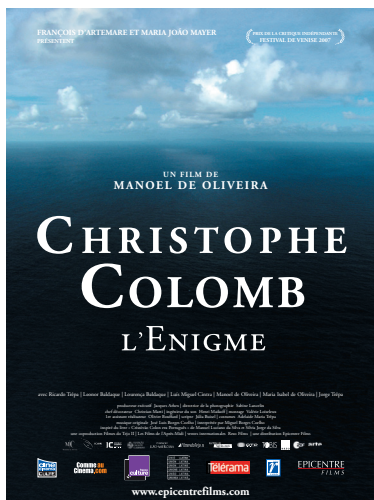
Iniciando uma análise do cartaz do filme *Cristóvão Colombo – O Enigma* (2007), a partir de um olhar que desconhece o conteúdo da estória ou da história ficcional do filme, temos a percepção que se trata, efetivamente, de um filme sobre Cristóvão Colombo, pois o nome impõe-se como título e imagem do cartaz ao se associar à vastidão do Atlântico [fig. 76 e fig. 77].

O mar, elemento comum nos cartazes de *Cristóvão Colombo* e *Um Filme Falado*, guia-nos em viagens e descobertas que se concretizam em ambos os filmes, a partir destes cartazes que, de algum modo, são menos excessivos e narrativos do que *Palavra e Utopia*, ou *O Quinto Império*. A síntese e a eco-

<sup>14</sup> Transcrevemos o texto original em francês e que corresponde à resposta de Yves Prince por e-mail com a data de 20 de setembro de 2013: “Vous me demandez pour quelle raison j’ai ajouté un point d’interrogation à mon nom. À la suite d’une conversation un peu vive avec une agence de publicité qui prétendait que pour communiquer il faut toujours affirmer, j’ai soutenu l’idée qu’on peut également interroger. Comme il existe souvent une stupide brutalité de la part des agences de publicité, ils n’arrivaient pas à comprendre le sens philosophique de ma proposition. Alors, lorsque j’ai terminé l’affiche que je faisais à ce moment là, j’ai ajouté ce signe typographique (?) à la fois pour me moquer d’eux et également pour dire que communiquer c’est aussi interroger. [...] Mes affiches par la suite ont toujours porté cette marque de l’altérité.” (Prince, comunicação pessoal, 20 setembro, 2013).

**fig. 76** *Christophe Colomb L'Enigme*, 2007  
Cartaz da responsabilidade da produtora francesa Epicentre films

**fig. 77** *Cristóvão Colombo O Enigma*, 2007  
Cartaz do circuito português.  
Adaptação do cartaz francês.  
Lisboa: Arquivo da Cinemateca Portuguesa.



**fig. 78** *Espelho Mágico*, 2005  
Cartaz de Francisco Laranjo  
Madrid: Arquivo da Filмотeca Espanhola

O filme é baseado na obra *Cristóvão Colón era Português* de Manuel Luciano da Silva e Sílvia Jorge da Silva, a qual defende a origem portuguesa de Colombo. O cartaz explora a intenção de criar uma ambiguidade, pois se num primeiro olhar transmite a serenidade da linha do horizonte, num segundo momento gera uma sensação de deriva que se relaciona com essa interpretação histórica de Colombo proposta no filme. Quer isto dizer que, tal como os “navegadores perdidos por esses mares em busca do desconhecido [...] nunca por esse lado desportivo à procura de glórias; antes atraídos pelo desconhecido, para além de um qualquer limitado patriotismo, e ainda pela curiosidade e pelo gosto do conhecimento a que o nosso próprio instinto nos impele”, também nós, enquanto espectadores do filme e a partir do cartaz nos aventuramos a não encontrarmos um desfecho definitivo (Oliveira, 2008, p.100).

Se em *Benilde ou a Virgem Mãe* o espectador foi confrontado com a indefinição do que acontecera a Benilde, a indefinição da origem divina ou profana da sua gravidez, em *Cristóvão Colombo* nunca houve a intenção de se resolver o enigma enunciado no título. Como esclarece o cineasta: “Se o ‘enigma’ fosse descoberto, deixava de o ser” (Oliveira, 2008, p. 99). A resolução do problema da origem de Colombo, saber se era ou não era português, não se encontra no filme.

O título, representado ao centro não é, um desvio, mas a regra comum no que diz respeito à colocação do texto nos cartazes dos filmes de Oliveira. Em

diversos cartazes analisados encontramos uma estrutura idêntica, na qual o enquadramento e a justificação do texto são realizadas ao centro. A colocação vertical do texto que podemos ver no cartaz do filme *O Dia do Desespero*, de Henrique Cayatte é o caso mais evidente da contestação de uma regra de composição que nos parece seguir critérios estabelecidos pela produção, distribuição e cânones formais associados aos festivais de cinema.

No cartaz de *Cristóvão Colombo*, cuja concepção atribuímos à distribuidora francesa Epicentre Films (como referimos, o cartaz francês e o dossier de imprensa não apresentam qualquer identificação do designer ou do atelier responsáveis pelo projeto), parece-nos ser relevante uma pertinente articulação entre interesses que comumente se associam às solicitações da produção e da distribuidora quanto ao que deve ser representado e comunicado no cartaz – o destaque fotográfico das estrelas de cinema e a sua relação com a personagem que interpretam, o preenchimento da superfície do cartaz com episódios narrativos, ou a elaboração de montagens fotográficas que artificialmente procuram sintetizar o filme – e aquilo que o cineasta procurou comunicar no filme a partir da síntese realizada pelo designer através do cartaz. Assim, a imagem do Atlântico que preenche o fundo aproxima-se do que Eva Heller afirma sobre a neutralidade cromática enquanto cor, por eleição, dos designers:

“*Form follows function* – a forma segue a função –, tal é o *leitmotiv* do clássico desenho moderno. Significa a renúncia aos enfeites, aos padrões supérfluos e às cores supérfluas. Tudo se torna «neutro»: preto, branco ou cinzento. A renúncia à cor dá lugar à objectividade e à funcionalidade, as virtudes do *design*. [...] O preto é a renúncia mais ostensiva à cor, e também a renúncia mais ostensiva a qualquer exibição, por isso o preto é a cor mais respeitável” (Heller, 2007, p. 149).

Oliveira relaciona-se com a sua obra na medida em que, também ele, é um guardião da memória histórica e cultural portuguesa ao construir argumentos nos quais encontramos a universalidade de valores e experiências humanas. A humanidade dos seus filmes corresponde tanto à fixação de traços culturais portugueses como à necessidade e à ambição do cineasta de encontrar um sentido quotidiano para a vida e, ainda, de o comunicar. Como afirma o cineasta: “Sem a História, a guardiã da memória, não haveria futuro nem sequer um sentido na vida.” (Oliveira, 2008, p. 100).

O argumento de *Um Filme Falado* (2003) parte da viagem de cruzeiro realizada pela mãe e professora de história (Leonor Silveira) com a sua filha (Filipa de Almeida). Ambas são representadas no cartaz a partir da sua imagem fotográfica, no entanto, de um modo que nos parece contrariar certas convenções: por um lado as “cabeças de cartaz” como Catherine Deneuve, John Malkovich, ou Irene Papas não são representadas através de uma montagem artificial que identificaria essas personagens a partir da sua hierarquia no filme, por outro lado, Leonor Silveira e Filipa de Almeida aparecem de costas voltadas para nós, embora consigamos ver o perfil de Leonor Silveira que ampara com a mão direita essa menina de chapéu claro.



**fig. 79** Pormenor do cartaz de *Um Filme Falado*, que identifica Aksel Varichon (autor do cartaz) e Francisco Oliveira (autor da fotografia).



Aksel Varichon utiliza uma fotografia de Francisco Oliveira, neto do cineasta, aproximando-se, por isso, das intenções de Oliveira em *Um Filme Falado* [fig. 79]. Para além do facto dessa professora de história acompanhada pela sua filha realizarem uma viagem ao Mediterrâneo que lhes possibilita visitarem marcos históricos da cultura ocidental, a língua torna-se o elemento central do filme como se verifica tanto no diálogo do jantar no cruzeiro como no desfecho do filme. Em entrevista a Manoel de Oliveira na estreia do filme, em 2003, Marc Voinchet refere-se ao título deste filme do seguinte modo:

“Se me é permitido dizer, no início, quando não vimos o filme, podemos dizer: que título estranho, não é um título muito bonito. É um título que não diz muito talvez, que é curioso mas que não é muito sedutor. [...] É um título estranho. E dizemo-nos que é o Manoel de Oliveira, que não deixa nada ao acaso, basta dizer que é o Manoel de Oliveira. É para dizer precisamente que *Um Filme Falado* é para o distinguir e fazer uma espécie de carta de afirmação e dizer: Este filme não se reduz à sua técnica, a um filme onde se fala, um filme sonoro, técnico, mas é um filme falado, é preciso ouvir o que se passa, as palavras que são ditas são importantes, não é apenas porque se pode gravar o som que se faz cinema sonoro ou onde se fala...” (*Um Filme Falado*, 2003).



fig. 80 *Un Film Parlé*, 2003  
Cartaz de Aksel Varichon  
Lisboa: Arquivo da Cinemateca Portuguesa

De facto, a palavra tem, em *Um Filme Falado*, um carácter essencial. A história é aqui representada a partir da herança da língua e da sua relação com determinado contexto social e cultural. É por isso que, no jantar do capitão do navio (John Malkovich, que fala em inglês), com uma mulher de negócios (Catherine Deneuve, que fala em francês), com uma famosa modelo (Stefania Sandrelli, que fala em italiano), e a célebre cantora (Irene Papas, que fala em grego), aos quais se associa a professora de história (Leonor Silveira, que fala em inglês) existe uma inversão do mito de Babel.



fig. 81 *Um Filme Falado*, 2003  
Cartaz do circuito português.  
Adaptação do cartaz de Aksel Varichon.  
Faro: Arquivo do Cineclube de Faro.

É também pertinente que esse diálogo em inglês, francês, italiano e grego, no qual todos se entendem, corresponda a uma sequência do filme que Oliveira proibiu a dobragem. Mãe e filha encontram-se de costas viradas perante as outras línguas na medida em que se todos falam e todos se compreendem, embora Leonor Silveira não fale em português. Esta parece ser a língua cuja civilização ainda não se afastou do ruído presente em Babel. No filme *O Meu Caso*, a incapacidade de comunicação torna-se em *Um Filme Falado* superada, excepto pelas protagonistas portuguesas.

Se interpretarmos a imagem escolhida para o cartaz como uma representação daquilo que se passa no filme teremos a percepção intuitiva de que se trata de um momento-síntese, dramático que corresponde a uma imagem perturbadora que anuncia o final trágico da mãe e da filha, na medida em que não ouvem, e não obedecem ao capitão quando homens e mulheres saltam do navio para se salvarem do naufrágio [fig. 80 e fig. 81]. Ironia narrativa que parece ecoar as palavras de Isabel de Castro em *Viagem ao Princípio do Mundo*: “por que é que não fala a nossa fala?” ao se interrogar sobre o estranho motivo do seu sobrinho nascido em França não falar português.

No fundo, os cartazes dos filmes que referimos, correspondem à interpretação do ponto de vista histórico de Oliveira, realizada pelo designer, ou a agência que os conceberam. O cartaz não é mais do que uma construção feita com base na inter-relação de elementos que remetem para uma interpretação. Mas, essa interpretação que constitui o cartaz nem sempre apresenta uma relação com o filme em causa. Nem sempre o significado do filme se traduziu numa pertinente comunicação e síntese através do cartaz.

João Bénard da Costa refere-se à identificação de conteúdos históricos ao afirmar que, de facto, “Nós não temos outra maneira de a imaginar, senão através dos elementos muito concretos que nos ficaram dessa mesma História.” (Fernandes et al., 2008, p. 48). Contudo, o modo como Oliveira nos comunica a história, a língua e a cultura portuguesas não é, muitas vezes, evidente no cartaz dos seus filmes. Não querendo reduzir a pertinência do projeto do cartaz dos filmes de Manoel de Oliveira à necessidade da sua realização por designers portugueses, o que verificamos é que uma adequada comunicação entre os conteúdos literários que originam o argumento, o modo como Oliveira utiliza a palavra e a sua apresentação através do ator, bem como a ausência de intermediários entre o cineasta e o designer, equivalem às soluções onde o cartaz, sendo filho do designer e de Oliveira, consegue comunicar-nos a linguagem de ambos.





## CAPÍTULO IV: TEATRAL

Neste capítulo iremos apresentar e justificar a categoria temática que designamos por teatral, à qual associamos determinados cartazes de filmes de Manoel de Oliveira e, conseqüentemente, à qual também associamos a encenação, realização e o argumento desses filmes. No período entre 1962 e 2012, identificamos os seguintes filmes e respetivos cartazes que agrupamos nesta temática: *Acto da Primavera* (1962), *O Meu Caso* (1986), *Os Canibais* (1988), *A Divina Comédia* (1991), *A Caixa* (1994), e *O Gebo e a Sombra* (2012). Deste modo, esta categoria surge como um elemento unificador de determinadas características formais e conceptuais identificadas no trabalho desenvolvido pelos autores e designers que projetaram os cartazes para esses filmes.

Entre o final da década de 70 e o início da década de 90, interessava a Manoel de Oliveira uma relação entre o teatro e o cinema na medida em que a ficção ou afetação presentes no teatro – o artifício do palco, do guarda-roupa, do cenário e a própria dicção do ator – ao se apresentarem visíveis ao espectador tornar-se-iam mais próximas da vida. A montagem do teatro comunica com o espectador, desde o início da peça, que tudo o que acontece sobre o palco corresponde a uma ficção. Oliveira não esconde a visão teatral que tem da vida: “O teatro vive das convenções e as nossas vidas também. Nós não estamos a viver, estamos a representar” (Oliveira, comunicação pública, 6 junho, 2012)<sup>15</sup>. Já o cinema, por outro lado, procura um efeito mais ilusório, o apagar das suturas e, assim, levar o espectador a esquecer que se encontra numa sala de cinema. Ao se identificar com a montagem cinematográfica devido ao esquecimento da materialidade da própria sala de cinema, o espectador não se distancia do processo ficcional construído pelo cinema.

Esta categoria temática, com a qual iremos analisar os cartazes dos filmes de Oliveira referidos, estrutura-se, então, a partir da própria materialidade do cenário e do direto presentes no teatro e, paralelamente, também se estrutura na materialidade formal de diversos elementos gráficos – uso da cor, da tipografia, da montagem fotográfica para comunicar a importância e a ação dos atores, assim como a hierarquia da informação que nos cartazes analisados corresponde, genericamente, à copresença entre imagem fotográfica e texto.

<sup>15</sup> Masterclass com Manoel de Oliveira no Multiplex, Sala Nobre da Universidade Lusófona do Porto, 6 de Junho de 2012.

Também encontramos nos filmes referidos características que se tornaram particulares do cinema de Oliveira: o enquadramento fixo, a valorização do diálogo e da dicção do ator, a preponderância de cenas em espaços interiores, o recurso a poucas personagens, ou o decorrer da ação em tempo real.

Neste sentido, será nosso propósito estabelecer uma evidente relação entre características formais e um processo de encenação que consideramos teatral, e as soluções formais, bem como a estrutura de comunicação, utilizadas por diversos autores e designers que conceberam os cartazes para esses filmes: Armando Alves no cartaz de *Acto da Primavera*, João Botelho no cartaz de *O Meu Caso*, Jean-Marc Haddad no cartaz de *Os Canibais*, Henrique Cayatte no cartaz de *A Divina Comédia* (1991), Benjamin Baltimore no cartaz de *A Caixa* (1994), e Ana Vilela no cartaz de *O Gebo e a Sombra* (2012).

Se José Régio descreveu Oliveira como sendo “um artista que se exprime através do cinema” (Torres & Andrade, 2008, p.11), sendo Régio o autor de peças de teatro com as quais Oliveira constrói muitos dos seus filmes, foi na medida em que a verdade da vida se traduz com mais evidência no exagero teatral do que no mimetismo ficcional que o cinema proporciona. Tal como o teatro, o cinema é pura representação – uma realidade falsa – mas também a vida existe a partir de convenções cuja fixação requer um autor. Nas palavras de Manoel de Oliveira: “A vida não existe, tudo passa num ápice... Tudo é memória, tudo resta na memória. E a memória da vida é a arte, que – sim – existe como representação” (Areal, 2011, p. 238).

Mas tanto o filme como o cartaz se estruturam a partir de uma síntese onde se condensam quer características humanas, quer escolhas formais. É perceptível nos cartazes de autores e designers que comunicaram diretamente com o cineasta um maior vínculo com as preocupações do autor, ou seja, uma maior coerência entre o significado do filme e a sua comunicação através do cartaz. A inquietude de Oliveira, o seu olhar curioso e minucioso sobre a vida e as relações entre os seres humanos, corresponde a um contexto português e, por isso, essa sua síntese sobre a vida embora seja universal e tenha desencadeado a consagração internacional da sua obra, corresponde a um contexto social e cultural que é melhor compreendido por autores e designers como João Abel Manta, João Botelho, Armando Alves, Henrique Cayatte, Judite Cília, ou Francisco Laranjo.

Esta filosofia, que se relaciona com um modo peculiar de fazer cinema, um cinema que, enquanto discurso, expressa a intenção de recriar a vida, algo inerente ao teatro, está, efetivamente, relacionado com o modo de pensar de Manoel de Oliveira que, no filme *Lisbon Story* de Wim Wenders (1994) expõe, com clareza, o seu ponto de vista:

“Nós queremos imitar Deus e, por isso, há artistas. Os artistas querem recriar o mundo como se fossem pequenos deuses e fazem um constante repensar sobre a história, sobre a vida, sobre as coisas que se vão passando no mundo, que a gente

crê que se passaram, mas porque acreditamos... Sim, porque afinal acreditamos na memória [...]”.

Com efeito, o cinema oliveiriano passa por um registo próximo do teatro dado que “a verdade está no teatro. Há uma luta pela verdade, o teatro é mais verdadeiro” (Botelho, comunicação pessoal, 6 julho, 2012). E está mais próximo da vida na medida em que o teatro não esconde a sua imitação da vida ao expor à vista do espectador um dispositivo de enunciação que lhe recorda o processo ficcional e a reinterpretação da vida a que corresponde a peça de teatro. Transpondo este processo de trabalho para o campo do design de comunicação e, particularmente, para a construção do cartaz de um filme de Oliveira, podemos afirmar que no cartaz de *Vale Abraão* de Benjamin Baltimore, apresenta um processo de elaboração da imagem fotográfica que esconde a sutura ao eliminar tecnicamente a perceção do espectador de que essa imagem corresponde a uma fotomontagem e não, tal como sugere, um fotograma do filme [fig. 82]. Se Oliveira desvaloriza os processos técnicos cinematográficos que permitem a ilusão visual ou determinados efeitos especiais que levam o espectador a se identificar com o filme na medida em que se esquece que está a ver uma ficção cinematográfica, também não procura que o cartaz do filme seja construído a partir de possibilidades técnicas que coloquem em causa a sua oposição ao artifício. A sutura torna-se visível nos seus filmes – desde a claquete com a identificação da cena, assim como os próprios bastidores técnicos onde se encontram as câmaras, a iluminação e o próprio Oliveira – por isso, a evidência no cartaz de uma intencional eliminação da sutura acaba por contradizer o processo de criação do cineasta.



**fig. 82** Capa do dossier de imprensa de *Vale Abraão*, 1993  
Coleção M.J.Baltazar

Luís Miguel Cintra, ator indissociável do cinema de Manoel de Oliveira com quem trabalha há muitos anos, refere-se à relação dos filmes do cineasta com o teatro ao identificar que:

“[...] do que ele estava à procura creio que não era de trazer o teatro para o cinema. Do que ele estava à procura era de uma artificialidade da construção das ficções que lhe permitia filmar a própria ficção e filmar os atores como se fossem objetos, como se fossem realidades existentes em si próprias e não, inventores de mentiras, inventores de ilusões” (Cintra, 2008).

O teatro entra, assim, no cinema de Oliveira para nos dar a possibilidade de compreendermos a artificialidade da ficção cinematográfica que, por si só, é sempre uma mentira. Não permitindo que o espectador se identifique com as personagens e com a matéria presente no filme ao ponto de perder a noção de que está a ver uma reinterpretação do real, desencadeia-se um necessário afastamento do espectador, o seu não-envolvimento com uma realidade ficcional. Mas, contudo, é precisamente nesse processo de distanciamento que o espectador pode desenvolver uma relação crítica com o cinema e com o real, compreendendo o ponto de vista do cineasta, a sua interpretação sobre a vida e as relações humanas (Botelho, comunicação pessoal, 7 março, 2012).

### O teatro como conceito e como ponto de vista

Foi na Grécia, que a palavra teatro ganhou uma significação primitiva que se relacionava com o espaço onde se podia assistir à representação dramática. Posteriormente, tornou-se extensivo a todo o espaço destinado à cerimónia teatral. Teatro, veio ainda a designar o espetáculo teatral, ou a exibição em cena de um texto dramático, e a própria literatura dramática. A sua complexidade resulta de uma necessária harmonia entre dois domínios específicos e díspares que se vinculam e se tornam indispensáveis no contexto da arte dramática: o domínio da literatura e da especificidade da linguagem dramática, e o domínio da enenação que se relaciona com a estética da expressão (Dias Correia, 1992).

Esta ligação entre a literatura e o teatro é algo que persiste no cinema de Manoel de Oliveira que, ao mesmo tempo, cria em torno do teatro uma atmosfera de cariz autoral, e considera-o como parte integrante da vida, tal como foi referido anteriormente. A este respeito, Leonor Areal (2011, p. 235) corrobora, afirmando: “Para Oliveira, a vida é um palco de convenções, um *teatro*. E o cinema (tal como o teatro) imita a vida. Logo, é também um teatro”.

Se o cineasta não procura colocar-se na posição do poeta, nem considera que a sua obra seja compreendida como elitista (por se afastar de um sentido claro, ou de um encadeamento linear), genericamente, podemos considerar que a dificuldade inerente ao visionamento e à disponibilidade do espectador para ver os filmes de Oliveira, corresponde à sua própria dificuldade crítica e, por isso, não tem qualquer interesse em decidir com autonomia a interpretação de um filme que lhe exige associar a representação ficcional à origem literária do argumento, e a traços universais que existem na vida. Nas palavras de Antoine de Baecque e Jacques Parsi (1999, p. 7): “Manoel de Oliveira é um sábio, é também uma raposa, matreiro e fantasista”. No entanto, como esclarece Oliveira, fundamentalmente, aquilo que mais lhe interessa é: “[...] tal como dizia Rossellini, permanecer simplesmente como um homem. Um homem que ama profundamente o cinema, porque amo profundamente a vida” (Baecque & Parsi, 1999, p. 193).

Nesta categoria temática existem, então, todo um conjunto de elementos formais, toda uma *mise-en-scène*, que compreendemos como as características formais associadas aos interiores, à decoração, ao guarda-roupa, ou aos adereços colocados em cena, assim como compreendemos como processo através do qual esse universo material se relaciona com as personagens e transmite uma atmosfera oliveiriana. Fazendo uma respectiva passagem para o cartaz desses filmes, procuramos identificar um mesmo processo na síntese do autor ou designer. Não colocando em causa o modo como Oliveira representa o seu ponto de vista, o designer deveria ser capaz de colocar em cena determinados elementos formais – enquadramento do espaço, escala das personagens, escolha do tipo, utilização da cor, ou do preto e branco, sugestão de diversos planos ou camadas de significação, entre outros exemplos – cuja composição e relação, ou seja, cuja *mise-en-scène* transmitisse uma síntese interpretativa do designer à qual se associaria a síntese interpretativa do cineasta.

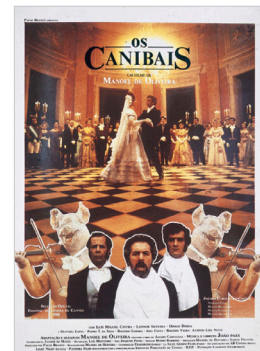


<sup>16</sup> Embora tenha sido realizada uma seleção de cartazes e respectivos filmes que de um modo mais evidente nos parecem traduzir formal e conceptualmente a categoria temática que designamos por teatral, compreendemos, também, que determinados aspectos formais característicos do cinema teatral de Oliveira também se encontram em cartazes que analisamos noutra categoria. Assim, como exemplo, o cartaz de João Botelho para *Amor de Perdição* (1979), que consideramos no Capítulo II: *Feminino vs. Masculino*, apresenta um enquadramento de conjunto de um exterior onde o casal Simão e Teresa se encontram de pé e, devido ao reenquadramento e ao contraste do preto e do vermelho pode sugerir o espaço interior de um palco.

**fig. 83** *Acto da Primavera*, 1963  
Cartaz de Armando Alves

**fig. 84** *O Meu Caso*, 1986  
Cartaz de João Botelho  
Lisboa: Arquivo da Cinemateca Portuguesa

**fig. 85** *Os Canibais*, 1988  
Cartaz do circuito português.  
Adaptação do cartaz de Jean-Marc Haddad.  
Lisboa: Arquivo da Cinemateca Portuguesa



E relativamente aos cartazes dos filmes referidos para esta categoria,<sup>16</sup> determinados aspetos visuais que surgem no cartaz correspondem diretamente à presença de um palco (como acontece no cartaz de *Os Canibais*), à dicção e à comunicação direta entre ator e expectador, na medida em que o ator abre os braços em direção ao público, sendo captado no momento em que fala, grita, ou canta e, por isso, apresenta a boca aberta (como observamos no cartaz de *Acto da Primavera*, de *O Meu Caso*, ou de *Os Canibais*) [fig. 83 a fig. 85], assim como encontramos um exagero nas expressões dos atores ou na encenação (visível em *O Meu Caso*, e *Os Canibais*), e também, o olhar direto do ator sobre o espectador o que enuncia uma proximidade física específica do teatro (como vemos em *O Gebo e a Sombra*). Assim, o cinema de Oliveira associa-se a uma estrutura teatral onde se interligam a imagem, a palavra e o som (Lopes, 2008).

As preocupações de Oliveira, relativamente à ligação entre o teatro e o cinema, ou seja, relativamente à sua interdisciplinaridade, remete-nos para o conceito de obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*), que analisaremos considerando a sua relação com a prática em design. A defesa de um projeto coletivo e para o qual diversos ramos do design, a arquitetura, a música e o teatro deveriam contribuir, foi a proposta de ensino promovida pela Bauhaus. A noção de obra de arte total foi intrínseca ao design modernista que se estruturou sobre um ensino oficial, socialmente mobilizado e culturalmente enquadrado com a vanguarda artística dos anos 20. Como refere Christina Lodder sobre o projeto da casa Sommerfeld (1920-21), em Berlim, de Walter Gropius e de Adolf Meyer: “A casa Sommerfeld foi a primeira realização coletiva da Bauhaus, a primeira oportunidade para que todas as oficinas colaborassem e criassem um ambiente completo e utópico, uma *Gesamtkunstwerk*.”<sup>17</sup> (Lodder, 2006, p. 62). Próxima da interpretação oitocentista do compositor alemão Richard Wagner, o coletivo Bauhaus ambicionava uma revolução social a partir da unificação das artes e, por outro lado, também associava a esse processo de transformação social e cultural à própria novidade da década de 20. Assim, a unificação entre diversas formas de representação artística integradas na concretização de uma ópera, interliga-se com o princípio de unificação oficial da Bauhaus, a sua lógica interdisciplinar, e através do qual se contestou a individualidade do autor, assim como se promoveu a própria universalidade do projeto em detrimento do seu nacionalismo.

<sup>17</sup> Transcrevemos a citação no original: “The Sommerfeld house was the Bauhaus’s first collective achievement, the first opportunity for all the workshops to collaborate on a single building and create a complete utopian environment, a *Gesamtkunstwerk*.” (Lodder, 2006 p. 62).

O cinema de Oliveira, particularmente os filmes *Acto da Primavera* (1962), *Le Soulier de Satin* (1985),<sup>18</sup> *O Meu Caso* (1986), *Os Canibais* (1988), e *A Divina Comédia* (1991), desenvolveu um fascínio pela estrutura operática e a sua forma encantatória de narração a partir da palavra cantada. Para o cineasta a obra *Os Canibais* pode considerar-se um *filme-ópera*, assim como, de certa forma, *Le Soulier de Satin* o é (Oliveira & Bénard da Costa, 2008). A interdisciplinaridade do projeto cinematográfico de Manoel de Oliveira apresenta uma aproximação clara à noção de obra de arte total: do mesmo modo que nos contextos oitocentista e modernista se ambicionou uma relação crítica entre as artes a partir da participação unificada de diversas áreas do projeto, o cinema de Oliveira preocupa-se com a participação do espectador através de um envolvimento e de um distanciamento. Sobre a importância do espaço teatral para a participação crítica do espectador no contexto artístico promovido pela Bauhaus, Roselee Goldberg refere-se a Moholy-Nagy e à sua defesa de um “teatro total”: “[...] Moholy-Nagy defendia um “teatro total” como um “grande processo rítmico-dinâmico, capaz de comprimir as grandes massas ou acumulações de técnicas contraditórias [...] “Chegou a hora de produzir um tipo de actividade cénica que não reserve às massas o papel de espectadores passivos [...]” (Goldberg, 2007, p. 147).

Nos cartazes e nos filmes de Oliveira que analisamos nesta categoria temática, o modo como a verdade da vida é enunciada corresponde, então, à presença de estruturas de encenação provenientes da representação popular – como ocorre com a representação de um Auto da Paixão pelo povo da aldeia de Curalha em *Acto da Primavera* – e a estruturas de encenação provenientes do cenário, do guarda-roupa, dos adereços, e da construção do espaço dos interiores, assim como, do tempo da ação na representação teatral – tal como ocorre nos filmes *O Meu Caso*, *Os Canibais*, ou *A Divina Comédia*. A este respeito, Oliveira esclarece: “Tudo repousa sobre formas teatrais. Eu repito que, de facto, o cinema não existe. Penso mesmo que é saudável partirmos deste princípio. [...] Eu quero dizer que o cinema não existe como fórmula autónoma, independente, de expressão artística ou cultural” (Bénard da Costa, et al., 1981, p. 37). Assim, e considerando o cinema enquanto uma síntese que conjuga outras formas de expressão artística, Peter Wollen assinala: “O cinema é uma arte de síntese (conjuga dialecticamente outras artes: a pintura, a literatura, o teatro, etc.) com uma linguagem específica” (Wollen, 1984, p. 5). Também para Oliveira, no cinema, as imagens não têm uma importância superior relativamente às palavras e aos sons. Ao invés disso, pode haver uma correspondência perfeita entre partes autónomas – imagem, palavra, som, espaço – que comunicam de modo diferente com o todo que constitui o filme. A relação desses elementos corresponde, no seu conjunto, a uma maior robustez da expressão do filme sem que seja retirada força a qualquer um dos elementos (Fernandes et al., 2008). Como tão bem o sintetiza João Botelho: “O cinema tem muitas variáveis. Variáveis normalmente roubadas à literatura, à pintura, à escultura, à música, à poesia. Rouba por todo o lado e depois junta aquilo. É verdade, somos vampiros” (Botelho, comunicação pessoal, 6 julho, 2012).

<sup>18</sup> O filme *Le Soulier de Satin* (1985), cujo cartaz é da autoria do francês Gilbert Raffin, parte da peça de teatro homónima de Paul Claudel. Um filme falado em francês, que não teve estreia em Portugal, e cuja ligação narrativa à Renascença nos pareceu afastar-se do universo literário e cultural presente nos cartazes dos filmes analisados nesta investigação. Um aspecto relevante da peça de Claudel corresponde à sua longa duração, o que se traduziu numa longa adaptação cinematográfica e teatral realizada por Oliveira, com a duração aproximada de 7 horas.

### Espaço e outros elementos gráficos

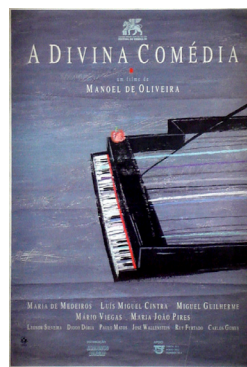
A representação teatral acontece num espaço fixo, lugar ao qual chamamos palco, que se altera consoante a cena o texto, e a representação. Nesse espaço e espectador vivencia a representação em direto de convenções sociais e cuja encenação corresponde, para Oliveira, à possibilidade de compreender mais criticamente as intenções dessa ficção. Determinadas resoluções formais – no cinema de Oliveira correspondem ao uso dominante do espaço privado, de um número restrito de atores, à caracterização epocal a partir de uma sobreposição ou associação entre elementos de época com elementos contemporâneos, à evidência da palavra e da dicção do ator, à presença de excessos formais na medida em que caracterizam a representação de personagens-chave, entre outras resoluções formais – e que na representação do cartaz de determinados filmes correspondem, por vezes, a uma articulação que nos parece pertinente entre os diversos elementos de comunicação do cartaz e os diversos elementos de comunicação do filme. Referimo-nos, especificamente, à presença do palco para a representação de um espaço de cerimónia associado ao filme. É o que ocorre no cartaz do filme *Os Canibais*, de Jean-Marc Haddad, [fig. 86] e no cartaz do filme *O Meu Caso*, de João Botelho, [fig. 87] nos quais encontramos uma sugestão tridimensional que anima as diversas personagens, criaturas, e elementos, como se se tratasse de uma ilustração *pop-up* e que, também, encontramos na solução limite que corresponde ao cartaz de Henrique Cayatte para o filme *A Divina Comédia*, [fig. 88] no qual o espaço da ação é observado a partir do ponto de vista de Deus, sendo constituído, somente, pelo movimento de arrasto que atinge a fragilidade do piano e da maça. Também importa referir a evidência e a representação da voz do ator, como verificamos no narrador do *Auto da Paixão* no filme *Acto da Primavera*, [fig. 89] cujo cartaz é de Armando Alves, no qual se destaca a boca desse narrador no momento em que se dirige, com os braços abertos, ao público, ou seja, uma solução formal que também encontramos no grito da atriz da peça e na representação da voz e do gesto do intruso no cartaz de *O Meu Caso*.

**fig. 86** *Os Canibais*, 1988  
Cartaz do circuito português.  
Adaptação do cartaz de Jean-Marc Haddad

**fig. 87** *O Meu Caso*, 1986  
Cartaz de João Botelho

**fig. 88** *A Divina Comédia*, 1991  
Cartaz de Henrique Cayatte  
Lisboa: Arquivo da Cinemateca Portuguesa

**fig. 89** *Acto da Primavera*, 1963  
Cartaz de Armando Alves



Os cartazes para os filmes *A Caixa*, de Benjamin Baltimore, [fig. 90] e *O Gebo e a Sombra*, de Ana Vilela, [fig. 91] não demonstram o rasgo experimental proposto por Armando Alves, João Botelho, ou Henrique Cayatte. Se Cayatte desafiou uma evidente convenção do cartaz de cinema, que corresponde à

identificação fotográfica, no centro do cartaz, dos atores principais do filme, Alves substitui Cristo pelo corifeu que dá início à representação popular desse Auto da Paixão. Quanto ao cartaz de Botelho para o filme *O Meu Caso*, corresponde a uma subtil articulação entre interesses promocionais do filme solicitados pela produção (a representação fotográfica de Luís Miguel Cintra e de Bulle Ogier, ao centro e em primeiro plano) e uma influência formal proveniente da desconstrução pós-modernista da época, que Botelho conseguiu que não se tornasse demasiado ornamental, além de se justificar a partir da própria desconstrução cinematográfica e teatral que Oliveira efetuou nesse filme.

*Acto da Primavera* (1963), a segunda longa-metragem de Manoel de Oliveira, documenta uma tradição cristã a partir da sua encenação popular, e regista-a associando a perspetiva do documentário à ficção cinematográfica. Partindo da base de uma cultura ancestral desenvolve-se, também, o registo da contemporaneidade da década de 60. Como o cineasta refere a João Bénard da Costa, o filme corresponde a “[...] um acontecimento passado há dois mil anos, reescrito no século XVI, refeito no século XX” (Oliveira & Bénard da Costa, 2008, p. 61), ou seja, o povo da aldeia da Curalha, em Chaves, representa tradicionalmente um Auto da Paixão de Cristo como herança histórica dos Mistérios franceses e ingleses medievais, e Oliveira associa esse universo simbólico e humano à contemporaneidade da época mostrando, logo no início do filme, um aldeão que lê em voz alta e para a comunidade, a notícia de um jornal onde se destaca a conquista do espaço através da viagem do homem à Lua. Por outro lado, os bastidores do cinema, as suas máquinas e equipa técnica são explicitamente colocados à frente da câmara o que, de resto, também ocorre em *Benilde ou a Virgem Mãe*,<sup>19</sup> e no filme *O Meu Caso*. A encenação dos atores e a construção do espaço de cena a partir da própria desconstrução material do cinema (colocando à frente da câmara o que tradicionalmente não é colocado à frente da câmara) constitui-se, de facto, como um processo de comunicação que procura suscitar a participação crítica do espectador ao compreender a intenção do cineasta de associar o teatro com o cinema e, por isso, a intenção de não representar as convenções da vida através da sua perfeita simulação filmica (Oliveira & Bénard da Costa, 2008).

No cartaz do filme *Acto da Primavera*, Armando Alves utiliza o fotograma da figura do corifeu, ou seja, do aldeão que anuncia a representação desse Auto da Paixão [fig. 92]. Esse narrador, abre os braços em direção às pessoas que se vão juntando para verem o Auto e, dirigindo-se para elas, anuncia cantando: “Contempla isto qualquer pecador...”. Esse chamamento é proferido através da sua expressão e indumentária teatralizadas às quais se associam enquadramentos em plano médio e plano aproximado. Relativamente à atenção de Oliveira e à sua necessidade de compreender a justificação dos pormenores do cartaz, Armando Alves refere-se às questões constantes do cineasta (Alves, comunicação pessoal, 17 julho, 2012). Parece-nos pertinente, o facto da voz desse corifeu corresponder à própria voz de Oliveira o que significa, literalmente, que esse chamamento é feito pelo cineasta. Quanto à técnica de impressão, Alves afirma tratar-se de litografia offset, um processo de impressão transitório entre o

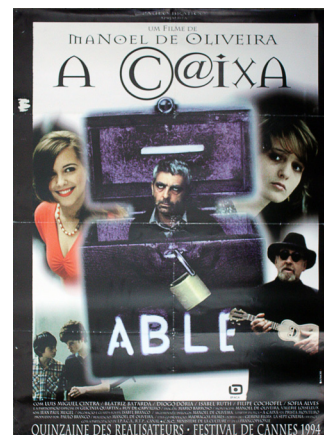


fig. 90 *A Caixa*, 1994

Cartaz do circuito português.

Adaptação do cartaz de Benjamin Baltimore.



fig. 91 *O Gebo e a Sombra*, 2012

Cartaz de Ana Vilela (Lusomundo)

Lisboa: Arquivo da Zon Lusomundo.

<sup>19</sup> O filme *Benilde ou a Virgem Mãe*, cujo cartaz é da autoria de João Abel Manta e cuja análise realizámos no Capítulo II: Feminino vs. Masculino, partiu da peça de teatro homónima de José Régio. Como referimos na Introdução, as quatro categorias temáticas que constituem a estrutura desta investigação e a partir das quais dividimos e relacionamos grupos de cartazes e de filmes, não correspondem a categorias estanques podendo verificar-se a sobreposição entre mais do que uma categoria. Assim, a identificação da categoria Feminino vs. Masculino para o cartaz e o filme *Benilde ou a Virgem Mãe*, correspondeu àquela que consideramos ser a dominante relativamente à construção do significado do filme segundo o cineasta, e relativamente à compreensão e síntese desse significado realizada pelo autor do cartaz.



fig. 92 *Acto da Primavera*, 1963  
Cartaz de Armando Alves

processo litográfico e o processo de impressão offset. Como nos referiu o designer José Brandão: “A questão do offset no século XX deverá ser encarada do seguinte modo: Praticamente tudo com imagens e em formato superior a 50 x 70 cm e até cerca 120 x 72 cm foi impresso em offset. Mesmo o que vem referido como litografia também o era. Afinal offset é uma adaptação industrial da litografia. [...] Todas as medidas superiores 120 x 72 cm em geral foram impressos em serigrafia. Hoje em dia o digital resolve a maioria dos grandes formatos e das pequenas tiragens” (Brandão, comunicação pessoal, 9 abril, 2013).

*Mon Cas* (1986), falado em francês, parte de três textos aparentemente ecléticos: a peça de teatro homónima de José Régio, excertos do poema *Pour finir encore et autres foirades* de Samuel Beckett, e *O Livro de Job* do Antigo Testamento. Como referimos acima, a maquinaria técnica que filma um palco de teatro no qual uma peça é interrompida por um desconhecido que pretende apresentar à plateia e ao mundo *o seu caso extraordinário*, surge no filme como processo de representação no qual o cinema filma o próprio cinema. Oliveira filma-se a si próprio e à sua equipa técnica que se encontram na plateia diante do palco e do cenário de teatro onde se desenrola a primeira parte do filme. Materializa-se, desse modo, uma ideia de um cinema presente (Oliveira & Bénard da Costa, 2008).

Neste filme, representa-se o egoísmo humano, a inabilidade do homem para conseguir compreender o seu próprio egoísmo antes de expressar a sua crítica sobre o egoísmo alheio. As câmaras preparadas para a filmagem marcam o início do filme, no qual se regista uma peça de teatro com as personagens-chave do intruso desconhecido e da atriz principal. O cartaz de João Botelho recorre à representação de uma sucessão de planos, o que corresponde também a uma sucessão de narrativas: do primeiro plano onde Bulle Ogier é a atriz principal da peça, ao segundo plano no qual Luís Miguel Cintra é o intruso desconhecido da peça, até ao terceiro plano com o fundo azul da cidade em ruínas e que corresponde ao fotograma do início da narrativa de *O Livro de Job* na qual, Cintra é Job e Ogier a sua mulher [fig. 93].



fig. 93 *O Meu Caso*, 1986  
Cartaz de João Botelho

A montagem fotográfica do cartaz remete, então, para a própria concepção do filme que, nas palavras de Oliveira, corresponde a “[...] bocados separados que, aparentemente, não têm ligação nenhuma uns com os outros” (Oliveira & Bénard da Costa, 2008, p. 113). Se o intruso desconhecido corresponde ao sujeito que critica a futilidade da atriz principal da peça de teatro em comparação, precisamente, com a importância do seu caso extraordinário, razão pela qual se dirige violentamente aos que o rodeiam e ao público, Job corresponde ao homem que luta contra a desventura e a infelicidade embora nunca se revolte e, por isso, será recompensado pelo poder e a vontade de Deus. No cartaz, este contraste entre a revolta, a ação, o grito e, por outro lado, a passividade, a espera, e o silêncio é conseguido com o contraste entre o vermelho e o azul. Eva Heller identifica o vermelho e o azul como cores que causam efeitos antagónicos do ponto de vista psicológico: “Normalmente, quanto mais quente é uma cor

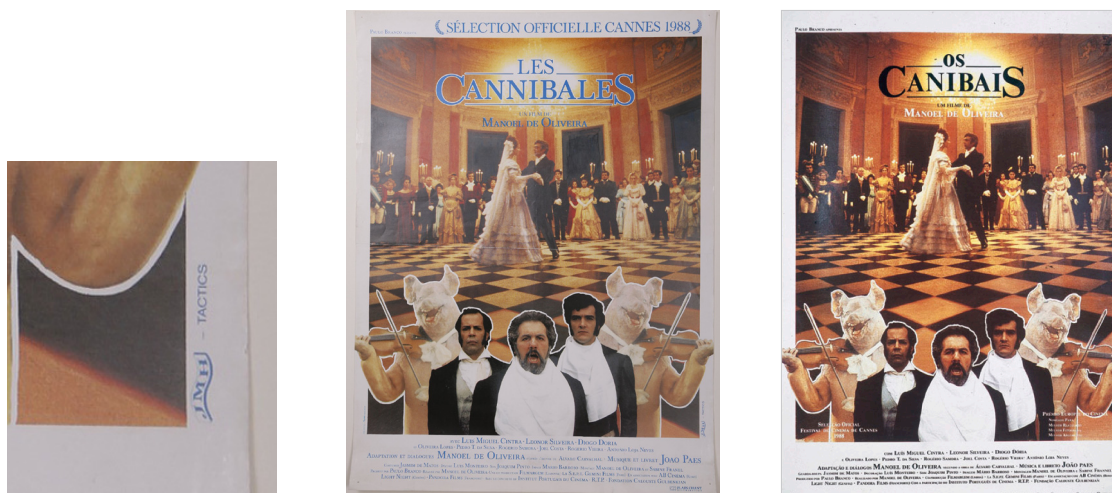
mais próxima parece; e quanto mais fria, mais distante.” (Heller, 2007, p. 24). Por outro lado, este contraste entre o desconhecido impaciente ao qual se associa a bela atriz aos gritos, e a passividade de Job que se encontra acompanhado pela sua mulher num ambiente de destruição e ruína, corresponde ao contraste entre o material e o espiritual: “A existência do ser. Perante os homens e perante Deus. É a posição... a posição do homem, de um lado ou de outro.” (Oliveira & Bénard da Costa, 2008, p. 113). Botelho consegue, assim, sintetizar a complexidade literária do filme *O Meu Caso*, assim como a sua estrutura teatral e cinematográfica enquanto desconstrução das próprias convenções associadas à representação teatral e cinematográfica: distribuição em profundidade de diversos planos visuais aos quais podemos associar diversas camadas de texto, o contraste entre as expressões das personagens, as cores, e as escalas, assim como um significativo processo de montagem visual a partir da própria desconstrução gráfica. O ruído do filme, a sobreposição e a montagem a partir de textos tão heterogêneos, corresponde, de algum modo, ao próprio ruído do cartaz, à sua saturação visual. João Botelho, embora seja mais conhecido como cineasta, teria sido, nas palavras de José Bártolo (Bártolo & Castro, 2012, p. 63): “[...] um dos maiores designers da sua geração, se não tivesse optado por ser cineasta...”

Em 1988, Manoel de Oliveira surpreende ao realizar um filme-ópera num registo fantástico: *Os Canibais* tem o *libretto* original de João Paes, e foi intencionalmente composto para cinema. Segundo Oliveira, “O fantástico é a sombra da realidade... Existimos com tudo o que nos rodeia, que existe à nossa volta e que não vemos” (Baecque & Parsi, 1999, p. 59). Esta relação entre a realidade material (os corpos e os objetos que estruturam o espaço e a ação da personagem, por exemplo), e a realidade imaterial (o pensamento, e a inquietude da personagem) é algo muito presente na obra fílmica de Manoel de Oliveira. O cartaz francês do filme *Os Canibais* foi realizado por Jean-Marc Haddad, [fig. 94 e fig. 95] um designer que colaborou com a agência TACTICS, a qual já não existe, e para a qual realizou alguns cartazes. A versão portuguesa do cartaz corresponde à mera tradução, do francês para o português, sendo, por isso, formalmente o mesmo projeto de Haddad [fig. 96].

**fig. 94** Pormenor da assinatura de Jean-Marc Haddad (K.M.H) no cartaz de *Les Cannibales*.

**fig. 95** *Les Cannibales* 1988  
Cartaz de Jean-Marc Haddad.  
Coleção M.J.Baltazar.

**fig. 96** *Os Canibais*, 1988  
Cartaz do circuito português.  
Adaptação do cartaz de Jean-Marc Haddad.





**fig. 97. fig. 98 e fig.99** Screenshots do filme *Os Canibais*. Cena em que o Visconde de Aveleda põe termo à própria vida, atirando-se às chamas acesas de uma lareira, depois de ter revelado à sua amada, na noite de núpcias, que era meio-homem, meio-máquina deixando cair a seus pés os braços e as pernas postiços.

A composição apresenta a exuberância da atmosfera do filme, a frontalidade dos atores, a evidência da voz e do canto e um universo peculiar onde porcos tocam violino. O casamento entre o Visconde de Aveleda e a jovem Margarida é apresentado no momento em que a cerimônia de torna trágica: o pai e os irmãos de Margarida concretizam um macabro repasto ao comerem a carne assada do noivo. Este havia posto termo à própria vida, atirando-se às chamas acesas de uma lareira, depois de ter revelado à sua amada, na noite de núpcias, que era meio-homem, meio-máquina deixando cair a seus pés os braços e as pernas postiços [fig. 97 a fig. 99]. No seguimento da confidência, Margarida ao não suportar o infortúnio põe, também, termo à sua própria vida. O macabro e o cômico associam-se numa estranha dança que representa, no filme, um excesso caricatural das convenções sociais aristocráticas: o casamento é, de novo na obra de Oliveira, a cerimônia simbólica de contratos estabelecidos entre famílias. No cartaz, à sumptuosidade da ópera visível num palco em xadrez que parece absorver o espectador é associada à animalidade humana, às necessidades caprichosas e violentas subtilmente representadas no estranho equilíbrio de porcos músicos destacados através de um contorno branco e do guardanapo ao peito que evidencia o desfecho da narrativa.

A frontalidade característica do palco de teatro, claramente visível no plano de conjunto da dança nupcial que corresponde, também, ao ambiente envolvente e musical que domina o filme, associam-se, ainda, as personagens provenientes do fantástico que nos revelam a teatralidade do filme e da própria vida. A falsidade presente no monstruoso corresponde à encenação proposta no filme e que, também, corresponde à montagem do próprio cartaz: a caricatura como a representação que se desvia da realidade ao acentuar, por excesso, particularidades ou características que correspondem à ação da personagem ao modo como vive e se relaciona com os outros. E através desse processo o espectador consegue compreender traços humanos que compõem a sua vida quotidiana.

Os cartazes acima analisados correspondem aos que de um modo mais evidente se associam aos filmes de Oliveira e à sua compreensão da verdade do cinema a partir da sua articulação com o teatro. A apresentação frontal do espaço e das personagens, a formalidade da palavra e do canto, o número restrito de personagens e a sua presença em espaços de interior, a exuberância da ação e, por outro lado, a presença fixa da câmara, o decorrer da ação em tempo real são estratégias de comunicação que encontramos nesses filmes de Oliveira, e que de um modo pertinente sem encontram no cartaz do filme.

O cineasta cria assim, um determinado modo de ver e de sintetizar acontecimentos reais, que se reflete nos seus filmes e nos quais é necessário um processo teatral onde se evidencia a verdade da vida em detrimento da simulação da vida. A existir alguma verdade numa representação teatral, cinematográfica e, também, num cartaz de cinema será na medida em que essas representações se afastam do artifício pelo artifício, da simulação, ou de qualquer tentativa deliberada de iludir ou enganar o espectador.





## CONCLUSÕES

Nesta investigação, com o título *Cartazes de Filmes de Manoel de Oliveira: De Aniki-Bóbo a O Gebo e a Sombra*, o nosso objecto de estudo foram cartazes de filmes de ficção de Manoel de Oliveira do circuito português, que analisamos através da sua relação com categorias temáticas recorrentes na obra do cineasta: *Autobiográfico*, *Feminino vs. Masculino*, *Histórico*, e *Teatral*. Contribuímos com uma análise interpretativa dos cartazes das longas-metragens de ficção de Oliveira para o estudo académico associado ao cartaz de cinema em Portugal, cujas publicações são praticamente inexistentes, e procuramos evidenciar que os cartazes portugueses desenvolvidos num contexto onde o designer ou o autor valorizaram o visionamento do filme e estabeleceram um diálogo direto com o cineasta corresponderam às melhores soluções projetuais. Esse processo metodológico utilizado por designers e autores como Manuel Guimarães, Armando Alves, Judite Cília, João Botelho, Henrique Cayatte, e Francisco Laranjo, ao partirem do visionamento do filme e da sua compreensão comunicando diretamente com Oliveira, afastou-se de determinados modelos estandardizados de concepção do cartaz de cinema. Significa, então, que concretizaram cartazes mais comprometidos com as temáticas do cineasta: destacamos o carácter teatral da figura do narrador no cartaz de Armando Alves para *Acto da Primavera*, a atmosfera festiva mas, também, manchada presente no cartaz de Judite Cília para representar o amor funesto entre José Augusto e Francisca, ou o despojamento associado aos layers de significação presentes no cartaz de Francisco Laranjo como representação do feminino e da fé em *O Espelho Mágico*.

No que diz respeito à autoria, e considerando o conjunto dos cartazes de filmes de Manoel de Oliveira que foram analisados, compreendemos que entre *Aniki-Bóbo* (1942) e *O Meu Caso* (1986), o cineasta acompanhou com interesse e atenção o processo de concepção dos mesmos, realizados por autores portugueses, tal como nos foi referido em comunicação pessoal por Armando Alves, João Botelho e Judite Cília. Estes foram concebidos por autores próximos do cineasta, entre os quais, Manuel Guimarães que concebeu o cartaz de *Aniki-Bóbo* (1942) onde se destaca Eduardo sendo importante salientar que, na época, Guimarães era assistente de realização de Oliveira e que posteriormente se viria a associar ao cinema neorealista português; o pintor e designer

Armando Alves que é o autor do cartaz de *Acto da Primavera* (1963) e cujo atelier se situa na cidade do Porto; o arquiteto e designer João Abel Manta que foi o autor do cartaz de *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975) e cujo universo cultural era próximo dos interesses literários, históricos e artísticos de Oliveira; o cineasta João Botelho que concebeu três cartazes para filmes de Oliveira – o cartaz de *Amor de Perdição* (1978) no qual os protagonistas aparecem num plano de conjunto, o cartaz para o filme *O Meu Caso* (1986) desenvolvido no âmbito do contexto dos gráficos perpendiculares e, ainda, o cartaz para o filme *Viagem ao Princípio do Mundo* (1997) que corresponde a uma obra inequivocamente autobiográfica; e Judite Cília autora do cartaz para o filme *Francisca* (1981) e cujo trabalho gráfico na área do cinema e do teatro correspondeu a uma obra com mais de duas décadas para o Instituto Português de Cinema. O facto do design desses cartazes representar a síntese pertinente relativamente aos aspectos gráficos como ao conhecimento do contexto do cinema português resulta, também, num período onde as soluções formais afirmaram de um modo mais coerente o ponto de vista do cineasta.

A partir de *Os Canibais* (1988) verifica-se que as produtoras e as distribuidoras associadas aos filmes de Oliveira atribuíram a conceção do cartaz, preferencialmente, a cartazistas franceses de cinema entre os quais Jean-Marc Haddad, Yves Prince, Benjamin Baltimore, e Pierre Collier. É importante salientar que não analisamos o filme *Le Soulier de satin* (1985), cuja categoria temática se insere no teatral, por o filme não ter estreado em Portugal sendo a versão francesa quer do filme, quer do cartaz, a que corresponde à versão original.

No entanto, importa destacar que na década de 90 os cartazes para os filmes *A Divina Comédia* (1991) e *O Dia do Desespero* (1992) realizados pelo designer Henrique Cayatte são exceções gráficas perante um paradigma de cartaz de cinema difundido a partir do circuito de festivais de cinema em Cannes ou Berlim. Cayatte, pelo contrário, utiliza estratégias formais menos difundidas como a ilustração sem a presença da figura humana, através de um plano geral, assim como o destaque do protagonista masculino, ou a orientação vertical do título. O que designamos como o paradigma do cartaz de cinema associado aos festivais de Cannes ou de Berlim corresponde à composição fotográfica a partir de fotogramas do filme e de fotografias dos atores principais, cuja escala pressupõe o seu destaque e a sua importância na obra bem como o seu mediatismo. Para além desta constante representação fotográfica a cores que apresenta os atores e as personagens, também se verifica a sistemática orientação central do título e do texto secundário.

De algum modo, os designers de comunicação ou criativos da ZON Lusomundo realizam um trabalho encomendado, pelo que, muitas vezes, são-lhes entregues imagens – fotogramas, fotografias de rodagem, hoje muito utilizadas nos cartazes e outros materiais de promoção do filme – e a montagem digital desses fragmentos acaba por ser quase imediata, tendo em conta um modelo estandardizado de cartaz de cinema que acaba por corroborar com o paradigma dos festivais de cinema que referimos acima.

No caso do cartaz de David Soares para o filme *O Princípio da Incerteza* (2002), além do facto de o material gráfico chegar à produtora já definido por, eventualmente, colaboradores de Oliveira e não existindo sentido para um diálogo entre o cineasta e o freelancer, é realizada a mera adaptação dos conteúdos aos formatos exigidos, sem visionamento do filme e, por isso, o projeto do cartaz, que em alguns casos não é concebido por designers, fica necessariamente comprometido:

“Com efeito, trabalhei na Atalanta Filmes, desde 2000 até 2008. Vários posters de filmes do Manoel de Oliveira me passaram pelas mãos, mas o material gráfico ficou todo com a produtora, como é evidente. Esclareço que, do ponto de vista criativo, o meu contributo para o grafismo da obra cinematográfica de Manoel de Oliveira, no período que referi acima, foi quase zero, posto que na maioria das vezes a matriz do material gráfico já vinha definida quando me chegava às mãos (de diversos ateliers portugueses e estrangeiros ou até de designers mais próximos da equipa de Manoel) e eu só tinha de adaptá-lo aos formatos exigidos (poster, postais, capas de VHS e DVD)” (Soares, comunicação pessoal, 19 julho, 2012).

Esta investigação demonstrou que o estudo histórico sobre cartazes de cinema portugueses é ainda muito lacunar e, especificamente sobre cartazes de filmes de Manoel de Oliveira é recorrente que as diversas obras editadas em Portugal sobre a obra do cineasta não considerem os cartazes dos filmes. Sobre essa iliteracia relativamente ao design de comunicação diz-nos Francisco Laranjo:

“Tenho poucas dúvidas que os cartazes do cinema português atual tenderão a estagnar ou piorar vagarosamente. Será apenas uma consequência do monopólio das gigantes produtoras que controlam e filtram os filmes que vemos, as salas de cinema que visitamos, e onde os departamentos de marketing identificam e gerem como é que os filmes devem ser publicitados em vez de comunicados. Será o cinema independente, que dependendo do escasso apoio financeiro, poderá chegar a um público mais alargado (como o *Alice*, de Marco Martins, embora de uma forma tímida) e continuar a elevar a qualidade do design gráfico português para cinema.” (Laranjo, comunicação pessoal, 16 abril, 2012).

Torna-se assim necessário divulgar e contribuir para que a compreensão do projeto do cartaz de cinema promova uma interdisciplinaridade característica de uma noção de obra de arte total. Um planeamento e relação entre o projeto do cartaz, uso de tipos em separadores presentes no filme, o *trailer*, postais, dossier de imprensa e outros objetos de promoção do filme. Este sentido projetual de uma noção de obra de arte total também se adequa ao cinema na medida em que o filme pressupõe uma relação projetual entre diversas áreas como o som, a banda sonora, o guarda-roupa, o design de interiores associado aos espaços privados, a caracterização das personagens e, obviamente, o cartaz do filme. E este processo não se associa prioritariamente com o estabelecimento de cânones de representação do cartaz de cinema mas, muito mais significativamente, com um processo de comunicação que interage com o espectador e o leva, também, a participar num processo de significação.







## BIBLIOGRAFIA

### DESIGN E CULTURA VISUAL

*300 Anos do Cartaz em Portugal (1974-75)*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Lisboa.

Barbosa, H. (2011). *Uma história do design do cartaz português do século XVII ao século XX*. Tese de Doutoramento. Universidade de Aveiro.

Bártolo, J. & Castro, L. M. (2012). José Bártolo conversa com Luís Miguel Castro. In Bártolo, J. & Afonso, S. (eds.). *Entusiasmo* (pp. 60-71), PLI nº 2/3, Matosinhos: ESAD.

Berger, J. (1996). *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70.

De Fusco, R. (1993). Uma “História do Design”: Projecto, Produção, Venda, Consumo. In Calçada, A., Mendes, F., Barata, M. (coords.). *Design em Aberto uma antologia* (pp. 144-161). Porto: Porto Editora e Centro Português de Design.

Dias Correia, M. (ed.) (1992). *Nova enciclopédia portuguesa*. 1ª ed., vol. 16. Lisboa: Ediclube.

Goldberg, R. (2007). *A Arte da Performance: do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro.

Greenhalgh, P. (ed.) (1990). Introduction. *Modernism in Design* (pp. 1-24). London: Reaktion Books.

Heller, E. (2007). *A psicologia das cores – como actuam as cores sobre os sentimentos e a razão*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Heller, S. & Vienne, V. (2012). *100 ideas that changed graphic design*. Londres: Laurence King.

- Law, A. (1984). The Russian Film Poster: 1920-1930. In Ades, D. (ed.). *The 20th-Century Poster* (pp. 70-89). New York: Abbeville Press.
- Lodder, C. (2006). Searching for Utopia. In Wilk, C. (ed.). *Modernism: Designing a New World 1914-1939* (pp. 22-69). London: V&A Publications.
- Matos-Cruz, J. (1989). O cartaz de cinema em Portugal. In *Sessenta Cartazes Cinema Português, Edição Especial Revista de Cinema*. 3-6.
- Pinto de Almeida, B. (2000). Breves considerações sobre a História do Cartaz. In *João Machado e a Criação Visual* (pp. 2-107). Porto: Campo das Letras.
- Poynor, R. (1993). *The graphic edge*. Londres: Booth-Clibborn Editions.
- Poynor, R. (2011). Out of the Studio: Graphic Design History and Visual Studies. In *The Design Observer Group*. Retirado em dezembro 16, 2013 de <http://observatory.designobserver.com/feature/out-of-the-studio-graphic-design-history-and-visual-studies/24048/>.
- Sousa, O. (1992). João Abel Manta, Obra Gráfica. In Moita, I. (coord.). *João Abel Manta Obra Gráfica* (pp. 28-33). Lisboa: Museus Municipais de Lisboa, Museu Rafael Bordalo Pinheiro.
- Timmers, M. (1998). *The power of the poster*. Londres: V&A Publications.



## CINEMA E MANOEL DE OLIVEIRA

Andrade, S. C. (2002). *O porto na história do cinema*. Porto: Porto Editora.

Andrade, S. C. (2008). *Ao correr do tempo*. Lisboa: Portugália editora.

Areal, L. (2011). 9. A filosofia do casamento em Manoel de Oliveira. *Cinema Português – Um país imaginado* (pp. 169-246). Lisboa: Edições 70.

Baecque, A. & Parsi, J. (1999). *Conversas com Manoel de Oliveira*. Porto: Campo das Letras Editores, S.A.

Bénard da Costa, J. (2001). Pedra de toque. o dito eterno feminino na obra de Manoel de Oliveira. In *Camões – Revista de letras e Culturas Lusófonas*, 12/13. 6-37.

Bénard da Costa, J., Alves Costa, Lourenço, E., Lopes, J., Silva Melo, J., França, J. A., Costa, J. M., Parsi, J., Vasconcelos, A. P., Matos Cruz, J. & Lisboa, E. (1981). *Manoel de Oliveira / Cinemateca Portuguesa*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa

Entrevista ao ator Luís Miguel Cintra (2008). In *Manoel de Oliveira Extras* [DVD]. Portugal: ZON Lusomundo Audiovisuais, S.A.

Fernandes, J., Bénard da Costa, J., Oliveira, M. (2008). *Manoel de Oliveira – 1/3*. Porto: Fundação de Serralves e Civilização Editora

Fernandes, J., Frodon, J.M., Rosenbaum, J., Toubiana, S. (2008). *Manoel de Oliveira – 2/3*. Porto: Fundação de Serralves e Civilização Editora

Lopes, J. (coord.) (2008). *Manoel de Oliveira 100 anos*. Lisboa: Lusomundo Audiovisuais, S.A.

Marner, T. S. J. (org.) (1999). *A realização cinematográfica*. Lisboa: Edições 70.

Oliveira, M. (2008). *Cristóvão colombo – O enigma*. Porto: Edições Gémeo.

Oliveira, M. (2012). *Masterclass de Manoel de Oliveira*. Multiplex. Porto, Portugal.

Oliveira, M. & Bénard da Costa, J. (2008). *Manoel de Oliveira – Cem anos*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

Torres, M. J. & Andrade, S. C. (2008). *O Livro Manoel de Oliveira*. Lisboa: Jornal o Público.

Wollen, P. (1984). *Signos e significação do cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, Lda.

Wenders, W. (diretor), Branco, P., Felsberg, U. (produtores), Wenders, W. (escritor) (1994). *Lisbon Story* [DVD]. Reino Unido: Axiom Films.





## FILMOGRAFIA

Oliveira, M. (argumento/realização), Lopes Ribeiro, A. (produção) (1942).  
*Aniki-Bóbó* [DVD]. Portugal: ZON Lusomundo Audiovisuais, S.A.

Oliveira, M. (argumento/produção/realização/montagem) (1962).  
*Acto da Primavera*. Youtube (2013). *Acto de Primavera Manoel de Oliveira 1963TVRip VOSITA*. Retirado em novembro 11, 2013 de <http://www.youtube.com/watch?v=e08lZrl7Jko>.

Oliveira, M. (argumento/realização), Branco, P. (produção) (1981).  
*Francisca*. Youtube (2013). *Francisca (Manoel de Oliveira, 1981)*. Retirado em novembro 11, 2013 de <http://www.youtube.com/watch?v=zzSJ8k4l20>.

Oliveira, M. (argumento/realização), Branco, P. (produção) (1986).  
*Mon Cas (O Meu Caso)* [DVD]. Portugal: ZON Lusomundo Audiovisuais, S.A.

Oliveira, M. (argumento/realização/montagem), Branco, P. (produção) (1988).  
*Os Canibais* [DVD]. Portugal: Zon Lusomundo Audiovisuais, S.A.

Oliveira, M. (argumento/realização/montagem), Branco, P. (produção) (1990).  
*Non ou a Vã Glória de Mandar* [DVD]. Portugal: Zon Lusomundo Audiovisuais, S.A.

Oliveira, M. (argumento/realização), Branco, P. (produção) (1991).  
*A Divina Comédia* [DVD]. Portugal: Zon Lusomundo Audiovisuais, S.A.

Oliveira, M. (argumento/realização), Branco, P. (produção) (1992).  
*O Dia do Desespero* [DVD]. Portugal: Zon Lusomundo Audiovisuais, S.A.

Oliveira, M. (argumento/realização), Branco, P. (produção) (1993).  
*Vale Abraão* [DVD]. Portugal: Zon Lusomundo Audiovisuais, S.A.

Oliveira, M. (argumento/diálogos/realização), Branco, P. (produção) (1994).  
*A Caixa* [DVD]. Portugal: Zon Lusomundo Audiovisuais, S.A.

- Oliveira, M. (argumento/diálogos/realização), Branco, P. (produção) (1995).  
*O Convento* [DVD]. Portugal: Zon Lusomundo Audiovisuais, S.A.
- Oliveira, M. (argumento/realização), Branco, P. (produção) (1996).  
*Party* [DVD]. Portugal: Zon Lusomundo Audiovisuais, S.A.
- Oliveira, M. (argumento/diálogos/realização), Branco, P. (produção) (1997).  
*Viagem ao Princípio do Mundo* [DVD]. Portugal: Zon Lusomundo Audiovisuais, S.A.
- Oliveira, M. (argumento/diálogos/realização), Branco, P. (produção) (1998).  
*Inquietude* [DVD]. Portugal: Zon Lusomundo Audiovisuais, S.A.
- Oliveira, M. (argumento/diálogos/realização), Branco, P. (produção) (1999).  
*A Carta* [DVD]. Portugal: Zon Lusomundo Audiovisuais, S.A.
- Oliveira, M. (argumento/diálogos/realização), Branco, P. (produção) (2000).  
*Palavra e Utopia* [DVD]. Portugal: Zon Lusomundo Audiovisuais, S.A.
- Oliveira, M. (realização), Branco, P. (produção) (2001). *Porto da Minha Infância* [DVD].  
Portugal: Zon Lusomundo Audiovisuais, S.A.
- Oliveira, M. (argumento/diálogos/realização), Branco, P. (produção) (2001).  
*Vou para Casa* [DVD]. Portugal: Zon Lusomundo Audiovisuais, S.A.
- Oliveira, M. (argumento/diálogos/realização), Branco, P. (produção) (2002).  
*O Princípio da Incerteza* [DVD]. Portugal: Zon Lusomundo Audiovisuais, S.A.
- Oliveira, M. (argumento/diálogos/realização), Branco, P. (produção) (2003).  
*Um Filme Falado* [DVD]. Portugal: Zon Lusomundo Audiovisuais, S.A.
- Oliveira, M. (argumento/diálogos/realização), Branco, P. (produção) (2004).  
*O Quinto Império – Ontem como Hoje* [DVD]. Portugal: Zon Lusomundo Audiovisuais, S.A.
- Oliveira, M. (argumento/realização), Cadilhe, M. (produção) (2005).  
*Espelho Mágico* [DVD]. Portugal: Zon Lusomundo Audiovisuais, S.A.
- Oliveira, M. (argumento/realização), Cadilhe, M. (produção) (2006).  
*Belle Toujours* [DVD]. Portugal: Zon Lusomundo Audiovisuais, S.A.
- Oliveira, M. (realização), D'Artemare, F., Mayer, M. J. (produção) (2007).  
*Cristóvão Colombo – O Enigma* [DVD]. Portugal: Zon Lusomundo Audiovisuais, S.A.

Oliveira, M. (argumento/realização), d'Artemare, F., Mayer, M.J., Miñarro, L. (produção) (2010). *Singularidades de uma Rapariga Loura* [DVD]. Portugal: Zon Lusomundo Audiovisuais, S.A.

Oliveira, M. (argumento/realização), Montalverne, J. (direção de produção) (2010). *O Estranho Caso de Angélica* [DVD]. Portugal: Zon Lusomundo Audiovisuais, S.A.

Oliveira, M. (realização), Urbano, L., Aguilar, S., de Clermont-Tonnerre, M. (produção) (2012). *O Gebo e a Sombra* [DVD]. Portugal: Zon Lusomundo Audiovisuais, S.A.





## ÍNDICE DE IMAGENS

- fig. 1** *Aniki-Bóbbó* (Manoel de Oliveira, 1942). Cartaz de Silvino. 25  
Litografia a cores, 112 x 74 cm. Lito. de Portugal – Lisboa. Lisboa:  
Arquivo da Cinemateca Portuguesa
- fig. 2** *Aniki-Bóbbó* (Manoel de Oliveira, 1942). Cartaz de Silvino 26  
(Pormenor da assinatura de Silvino). Litografia a cores, 112 x 74 cm.  
Lito. de Portugal – Lisboa. Lisboa: Arquivo da Cinemateca Portuguesa
- fig. 3** *Aniki-Bóbbó* (Manoel de Oliveira, 1942). Cartaz de Manuel 26  
Guimarães (Pormenor da assinatura de Manuel Guimarães). Litografia  
a cores, 112 x 74 cm. Lito. de Portugal – Lisboa. Lisboa: Arquivo da  
Cinemateca Portuguesa.
- fig. 4** *Aniki-Bóbbó* (Manoel de Oliveira, 1942). Cartaz de Manuel 26  
Guimarães. Litografia a cores, 112 x 74 cm, Lito. de Portugal – Lisboa.  
Lisboa: Arquivo da Cinemateca Portuguesa.
- fig. 5** *O Pai Tirano* (António Lopes Ribeiro, 1941). Cartaz de Leite Rosa. 27  
Sociedade de Actualidades Cinematográficas, 147 x 112 cm, Impressão  
em duas folhas separadas a serem coladas, Lito de Portugal – Lisboa.  
Imagem digital da Biblioteca Nacional de Portugal
- fig. 6** *O Pátio das Cantigas* (Francisco Ribeiro, 1942). Cartaz de 27  
Leite Rosa. Retirado em dezembro 12, 2013 de [http://cinema.sapo.  
pt/filme/o-patio-das-cantigas](http://cinema.sapo.pt/filme/o-patio-das-cantigas)
- fig. 7** *Aniki-Bóbbó* (Manoel de Oliveira, 1942). Cartaz de Silvino. 28  
Litografia a cores, 112 x 74 cm. Lito. de Portugal – Lisboa. Lisboa:  
Arquivo da Cinemateca Portuguesa
- fig. 8** *Um Parafuso de Outra Máquina* (irmãos Stenberg, 1927). 28  
Retirado em dezembro 12, 2013 de [http://www.pinterest.com/kis-  
tindey/stenberg-brothers/](http://www.pinterest.com/kis-tindey/stenberg-brothers/)

- fig. 9** *A Lição de Salazar* (Martins Barata, 1938). Retirado em dezembro 12, 2013 de <http://ofunill.blogspot.pt/2011/05/licao-de-salazar.html> 29
- fig. 10** Screenshot de *Aniki-Bóbó* apresentação do personagem do lojista (Nascimento Fernandes) retirado de Youtube (s.d.). *Aniki Bóbó [1942] - Filme Português*. Retirado em dezembro 8, 2013 de <http://www.youtube.com/watch?v=HzPJU3vTjNs> 29
- fig. 11** *Aniki-Bóbó* (Manoel de Oliveira, 1942). Cartaz de Manuel Guimarães. Litografia a cores, 112 x 74 cm. Lito. de Portugal – Lisboa. Lisboa: Arquivo da Cinemateca Portuguesa. 30
- fig. 12** Fotograma que deu origem ao cartaz de *Aniki-Bóbó* de Manuel Guimarães retirado de Movies over Matter (s.d.). *Aniki Bóbó – Best Pictures of 1942 (#2)*. Retirado em dezembro 10, 2013 de <http://moviesovermatter.wordpress.com/2012/06/20/aniki-bobo-best-pictures-of-1942-2/> 30
- fig. 13** *Viagem ao Princípio do Mundo* (Manoel de Oliveira, 1997). Cartaz de João Botelho. Madrid: Arquivo da Filmoteca Espanhola 31
- fig. 14** Fotografia de imprensa de Manoel de Oliveira retirada de Alt Film Guide (s.d.). *Manoel de Oliveira Retrospective at BAMcinémathèque*. Retirado em dezembro 9, 2013 de <http://www.altfg.com/blog/film-festivals/manoel-de-oliveira-retrospective/> 31
- fig. 15** Screenshot do filme *Viagem ao Princípio do Mundo* apresentando Judite retirado de Lumière (s.d.). *Viennale '12 (2) – Conversación con Leonor Silveira (II) por Alicia Mendoza*. Retirado em dezembro 10, 2013 de [http://www.elumiere.net/especiales/oliveira/leonor\\_silveira2.php](http://www.elumiere.net/especiales/oliveira/leonor_silveira2.php) 32
- fig. 16** Screenshot do filme *Viagem ao Princípio do Mundo* apresentando Judite retirado de Youtube (s.d.). *Viagem ao Princípio do Mundo (1997) [Trailer]*. Retirado em dezembro 8, 2013 de <http://www.youtube.com/watch?v=wdGHbaK0fIM> 32
- fig. 17** *Inquiétude* (Manoel de Oliveira, 1998). Cartaz de Pierre Collier. Arquivo pessoal de Pierre Collier. 33
- fig. 18** *Inquietude* (Manoel de Oliveira, 1998). Cartaz do circuito português – Adaptação do cartaz de Pierre Collier. Arquivo da ZON Lusomundo. 33
- fig. 19** *Porto de Mon Enfance* (Manoel de Oliveira, 2001). Cartaz de Pierre Collier. Arquivo pessoal de Pierre Collier. 34

- fig. 20** *Porto da Minha Infância* (Manoel de Oliveira, 2001). Cartaz do circuito português – Adaptação do cartaz de Pierre Collier. Lisboa: Arquivo da Cinemateca Portuguesa 34
- fig. 21** Screenshot de *Porto da Minha Infância*. Plano do camarote presente no cartaz de Collier retirado de Youtube (s.d.). *Porto da Minha Infância (2001) [Trailer]*. Retirado em dezembro 8, 2013 de <http://www.youtube.com/watch?v=3xuBkhhXuw> 34
- fig. 22** *Je Rentre à la Maison* (Manoel de Oliveira, 2001). Cartaz de Pierre Collier. Arquivo pessoal de Pierre Collier. 35
- fig. 23** *Vou para Casa* (Manoel de Oliveira, 2001). Cartaz do circuito português – Adaptação do cartaz de Pierre Collier. Lisboa: Arquivo da Cinemateca Portuguesa. 35
- fig. 24** *A Canção de Lisboa* (Cottinelli Telmo, 1933). Aveiro: Arquivo da Universidade de Aveiro. 36
- fig. 25** *O Estranho Caso de Angélica* (Manoel de Oliveira, 2010). Cartaz de Ana Vilela (ZON Lusomundo). Offset, 98 x 68 cm. Projectção Arte Gráfica, S.A. – Sintra. Lisboa: Arquivo da ZON Lusomundo. 36
- fig. 26** Fotograma do filme *O Estranho Caso de Angélica* retirado de Cinespect (s.d.). 2. *The Strange Case of Angelica, a.k.a. O Estranho Caso de Angelica (2010) – Manoel de Oliveira*. Retirado em dezembro 10, 2013 de <http://cinespect.com/2010/10/cinespect-presents-impressions-of-the-48th-new-york-film-festival-pt-3/> 36
- fig. 27, fig. 28 e fig. 29** Screenshots de *Vale Abraão*. Ema Paiva (Leonor Silveira) e Pedro Lumiares (Luís Lima Barreto) retirado de Youtube (s.d.). *Vale Abraão (Manoel de Oliveira - 1993)*. Retirado em dezembro 8, 2013 de <http://www.youtube.com/watch?v=1Dv1OpvG5E0> 41
- fig. 30** Screenshot de *Singularidades de uma Rapariga Loura*. Apresentação de Luísa Vilaça a partir do distanciamento do seu olhar retirado de Youtube (s.d.). *Singularidades de uma Rapariga Loura (trailer)*. Retirado em dezembro 10, 2013 de <http://www.youtube.com/watch?v=aZDaOJdJQ3E> 41
- fig. 31** *Benilde ou a Virgem Mãe* (Manoel de Oliveira, 1975). Cartaz de João Abel Manta. 100 x 70 cm. Ideográfica. Lisboa: Arquivo da Cinemateca Portuguesa. 43

- fig. 32** Screenshot de *Benilde ou a Virgem Mãe*. Benilde (Maria Amélia Aranda) e a tia Etelvina (Glória de Matos) retirado de Youtube(s.d.). *Benilde o la Vergine Madre - Manoel De Oliveira.avi*. Retirado em dezembro 10, 2013 de <http://www.youtube.com/watch?v=caC7COtwUUY> 44
- fig. 33** *Amor de Perdição* (Manoel de Oliveira, 1978). Cartaz de João Botelho. Serigrafia a duas cores, 100 x 70 cm. Atelier Conceição e António Inverno – Lisboa. Lisboa: Arquivo da Cinemateca Portuguesa. 45
- fig. 34** Pormenor de um fotograma de *Amor de Perdição* (Manoel de Oliveira, 1978) retirado de Baptista, T. (2008). *A invenção do cinema* 45
- fig. 35** *Amor de Perdição* (Manoel de Oliveira, 1978). Cartaz de Manuel Casimiro. 48 x 33 cm. Casa Portuguesa – Lisboa. Aveiro: Arquivo da Universidade de Aveiro (<http://arquivo.sinbad.ua.pt/Cartazes/2009000169>) 45
- fig. 36 e fig. 37** Tipo desenhado à mão e Futura Bold no cartaz de *Amor de Perdição* de João Botelho. 45
- fig. 38** Tipo Arnold Bocklin no cartaz de *Amor de Perdição* de Manuel Casimiro 46
- fig. 39** Tipo Bauhaus no cartaz de *Amor de Perdição* de Manuel Casimiro 46
- fig. 40 e fig. 41** Screenshots do filme *Francisca* ilustrando um dos diálogos mais reveladores do filme retirado de Youtube(s.d.). *Francisca (Manoel de Oliveira, 1981)*. Retirado em dezembro 9, 2013 de <http://www.youtube.com/watch?v=zzSJ8k4I204> 46
- fig. 42** Screenshot do filme *Francisca*. Cena do Baile de Máscaras no Porto retirado de Youtube(s.d.). *Francisca (Manoel de Oliveira, 1981)*. Retirado em dezembro 9, 2013 de <http://www.youtube.com/watch?v=zzSJ8k4I204> 47
- fig. 43** *Francisca* (Manoel de Oliveira, 1981). Cartaz de Judite Cília. Serigrafia, 70 x 50 cm. Atelier Conceição e António Inverno – Lisboa. Arquivo pessoal de Judite Cília. 47
- fig. 44** *O Dia do Desespero* (Manoel de Oliveira, 1992). Cartaz de Henrique Cayatte. Madrid: Arquivo da Filmoteca Espanhola. 48
- fig. 45** Tipo Gill Sans Bold no cartaz de *O Dia do Desespero* de Henrique Cayatte. 49

- fig. 46** Fotograma do filme *Vale Abraão*, usado na montagem fotográfica de Benjamin Baltimore retirado de Lisbon e Estoril Film Festival '13 (2013). *Vale Abraão de Manoel de Oliveira*. Retirado em dezembro 10, 2013 de <http://www.leffest.com/fr/filme/cinema-literature/val-abraham> 50
- fig. 47** *Val Abraham* (Manoel de Oliveira, 1993). Cartaz de Benjamin Baltimore. Coleção M.J.Baltazar. 50
- fig. 48** *Vale Abraão* (Manoel de Oliveira, 1993). Capa do dossier de imprensa de *Vale Abraão*. Coleção M.J.Baltazar. 50
- fig. 49** Pormenor da assinatura de "BALTIMORE" no cartaz de *Vale Abraão*. Coleção M.J.Baltazar. 50
- fig. 50** Pormenor da assinatura de "BALTIMORE" no dossier de imprensa de *Vale Abraão*. Coleção M.J.Baltazar. 50
- fig. 51** *Party* (Manoel de Oliveira, 1996). Cartaz de Pierre Collier. Arquivo pessoal de Pierre Collier. 51
- fig. 52** *Party* (Manoel de Oliveira, 1996). Cartaz do circuito português – Adaptação a partir do cartaz de Pierre Collier. Lisboa: Arquivo da ZON Lusomundo. 51
- fig. 53** Tipo Zapf Chancery no cartaz de *Party* do circuito português. 52
- fig. 54** *La Lettre* (Manoel de Oliveira, 1999). Cartaz de Pierre Collier. Arquivo pessoal de Pierre Collier. 53
- fig. 55** *A Carta* (Manoel de Oliveira, 1999). Cartaz do circuito português – Adaptação a partir do cartaz de Pierre Collier. Lisboa: Arquivo da ZON Lusomundo. 53
- fig. 56** Tipo Twang no cartaz de *A Carta* de Pierre Collier. 53
- fig. 57** Tipo Matrix Bold no cartaz de *A Carta* de Pierre Collier. 53
- fig. 58** Pormenor da assinatura Labelcom no dossier de imprensa de *Le 5ème Empire*. 55
- fig. 59** *Le Couvent* (Manoel de Oliveira, 1995). Cartaz de Pierre Collier. Arquivo da Cinemateca Portuguesa. 56
- fig. 60** *O Convento* (Manoel de Oliveira, 1995). Cartaz do circuito português – Adaptação a partir do cartaz de Pierre Collier. Lisboa: Arquivo da Cinemateca Portuguesa. 56

- fig. 61, fig. 62 e fig. 63** Tipos Times Bold Condensado artificialmente, Birch e Minion Pro para os cartazes de *Non ou a Vã Glória de Mandar*, *Palavra e Utopia* e *Cristóvão Colombo*, respetivamente. 57
- fig. 64** *Parole et Utopie* (Manoel de Oliveira, 2000). Cartaz de Pierre Collier. Arquivo pessoal de Pierre Collier. 58
- fig. 65** *Palavra e Utopia* (Manoel de Oliveira, 2000). Cartaz do circuito português – Adaptação a partir do cartaz de Pierre Collier. Lisboa: Arquivo da Cinemateca Portuguesa. 58
- fig. 66** *A Caixa* (Manoel de Oliveira, 1994). Cartaz do circuito português – Adaptação a partir do cartaz de Benjamin Baltimore. Viseu: Arquivo do Cineclub de Viseu. 59
- fig. 67** *O Quinto Império – Ontem Como Hoje* (Manoel de Oliveira, 2004). Cartaz concebido pela agência francesa Labelcom. Lisboa: Arquivo da ZON Lusomundo. 59
- fig. 68** *Premiere* (s.d.). *Le cinquieme empire: photos*. Retirado em dezembro 10, 2013 de <http://www.premiere.fr/Cinema/Photos-film/Photos-acteur/LE-CINQUIEME-EMPIRE-118726> 60
- fig. 69** Pormenor do cartaz de *O Quinto Império – Ontem Como Hoje* ilustrando a cena da batalha de Alcácer-Quibir. 60
- fig. 70** Pormenor do cartaz de *O Quinto Império – Ontem Como Hoje*. Rainha D. Catarina (Glória de Matos) e Rei D. Sebastião (Ricardo Trêpa). 60
- fig. 71** Tipo Futura Bold no cartaz de *O Quinto Império – Ontem Como Hoje*. 60
- fig. 72** Pormenor da assinatura de “Yves Prince ?” no cartaz de *Non ou la Vain Gloire de Commander*. 61
- fig. 73** *Non ou la Vain Gloire de Commander* (Manoel de Oliveira, 1990). Cartaz de Yves Prince. Coleção M.J.Baltazar. 61
- fig. 74** *Non ou a Vã Glória de Mandar* (Manoel de Oliveira, 1990). Cartaz do circuito português. Adaptação do cartaz de Yves Prince. Aveiro: Arquivo da Universidade de Aveiro. 61
- fig. 75** Fotograma do filme *Non ou a Vã Glória de Mandar* retirado de Kane 3 (s.d.). *Dos o tres trayectorias en torno a la obra de Manoel de Oliveira a propósito de su centenario – El amor, hermano de la muerte*. 61

Retirado em dezembro 10, 2013 de <http://www.kane3.es/cine/dos-o-tres-trayectorias-en-torno-a-la-obra-de-manoel-de-oliveira-a-proposito-de-su-centenario.php>

- fig. 76** *Christophe Colomb L'Enigme* (Manoel de Oliveira, 2007). Cartaz da responsabilidade da produtora francesa Epicentre films (<http://www.epicentrefilms.com/Christophe-Colomb,-l-Enigme-Manoel>). 63
- fig. 77** *Cristóvão Colombo – O Enigma* (Manoel de Oliveira, 2007). Cartaz do circuito português. Adaptação do cartaz francês. Lisboa: Arquivo da Cinemateca Portuguesa. 63
- fig. 78** *Espelho Mágico* (Manoel de Oliveira, 2005). Cartaz de Francisco Laranjo. Madrid: Filmoteca Espanhola. 63
- fig. 79** Pormenor do cartaz de *Um Filme Falado*, que identifica Aksel Varichon (autor do cartaz) e Francisco Oliveira (autor da fotografia). 64
- fig. 80** *Un Film Parlé* (Manoel de Oliveira, 2003). Cartaz de Aksel Varichon. Lisboa: Arquivo da Cinemateca Portuguesa. 65
- fig. 81** *Um Filme Falado* (Manoel de Oliveira, 2003). Cartaz do circuito português. Adaptação a partir do cartaz de Aksel Varichon. Faro: Arquivo do Cineclube de Faro. 65
- fig. 82** *Vale Abraão* (Manoel de Oliveira, 1993). Capa do dossier de imprensa de *Vale Abraão*. Lisboa: Arquivo da ZON Lusomundo. 71
- fig. 83** *Acto da Primavera* (Manoel de Oliveira, 1963). Cartaz de Armando Alves. Litografia offset, 100 x 68 cm. Lito. Pátria – Porto. retirado de Baptista, T. (2008). *A invenção do cinema português*. Lisboa: Tinta da China, p. 82. 73
- fig. 84** *O Meu Caso* (Manoel de Oliveira, 1986). Cartaz de João Botelho. Lisboa: Arquivo da Cinemateca Portuguesa. 73
- fig. 85** *Os Canibais* (Manoel de Oliveira, 1988). Cartaz do circuito português. Adaptação a partir do cartaz de Jean Marc Haddad. Lisboa: Arquivo da Cinemateca Portuguesa. 73
- fig. 86** *Os Canibais* (Manoel de Oliveira, 1988). Cartaz do circuito português. Adaptação a partir do cartaz de Jean Marc Haddad. Lisboa: Arquivo da Cinemateca Portuguesa. 75
- fig. 87** *O Meu Caso* (Manoel de Oliveira, 1986). Cartaz de João Botelho. Lisboa: Arquivo da Cinemateca Portuguesa. 75

- fig. 88** *A Divina Comédia* (Manoel de Oliveira, 1991). Cartaz de Henrique Cayatte. Lisboa: Arquivo da Cinemateca Portuguesa. 75
- fig. 89** *Acto da Primavera* (Manoel de Oliveira, 1963). Cartaz de Armando Alves. Litografia offset, 100 x 68 cm. Lito. Pátria – Porto. retirado de Baptista, T. (2008). *A invenção do cinema português*. Lisboa: Tinta da China, p. 82. 75
- fig. 90** *A Caixa* (Manoel de Oliveira, 1994). Cartaz do circuito português. Adaptação a partir do cartaz de Benjamin Baltimore. Viseu: Arquivo do Cineclube de Viseu. 76
- fig. 91** *O Gebo e a Sombra* (Manoel de Oliveira, 2012). Cartaz de Ana Vilela (Zon Lusomundo). 98 x 68 cm. Madeira&Madeira Artes Gráficas. Lisboa: Arquivo da Zon Lusomundo. 76
- fig. 92** *Acto da Primavera* (Manoel de Oliveira, 1963). Cartaz de Armando Alves. Litografia offset, 100 x 68 cm. Lito. Pátria – Porto. retirado de Baptista, T. (2008). *A invenção do cinema português*. Lisboa: Tinta da China, p. 82. 77
- fig. 93** *O Meu Caso* (Manoel de Oliveira, 1986). Cartaz de João Botelho. Lisboa: Arquivo da Cinemateca Portuguesa. 77
- fig. 94** Pormenor da assinatura de Jean-Marc Haddad (K.M.H) no cartaz de *Les Cannibales*. 78
- fig. 95** *Les Cannibales* (Manoel de Oliveira, 1988). Cartaz de Jean Marc Haddad. Coleção M.J.Baltazar. 78
- fig. 96** *Os Canibais* (Manoel de Oliveira, 1988). Cartaz do circuito português. Adaptação do cartaz de Jean Marc Haddad. Lisboa: Arquivo da Cinemateca Portuguesa. 78
- fig. 97, fig. 98 e fig. 99** Screenshots do filme *Os Canibais*. Cena em que o Visconde de Aveleda põe termo à própria vida, atirando-se às chamas termo à própria vida, atirando-se às chamas acesas de uma lareira, depois de ter revelado à sua amada, na noite de núpcias, que era meio-homem, meio-máquina deixando cair a seus pés os braços e as pernas postiços retirado de Youtube (s.d.). *Os Canibais - Manoel de Oliveira - 1988*. Retirado em dezembro 12, 2013 de <http://www.youtube.com/watch?v=3uWfHMF4zuE> 78







## **ANEXOS**



**ARQUIVO DE CARTAZES DAS  
LONGAS-METRAGENS  
DE MANOEL DE OLIVEIRA**



**Aniki-Bóbó**, 1942, Manoel de Oliveira  
cartaz de Manuel Guimarães  
Litografia a cores, 112 x 74 cm  
Lito. de Portugal – Lisboa  
Novembro 1942 – 500 exemplares  
Arquivo da Cinemateca Portuguesa



*Aniki-Bóbó*, 1942, Manoel de Oliveira  
cartaz de Silvino

Litografia a cores, 112 x 74 cm

Lito. de Portugal – Lisboa

Dezembro 1942 – 500 exemplares

Arquivo da Cinemateca Portuguesa

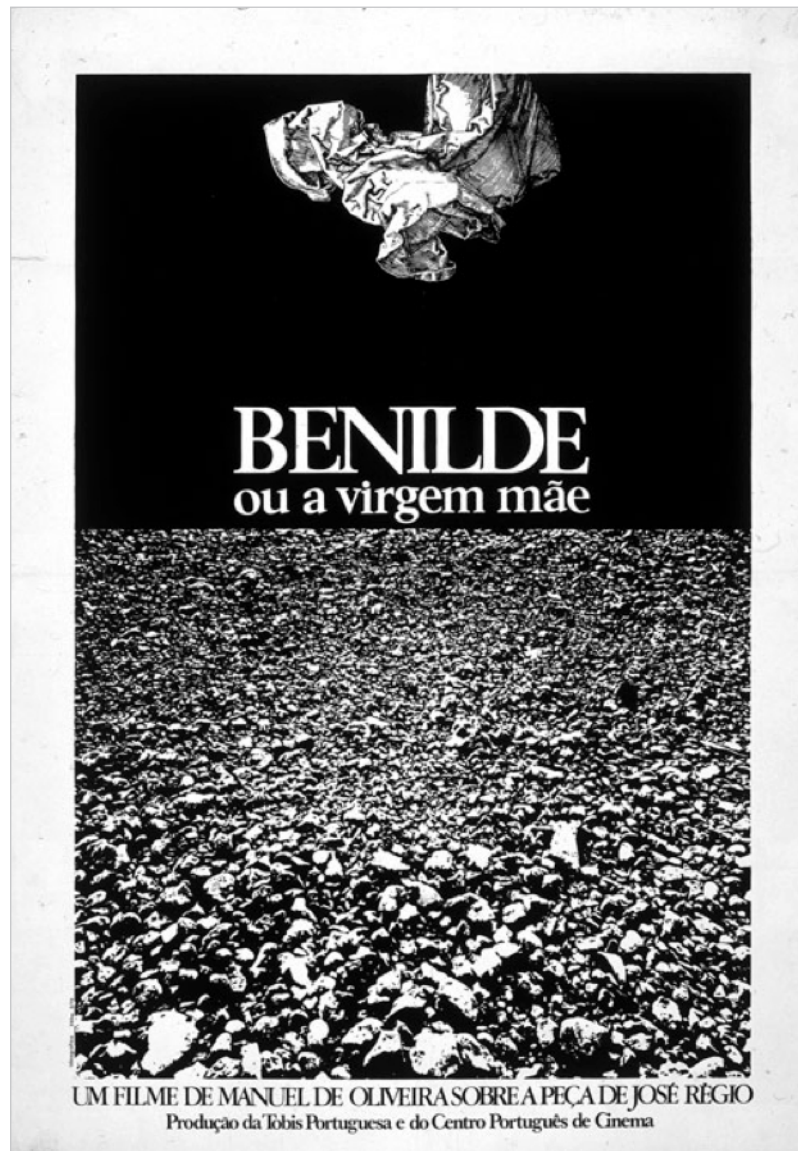






*Acto da Primavera*, 1963, Manoel de Oliveira  
cartaz de Armando Alves  
Litografia offset, 100 x 68 cm  
Lito. Pátria – Porto  
1000 exemplares  
Arquivo da Cinemateca Portuguesa





*Benilde ou a Virgem Mãe*, 1975, Manoel de Oliveira

cartaz de João Abel Manta

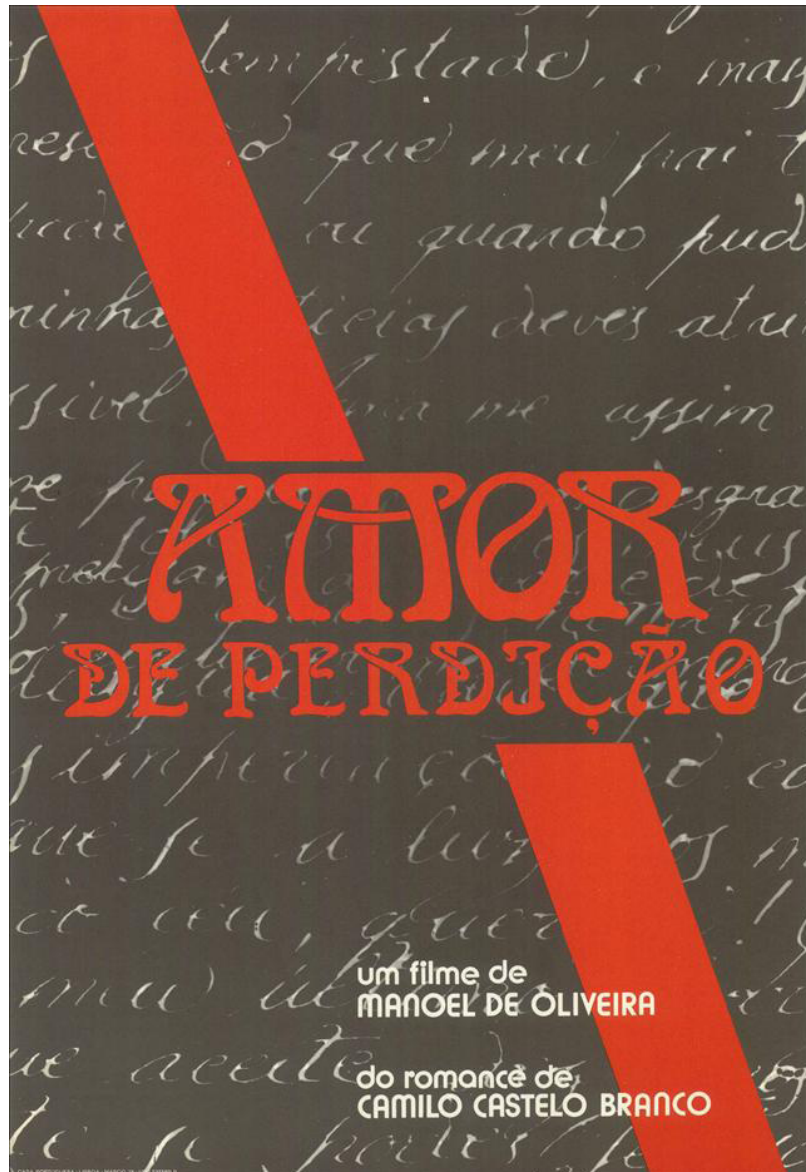
100 x 70 cm

Ideográfica

Arquivo da Cinemateca Portuguesa



**Amor de Perdição**, 1978, Manoel de Oliveira  
cartaz de João Botelho  
Serigrafia a 2 cores, 100 x 70 cm  
Atelier Conceição e António Inverno – Lisboa  
Arquivo da Cinemateca Portuguesa



**Amor de Perdição**, 1978, Manoel de Oliveira  
cartaz de Manuel Casimiro  
48 x 33 cm  
Casa Portuguesa – Lisboa  
Coleção de cartazes da Universidade de Aveiro







*Le Soulier de satin*, 1985, Manoel de Oliveira  
Esboço para o cartaz





**Le Soulier de satin**, 1985, Manoel de Oliveira

cartaz de Gilbert Raffin

Offset, 160 x 120 cm / 60 x 80 cm

Arquivo pessoal de Gilbert Raffin



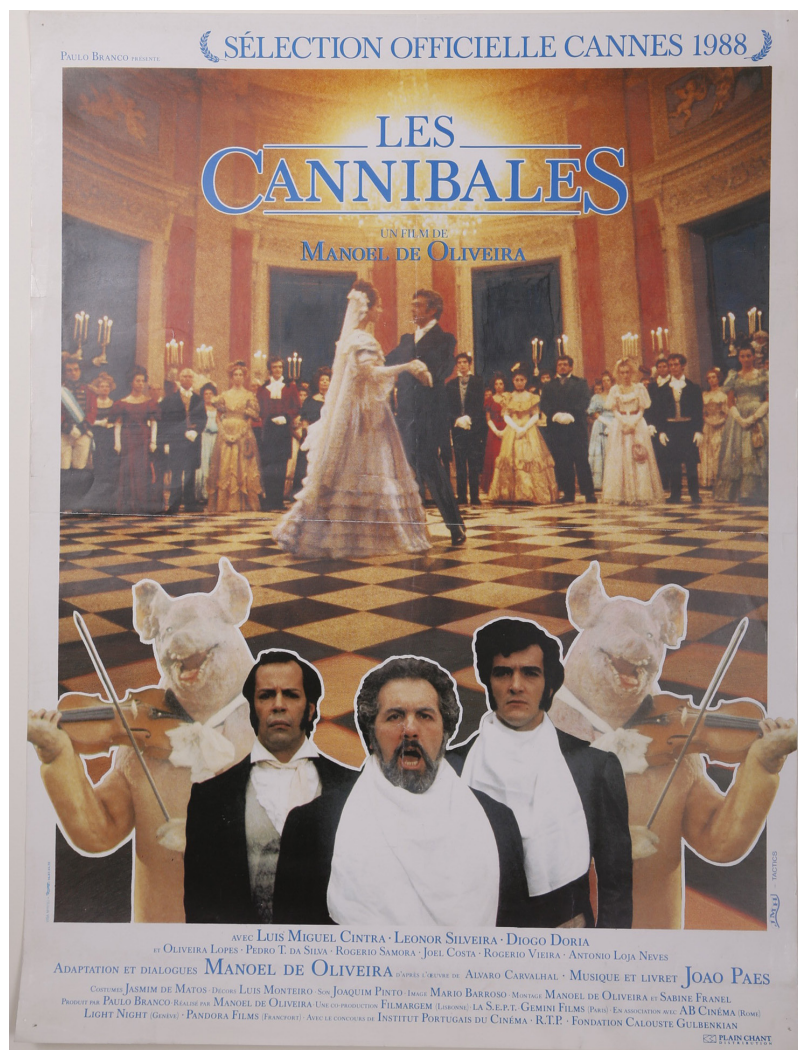


**O Meu Caso**, 1986, Manoel de Oliveira

cartaz de João Botelho

Offset

Arquivo da Cinemateca Portuguesa



**Les Cannibales**, 1988, Manoel de Oliveira

Cartaz de Jean-Marc Haddad

Offset, 60 x 40 cm

Coleção M.J. Baltazar



**Os Canibais**, 1988, Manoel de Oliveira  
cartaz do circuito português  
adaptação do cartaz de Jean-Marc Haddad  
Offset, 100 x 70 cm  
Arquivo da Cinemateca Portuguesa



**Non ou La Vaine Gloire de Commander**, 1990, Manoel de Oliveira

Cartaz de Yves Prince

Offset, 60 x 40 cm

Coleção M.J.Baltazar



***Non ou a Vã Glória de Mandar***, 1990, Manoel de Oliveira

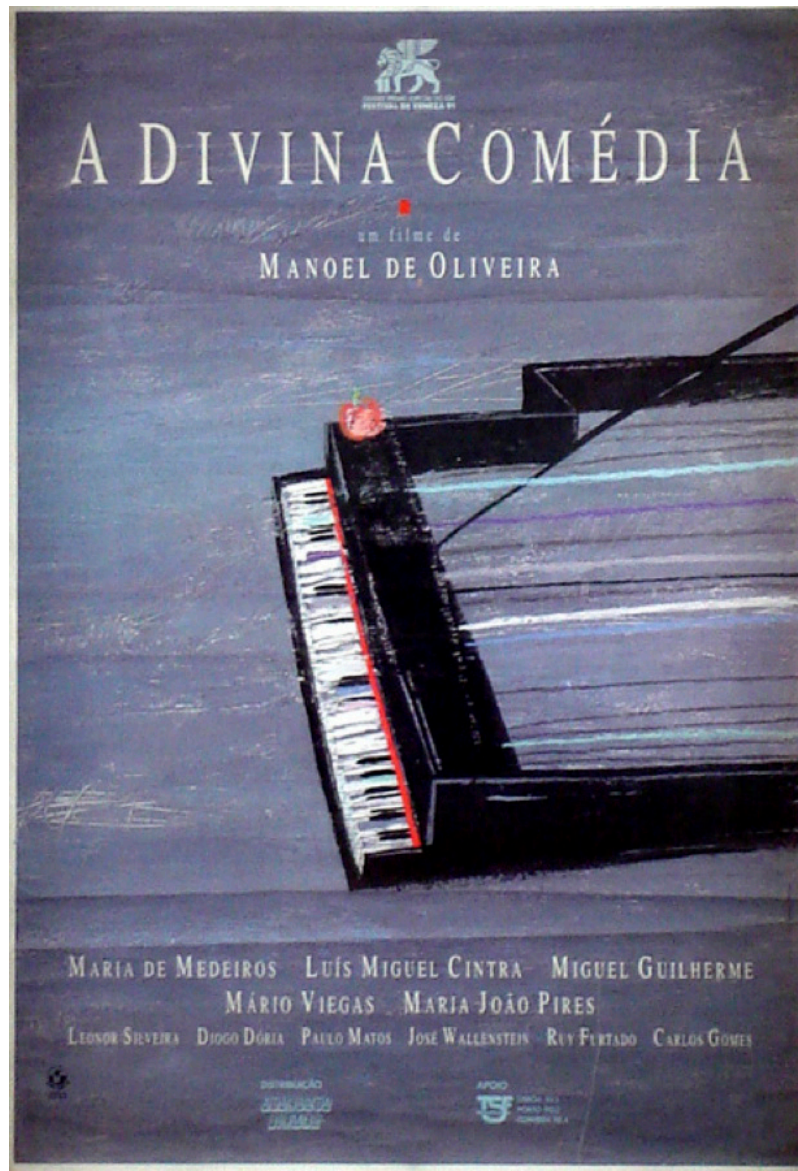
Cartaz do circuito português  
adaptação do cartaz de Yves Prince

65 x 48 cm

Coleção de cartazes da Universidade de Aveiro

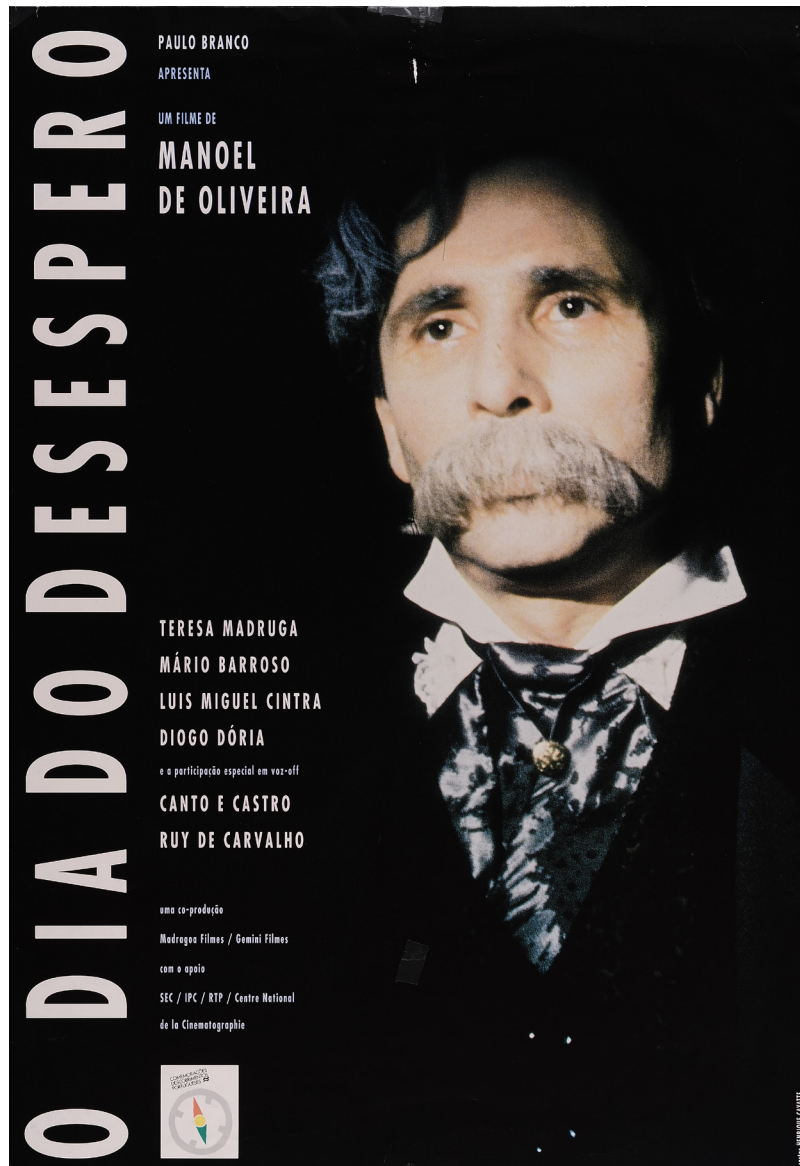






***A Divina Comédia***, 1991, Manoel de Oliveira  
cartaz de Henrique Cayatte  
Serigrafia, 170 x 120 cm  
Arquivo da Cinemateca Portuguesa





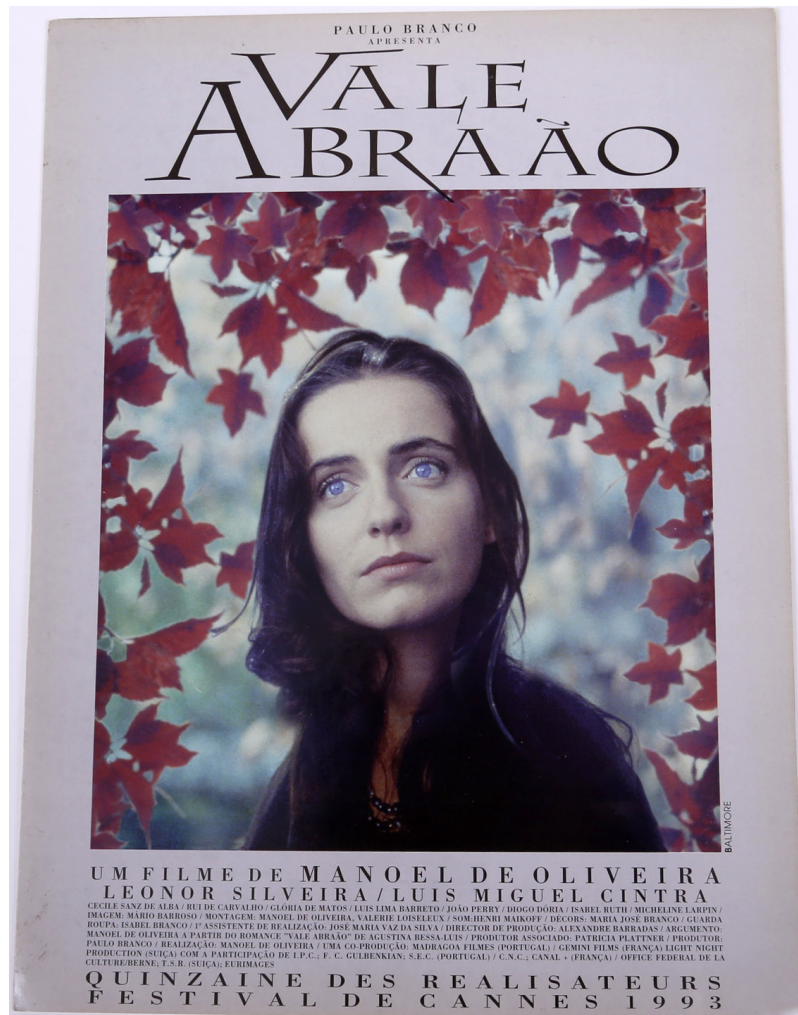
***O Dia do Desespero***, 1992, Manoel de Oliveira

cartaz de Henrique Cayatte

Serigrafia, 170 x 120 cm

Arquivo da Cinemateca Portuguesa

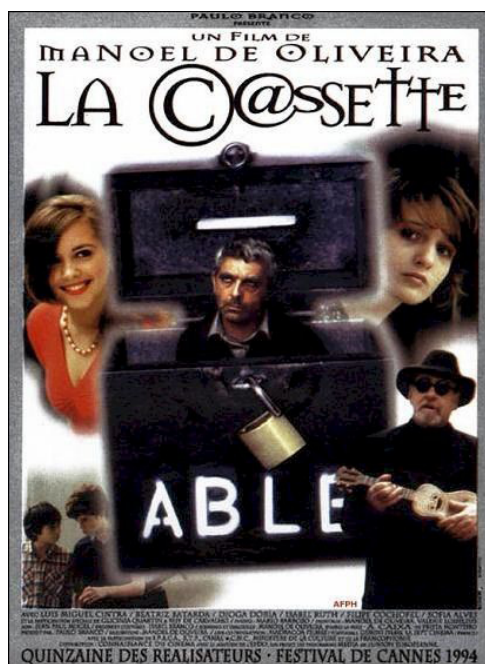




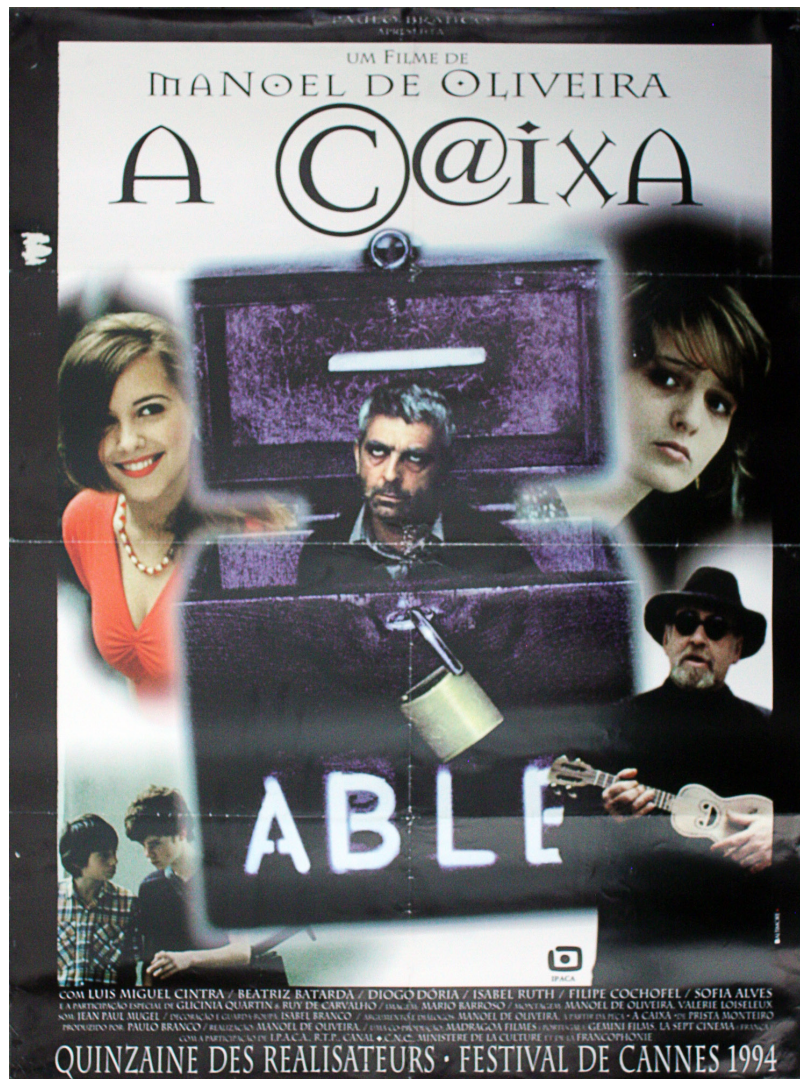
**Vale Abraão**, 1993, Manoel de Oliveira  
capa do dossier de imprensa de *Vale Abraão*

32 x 24 cm

Coção M.J.Baltazar



**La Cassette**, 1994, Manoel de Oliveira  
Cartaz de Benjamin Baltimore  
Offset, 54 x 40 cm  
Aubervilliers: A. Karcher  
Arquivo Cinémathèque Française



*A Caixa*, 1994, Manoel de Oliveira  
 Cartaz do circuito português  
 adaptação do cartaz de Benjamin Baltimore  
 Offset, 100 x 70 cm  
 Fotografia tirada no Arquivo do Cineclub de Viseu



**Le Couvent**, 1995, Manoel de Oliveira

cartaz de Pierre Collier

Offset, 60 x 40 cm

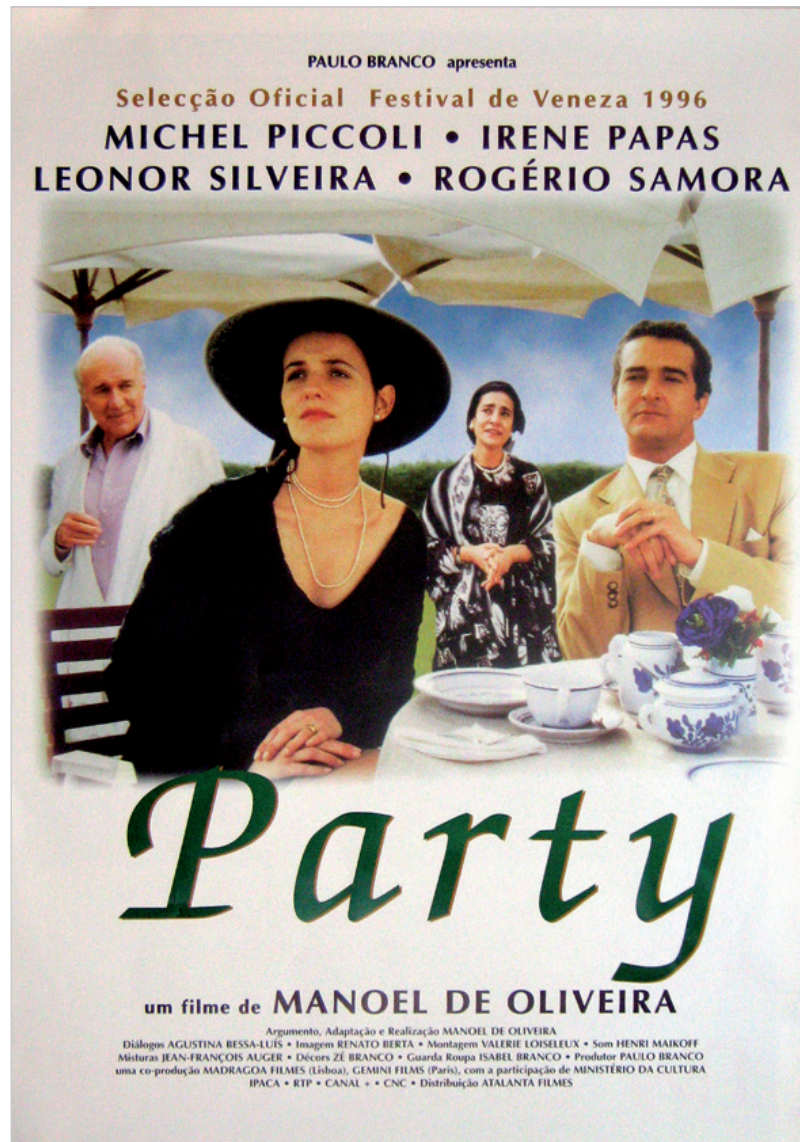
Arquivo da Cinemateca Portuguesa







**Party**, 1996, Manoel de Oliveira  
cartaz original de Pierre Collier  
Offset, 160 x 120 cm  
Arquivo pessoal de Pierre Collier



**Party**, 1996, Manoel de Oliveira

cartaz do circuito português

adaptação do cartaz de Pierre Collier

copyright © 2013 ZON Lusomundo Audiovisuais, todos os direitos reservados.





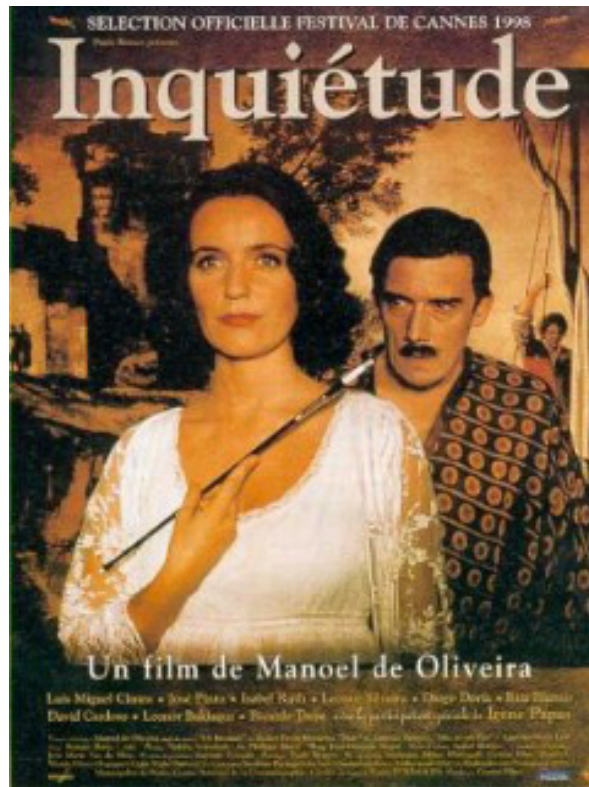
***Viagem ao Princípio do Mundo*, 1997, Manoel de Oliveira**

cartaz de João Botelho

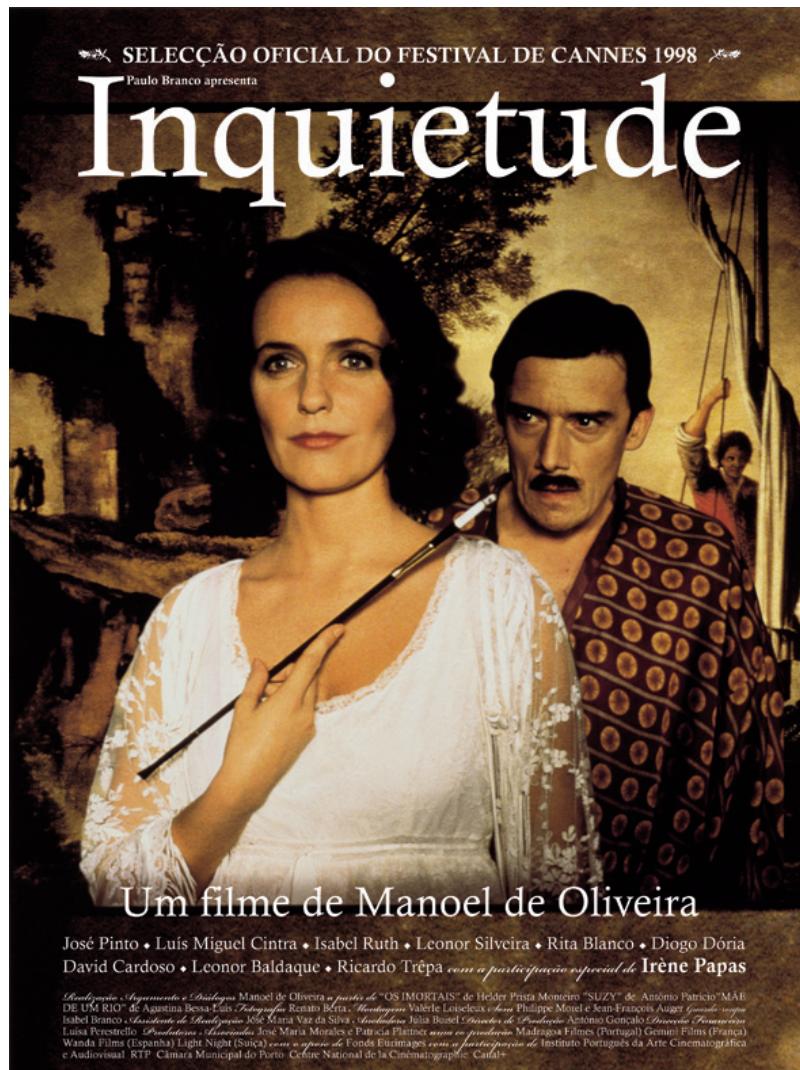
Rujoca Serigrafia

Offset

Arquivo da Filmoteca Espanhola



***Inquiétude***, 1998, Manoel de Oliveira  
cartaz original de Pierre Collier  
Offset, 160 x 120 cm  
Arquivo pessoal de Pierre Collier



**Inquietude**, 1998, Manoel de Oliveira

cartaz do circuito português

adaptação do cartaz de Pierre Collier

copyright © 2013 ZON Lusomundo Audiovisuais, todos os direitos reservados.



**La Lettre**, 1999, Manoel de Oliveira

cartaz original de Pierre Collier

Offset, 160 x 120 cm

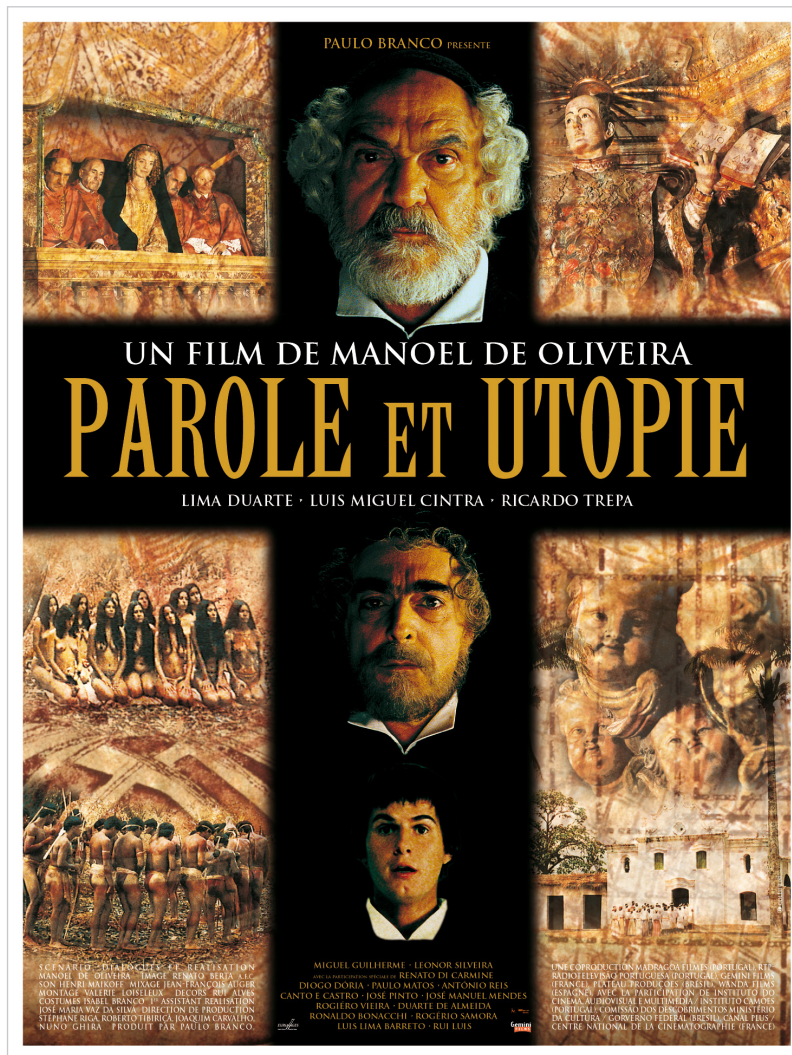
Arquivo pessoal de Pierre Collier





*A Carta*, 1999, Manoel de Oliveira  
cartaz do circuito português  
adaptação do cartaz de Pierre Collier

copyright © 2013 ZON Lusomundo Audiovisuais, todos os direitos reservados.



**Parole et Utopie**, 2000, Manoel de Oliveira

cartaz original de Pierre Collier

Offset, 160 x 120 cm

Arquivo pessoal de Pierre Collier



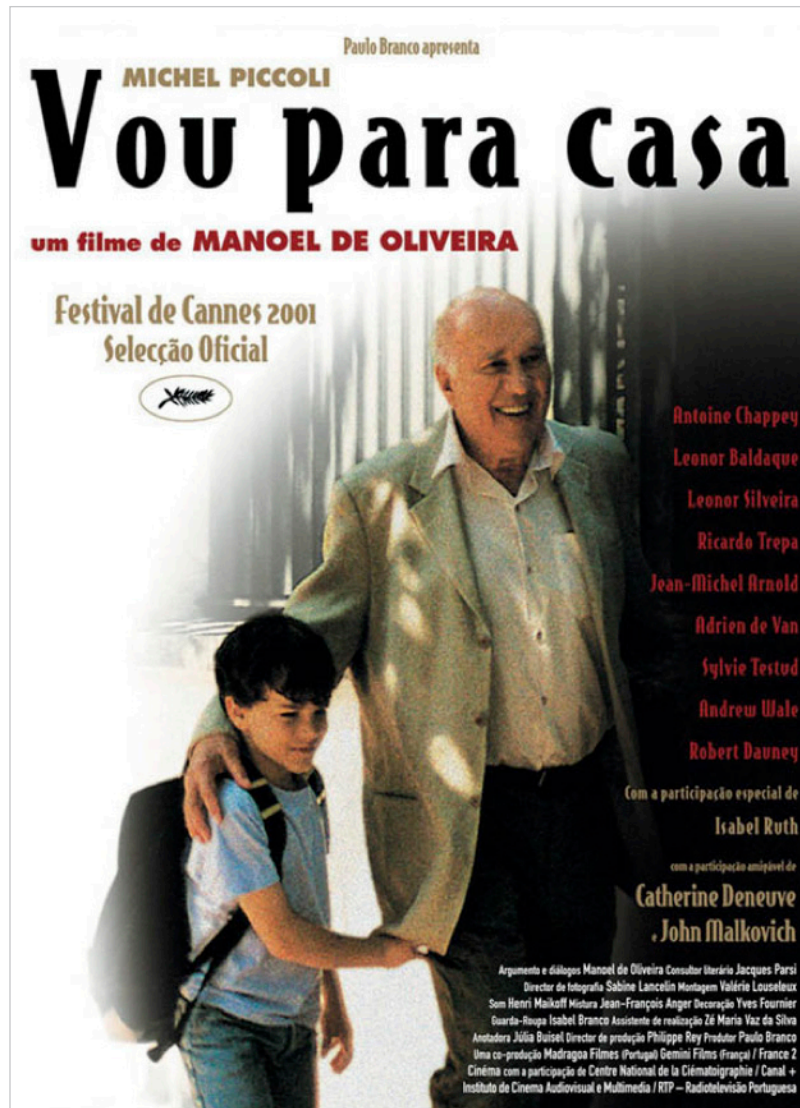


*Je Rentre à la Maison*, 2001, Manoel de Oliveira

cartaz original de Pierre Collier

Offset, 160 x 120 cm

Arquivo pessoal de Pierre Collier



**Vou para Casa**, 2001, Manoel de Oliveira  
cartaz do circuito português  
adaptação do cartaz de Pierre Collier  
Arquivo da Cinemateca Portuguesa



**Porto de Mon Enfance**, 2001, Manoel de Oliveira

cartaz original de Pierre Collier

Offset, 160 x 120 cm

Arquivo pessoal de Pierre Collier



*Porto da Minha Infância*, 2001, Manoel de Oliveira  
 cartaz do circuito português  
 adaptação do cartaz de Pierre Collier  
 Arquivo da Cinemateca Portuguesa







*O Princípio da Incerteza*, 2002, Manoel de Oliveira  
cartaz de David Soares (Atalanta Filmes)  
Arquivo da Cinemateca Portuguesa





**Um Filme Falado**, 2003, Manoel de Oliveira  
 cartaz do circuito português  
 adaptação do cartaz de Aksel Varichon  
 Offset, 100 x 68 cm  
 Arquivo do Cineclube de Faro

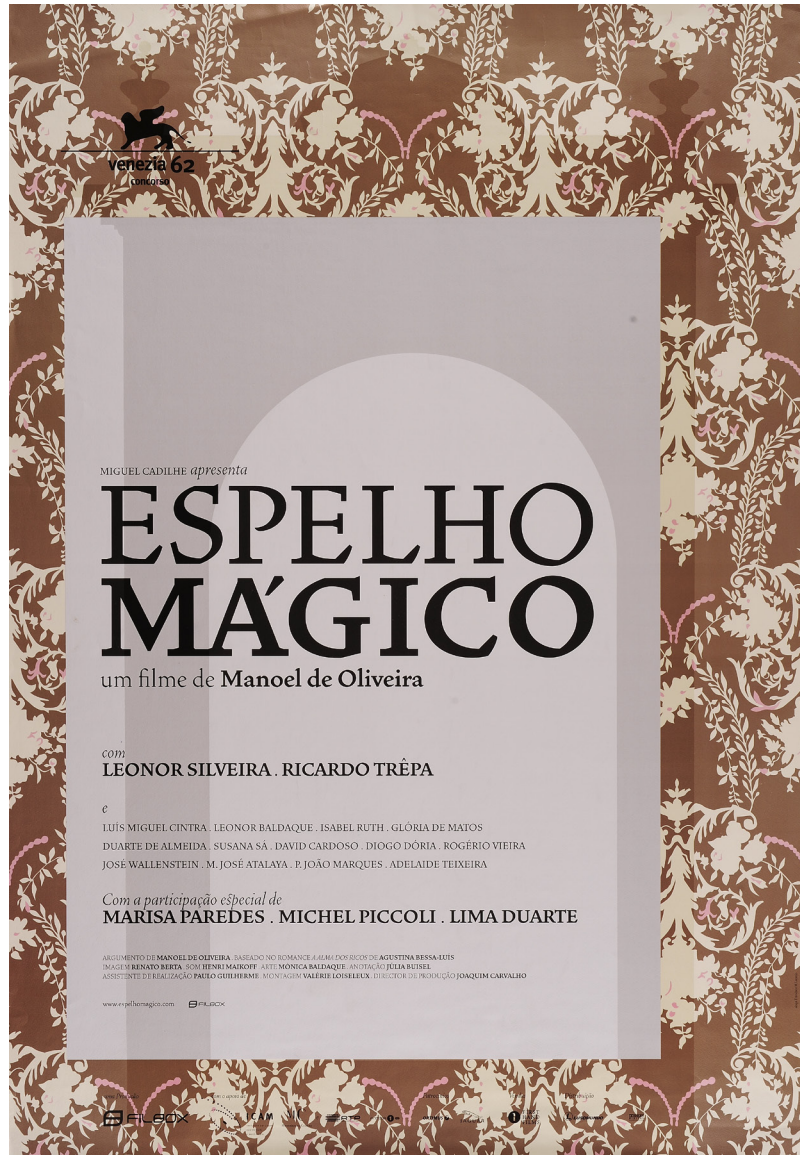


*Le 5ème Empire*, 2004, Manoel de Oliveira  
cartaz concebido pela agência francesa Labelcom  
Offset, 60 x 40 cm  
Coleção M.J.Baltazar



***O Quinto Império – Ontem como Hoje***, 2004, Manoel de Oliveira  
 cartaz do circuito português  
 adaptação do cartaz concebido pela agência francesa Labelcom  
 copyright © 2013 ZON Lusomundo Audiovisuais, todos os direitos reservados.





***Espelho Mágico***, 2005, Manoel de Oliveira  
 cartaz de Francisco Laranjo  
 Cor Offset, 98 x 68 cm  
 Gráfica Maiadouro  
 Arquivo da Filbox Produções Audiovisuais Lda



**Belle Toujours**, 2006, Manoel de Oliveira  
cartaz concebido pela agência francesa Duo Design  
Coleção M.J.Baltazar





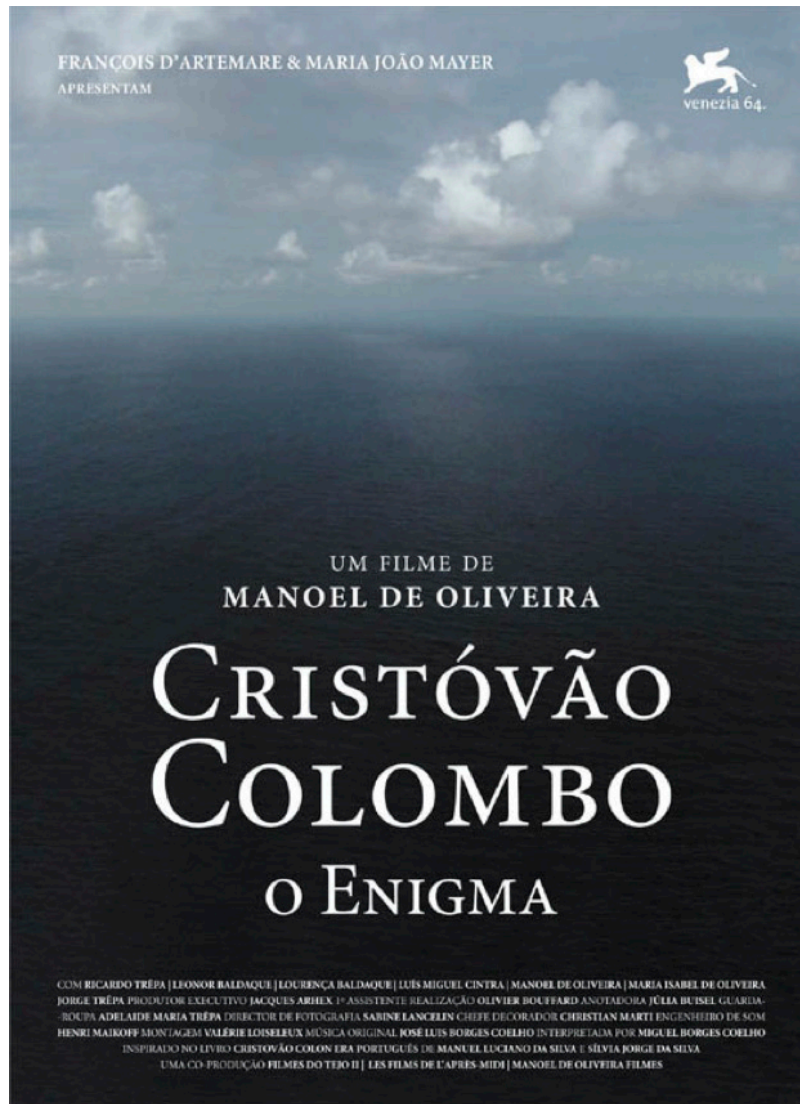
**Belle Toujours**, 2006, Manoel de Oliveira  
cartaz do circuito português  
adaptação do cartaz concebido pela agência francesa Duo Design  
Arquivo da Filbox Produções Audiovisuais Lda





**Belle Toujours**, 2006, Manoel de Oliveira  
cartaz de Francisco Laranjo  
Impressão Digital, 100 x 70 cm  
versão não aceite  
Arquivo pessoal de Francisco Laranjo





***Cristóvão Colombo – O Enigma***, 2007, Manoel de Oliveira

cartaz do circuito português

adaptação do cartaz francês

Arquivo da Cinemateca Portuguesa





***Singularidades de uma Rapariga Loura*, 2008, Manoel de Oliveira**

cartaz de autor anónimo

copyright © 2013 ZON Lusomundo Audiovisuais, todos os direitos reservados.







**O Estranho Caso de Angélica**, 2010, Manoel de Oliveira  
 cartaz de Ana Vilela (Departamento Criativo – Lusomundo)

Offset , 98 x 68 cm

Projectção Arte Gráfica, S.A. – Sintra

Abril 2011 – 300 exemplares

copyright © 2013 ZON Lusomundo Audiovisuais, todos os direitos reservados.





***O Gebo e a Sombra***, 2012, Manoel de Oliveira

cartaz de Ana Vilela (Departamento Criativo – Lusomundo)

Offset, 98 x 68 cm

Madeira&Madeira Artes Gráficas

Abril 2011 – 300 exemplares

copyright © 2013 ZON Lusomundo Audiovisuais, todos os direitos reservados.

