

cinemateca portuguesa-museu do cinema



O MOVIMENTO DAS COISAS

PORTUGAL, 1985

MANUELA SERRA



O MOVIMENTO DAS COISAS

1985 | COR/COLOUR | 89 MIN

REALIZAÇÃO/DIRECTOR: MANUELA SERRA

24º FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DE MANNHEIM - PRÉMIO FILMDUKATEN

1º FESTRÓIA-FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DE TRÓIA - PRÉMIO AGFA

FESTIVAL LUMIÈRE, 2020 - CÓPIA RESTAURADA



Histórias do quotidiano de silêncio. Em caminhos desertos de vento inquietante, numa aldeia do Norte. Há um dia de trabalho atravessado por três famílias: quatro velhas, o campo, o pão, as galinhas e, a lembrar-nos, clareiras de histórias velhíssimas de gestos saboreados em mineralógicas palavras. Uma família de dez filhos numa quinta mergulha na largueza do tempo, no gesto todo do trabalho, o pai corta uma árvore. Mais longe, a água do rio habitado por gente, numa barca, o sol, e o largo da aldeia, a ponte em construção, a varanda, a refeição, a densidade e o misticismo ao domingo, a missa e a feira: ritualizada ao sábado. Nestes fragmentos de cenário move-se Isabel, também, com os olhos postos no futuro, para lá dos outros, em que o sentido da vida é apenas viver.

O tempo atravessa o nascer e o pôr-do-sol. É um respirar a vida, usando o campo como o meio numa aldeia do Norte, de gestos antiquíssimos e pousados. É uma paragem sobre a vida através de: coisas e a sua deslocação no tempo; valores; silêncios...

Teresa Sá, sinopse original

Stories from a daily routine of silence. In deserted byways troubled by a worrying wind, in a village in the North. There is a day's labour spent by three families: four old women, the countryside, bread, the hens, and to remind us, clearings of time-worn stories of actions savoured in the mineral bite of words. A family of 10 children on a farm plunge into the depth of time in the labour-laden action of the father cutting down a tree. Further on the water of the river inhabited by people, in a boat, the Sun and the village centre, the bridge under construction, the verandah, the meal, the density and mysticism of Sunday, the mass and the local fair: the ritual practice of Saturday. Isabel moves against the fragments of this scenery, she too with her gaze to the future, beyond all the others for whom life is no more than living.

Time goes beyond sunrise and sunset. Life is inhaled using the countryside as a medium in a village of the North with its slow and ancient activities. It is a pause in life through things and their dislocation in time; values; silence.

Teresa Sá, original synopsis



Este DCP teve origem na digitalização 4K com “Janela Líquida” do negativo de câmara em 16mm conservado pela Cinemateca. O som foi digitalizado e tratado a partir da banda ótica de uma cópia de época e das pré-misturas em suporte magnético. O restauro digital da imagem e a correção de cor foram feitos pela Cineric Portugal usando uma cópia de época como referência e com a participação da realizadora. O último plano do filme, após o genérico, não fazia parte da montagem original e foi introduzido nesta nova cópia digital em 2020 por vontade da realizadora.

This DCP results from the 4K wet gate digitisation of the original 16mm camera negative conserved by Cinemateca. The sound was scanned and restored from the optical soundtrack of a distribution print and from the magnetic pre-mixes. Digital grading and image restoration were made by Cineric Portugal using a distribution print as reference, and with the participation of the director. The film's last shot, which appears after the end credits, was not part of the original editing. It was added to this digital copy, produced in 2020, as requested by the filmmaker.



A propósito de “O Movimento Das Coisas”

Citando João Bénard da Costa sobre o filme “O Movimento das Coisas”: das múltiplas singularidades do cinema português, este filme e o seu destino são um dos casos mais singulares, aplicaria este pressuposto a Manuela Serra, a sua realizadora.

Nascida em Lisboa a 31 de Maio de 1948, estudou psicologia, curso que abandonou para, em Bruxelas – cidade a que chegou em 1971– ingressar no Institut des Arts et Difusion (IAD), onde estudou cinema durante um ano e meio. Com o 25 de Abril de 1974, decidiu regressar a Portugal, abandonando o curso e, a convite de Rui Simões, que também frequentara o IAD, trabalhou como assistente de realização, e na montagem de “Deus, Pátria, Autoridade” (1975), por este realizado.

Entre 1975 e 1976, fundou, juntamente com Antónia Seabra e os ex-colegas do IAD – Rui Simões, João Brehm, Dominique Rolin, Gérard Collet e Richard Verthé – a Cooperativa de Cinema VIRVER. Participou nos trabalhos desenvolvidos pela Cooperativa, nos mais variados sectores: argumento, assistência de realização, produção, montagem, bem como animações culturais.

No filme “Bom Povo Português” (1980), de Rui Simões, para além de ter sido assistente de realização, e ter participado no argumento, na produção e na montagem, teve também um breve desempenho como atriz, numa das raras sequências encenadas desse filme.

Em 1979 partiu para a rodagem da sua primeira e única obra enquanto realizadora: “O Movimento das Coisas”.

Um ano depois, em 1980, o filme teve um segundo período de rodagem, e só se conseguiu concluir cerca de seis anos mais tarde, em 1985.

Foi durante esse processo de realização (1981/1982) que abandonou a Cooperativa VIRVER.

O filme teve a sua primeira exibição no Festival de Mannheim, na Alemanha, em 1985, onde obteve o prémio FilmduKaten; e, de seguida, é apresentado no Festival de Tróia, ganhando o prémio AGFA.

Nos anos seguintes, teve inúmeras passagens noutros festivais e mostras, onde foi obtendo outros prémios e distinções e conseguiu algumas vendas para canais televisivos. Apesar disso, nunca será estreado comercialmente.

Manuela Serra ainda tentou elaborar um novo projecto, ao qual daria o título “Ondas”, ou “Ondulações” ou “O Movimento das Ondas”, com o qual obteve um subsídio para a escrita, atribuído pela Fundação Gulbenkian. Contudo, tal filme nunca

foi realizado. É que, após diversas apresentações a concurso, no Instituto de Cinema, o projeto nunca obteve aprovação.

Em face desse desgaste, ao qual se juntou também alguma frustração e insatisfação, nos raros e breves trabalhos que ainda desenvolveu, noutras produções, Manuela Serra acabou por se ir afastando, vindo a abandonar definitivamente o cinema entre 1991/1992 e, desde então, a ele não voltou.

As parcas informações sobre Manuela Serra e o seu percurso cinematográfico [complementadas em 2014 no documentário de José Oliveira, “35 Anos Depois: O Movimento das Coisas”], que se estende apenas por quase duas décadas – dos anos 70, ao início dos anos 90 – e sobre o seu filme, “O Movimento das Coisas”, residem, sobretudo, na óptima entrevista, efectuada por Ilda Castro à realizadora – contida em “Cineastas Portuguesas 1874 – 1956” (C.M.L., 2000) – bem como em dois textos, um deles acima citado, de João Bénard da Costa, para as “folhas da Cinemateca”, e outro, de Nuno Lisboa, publicado na revista “docs.pt”, de Junho de 2007, de que cito a seguinte frase, tão sucinta, como certa, sobre “O Movimento das Coisas”:

“A sua singularidade define ao mesmo tempo um modelo – de cinema, de autor, de um país, de uma época –, se esse modelo pudesse ser constituído sob a forma da indefinição e do inacabamento”.

É, pois, tempo de descobrir ou redescobrir este filme, tão secreto e singular, feito de tempo, e com o tempo; nos tempos da sua montagem, da sua musicalidade, das memórias que transporta; nas dualidades entre ficção e documentário; o abstracto e o materialista; na sua indefinição e dispersão; na sua coerência e unidade, através da visão e sensibilidade, de Manuela Serra.

Manuel Mozos, Encontros Cinematográficos, Outubro de 2011



About

“The Movement of Things”

Quoting what João Bénard da Costa said about the film *O MOVIMENTO DAS COISAS*: of all Portuguese cinema’s singularities, this film and its destiny are one of the most singular of all – and I’d apply this judgement to its director, Manuela Serra.

Born in Lisbon, 31st May 1948, she began by studying psychology, but she then gave up on it and moved to Brussels in 1971 to study cinema at the Institut des Arts et Diffusion (IAD) for a year and a half. By the time of the Carnation Revolution, she decided to return to Portugal and to give up on her course; she was then invited by Rui Simões, who’d also studied at IAD, to work as assistant director, and as editor for his film, *DEUS, PÁTRIA, AUTORIDADE* (1975).

Between 1975 and 1976, she founded, together with Antónia Seabra and her ex-colleagues from IAD – Rui Simões, João Brehm, Dominique Rolin, Gérard Collet e Richard Verthé –, the Cinema Cooperative VIRVER. There she worked in various areas: screenwriting, assistant director, producer, editor, as well as in the cultural sector.

In Rui Simões’ film, *BOM POVO PORTUGUÊS* (1980), she not only was assistant director, and collaborated as a screenwriter, producer, and editor, but she also had a brief role as an actress, in one of the film’s rare staged sequences.

In 1979 she began shooting what would be her first and only work as a director: *O MOVIMENTO DAS COISAS*.

The second phase of shooting began a year later, in 1980, and the film was only finished about six years later, in 1985.

During the shooting of the film (1981-82), she left the Cinema Cooperative VIRVER.

The film premiered in 1985 at the Mannheim Festival, in Germany, and it was awarded with the FilmduKaten prize. It was then exhibited at the Festival de Tróia, where it won the AGFA prize.

It was exhibited in several other festival and events during the following years, receiving more prizes and mentions, and also some sales from TV channels. Nonetheless, it would never premier for the general public.

Manuela Serra still tried to develop a new project with the title: *WAVES*, or *SWELL*, or *THE MOVEMENT OF WAVES*. She was given a grant to write the script of the film by the Fundação Calouste Gulbenkian, but the film was never shot, for, due to different presentations of that film at the Portuguese Institute for Cinema, the project was never approved.

Wearry, but also frustrated and unsatisfied, in the scarce and brief work she developed with other productions, Manuela Serra began to move away from the world of cinema, abandoning it for good in 1991-92 – a world to which she hasn’t returned since.

The little knowledge we have on Manuela Serra and her cinema career [complemented in 2014 in the documentary by José Oliveira, “35 Anos Depois: O Movimento das Coisas”] with almost two decades – from the 1970s to the beginning of the 1990s –, and her film, *O MOVIMENTO DAS COISAS*, mainly come from Ilda Castro’s brilliant interview with the director – available in “Portuguese Women Filmmakers 1874–1956” (C.M.L., 2000) – and two other articles: the aforementioned one by João Bénard da Costa, for the “Cinemateca’s ‘Folha’”, and another one by Nuno Lisboa, published in “docs.pt” in June 2007, of which I quote the following sentence, both brief and accurate, about *O MOVIMENTO DAS COISAS*:

“Its singularity also defines a model – of cinema, of authorship, of a country, of a time –, only if that model could be constituted in the form of something unfinished and undefined.”

Thus, it's time to discover or rediscover such a secret and singular film, made of time, and with time; in the temporality of the editing, of its musicality, of the memories it carries; in the duality between fiction and documentary; the abstract and the materialist; in its undefined and dispersed aspect; in its coherence and unity, through Manuela Serra's sensibility and vision.

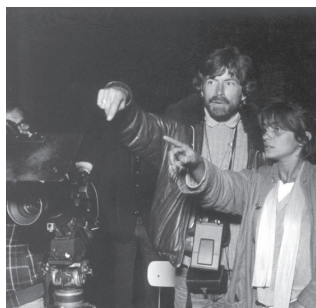
Manuel Mozos, Encontros Cinematográficos, Outubro de 2011

| Sobre a realizadora | about the director



Manuela Serra estudou cinema no Institut des Arts et Diffusion (IAD), em Bruxelas, Bélgica, de 1971 a 1974. Trabalhou como assistente de montagem (material de arquivo, acontecimentos de 1974/75), no filme “Deus, Pátria, Autoridade”. Membro fundador da Cooperativa Virver, onde permaneceu até 1981. Nesse período fez produção e assistência de realização em diversas médias metragens e no “Bom Povo Português”, de Rui Simões. Entre 1979 e 1985 escreveu o argumento, produziu e realizou a sua primeira obra, O MOVIMENTO DAS COISAS. Em 1990 inicia a escrita de argumento para um segundo filme, “Ondulações”, que não viria a ter a possibilidade de concretizar.

Manuela Serra studied cinema at the Institut des Arts et Diffusion (IAD), in Brussels, Belgium, from 1971 to 1974. She worked as assistant editor (archive material, events from 1974-75) for the film “Deus, Pátria, Autoridade”. She was a founding member of the Cinema Cooperative Virver, until she left in 1981. By that time, she'd worked as a producer and assistant director for several medium-length films and for Rui Simões's film, “Bom Povo Português”. Between 1979 and 1985, she produced, directed, and wrote the screenplay for her first work, O MOVIMENTO DAS COISAS. In 1990, she began writing the screenplay for a second film, “Swell”, which ended up not being approved.



Com o diretor de fotografia Gérard Collet
With Cinematographer Gérard Collet

| Filmografia/filmography

1975 – AULAS E AZEITONAS (assistente de realização e montagem)

1976 – DEUS, PÁTRIA, AUTORIDADE (assistente de montagem e de realização)

1976 – SÃO PEDRO DA COVA (montagem)

1980 – BOM POVO PORTUGUÊS (assistente de realização, intérprete)

1985 – O MOVIMENTO DAS COISAS (argumento, montagem, produção, realização)

| *Conversa com Manuela Serra*

Porquê e como o cinema?

Vi no cinema uma forma de poder expressar-me e simultaneamente um meio de sobrevivência. Poderia trabalhar em qualquer área da produção, montagem, argumento-guião, como aliás aconteceu durante o período de vida da cooperativa Virver.

Com o 25 de Abril de 1974, regressas a Portugal, abandonando o curso de cinema, no Institut des Arts et Diffusion, em Bruxelas e, a convite do Rui Simões, trabalhas como assistente e na montagem do seu filme “Deus, Pátria, Autoridade” e, em 1975, és uma das fundadoras da Cooperativa de Cinema VIRVER. Fala-nos dessas experiências, do teu trabalho já como profissional e do ambiente da época.

O meu trabalho como assistente de montagem no “Deus, Pátria, Autoridade” do Rui Simões, consistia em sincronizar, classificar, organizar dezenas e dezenas de imagens, que me entregavam semanalmente, captadas por diferentes equipas, diferentes operadores de imagem e som. Manifestações, comícios, lutas entre patrões e trabalhadores, ocupações de casas e terras, acções militares, discussões de rua, enfim os acontecimentos mais importantes de todo aquele período que se seguiu ao 25 de Abril. Também imagens de arquivo da RTP. Aprendi a conhecer as diferenças de sensibilidade dos operadores de imagens através dos movimentos de câmara, tempos, enquadramentos. Cinco anos depois, quando realizei “O Movimento das Coisas” foi-me fácil escolher a equipa certa, sobretudo em imagem. O ambiente e espírito com que se iniciou a cooperativa VIRVER, era semelhante ao que se vivia à época em Portugal, Lisboa, grande entusiasmo e esperança. Acreditávamos que poderíamos fazer um trabalho de melhor qualidade se partilhássemos conhecimento, experiências, afectos, bens materiais. Procurávamos que existisse rotatividade no trabalho sem formalismo e hierarquias. Durante 4 ou 5 anos produzimos várias séries para TV, Educação Permanente e longas-metragens. O facto de ter trabalhado em todas as fases de produção e em diferentes funções deram-me confiança para realizar.

Como surge O MOVIMENTO DAS COISAS? Que filme pretendias fazer? Como te vias, então, como realizadora?

A primeira ideia do filme era “Mulheres”. Na época falava-se e escrevia-se muito sobre o tema, li bastante e contactei com diversas mulheres, algumas ligadas a movimentos de libertação feminina. Fiz uma viagem a Nova Iorque dentro desse espírito. Quando regresssei a Lisboa mudei. O tema pareceu-me uma pequena parcela do todo. Tive a percepção que a evolução que se pretendia para o nosso país carecia de paragem, de reflexão, como que olhar o passado antes de avançar, tentar preservar valores, qualidade de vida... Pensei contrapor cidade-campo, a sensatez fez-me ficar pelo campo, orçamento muito curto, primeiro filme a realizar...

Como e porque optaste por situar o filme em Lanheses? Explica-nos a contaminação do documentário com a ficção e vice-versa.

Lanheses foi a minha aldeia eleita. Depois de Alentejo, Beira e Minho, verifiquei que no Norte as pessoas eram mais abertas, respeitavam-me quando entrava sozinha num café ou restaurante, ao falar da ideia do filme manifestavam receptividade e interesse. O Minho é mais alegre que a Beira e no Alentejo olhavam-me com desconfiança. Encontrei em Lanheses uma harmonia entre o rio, o largo, a igreja, o entrecruzamento da população, uma arquitectura ainda preservada, e também uma simpática pensão com abertura para aceitar uma equipa de filmagem um pouco excêntrica. Ficção, documentário, acho que fiz um bom casamento. Dando exemplos talvez seja mais fácil. Quando fiz a Isabel olhar para trás ao descer da camioneta (no largo) no regresso da fábrica, foi ficção pura, não foi pedir-lhe que representasse o seu próprio papel, foi para servir a minha ideia, olhar para trás, que sublinhei com o paralítico. Também a velhota que, sentada à mesa, bebe uma malga de vinho e olha a câmara é ficção. Quando se colocou a câmara fixa em tripé no largo e se esperou que acontecesse, uma mulher de trocha à cabeça, uma carroça que vem do campo e atravessa o largo, grupos de homens à conversa aqui é documentário, não houve planificação, só montagem.

Como decorreu a rodagem? Qual era o ambiente, a relação com a equipa, com os intérpretes do filme, os habitantes de Lanheses?

O resultado foi positivo, dada a minha inexperiência na direcção e os reduzidos meios de produção. A cooperação da população foi total, com mais tempo de filmagem poderia ter feito um trabalho mais profundo, sobretudo na relação entre as personagens.

Entre o início da primeira rodagem, em 1979, e a sua primeira exibição pública, em 1985, no Festival de Mannheim, passaram seis anos. Como foi esse percurso?

A cooperativa acabou antes de eu terminar o filme. Faltava música, sonoplastia, mistura e laboratórios. Ao ficar sozinha, sem estrutura de produção, depressei, parei e recuperei. Grande surpresa ao retomar o contacto com o então IPC para receber a última prestação do subsídio e terminar o filme, exigiram-me que justificasse a quantia de 2.500 contos (1983) que tinham sido atribuídos à Cooperativa VIRVER e gastos na produção de “O Movimento das Coisas”.... Falso. Levou tempo e trabalho para provar a falsidade do facto. Só depois então me entregaram a última prestação e terminei em 1984.

O filme esteve em inúmeras mostras e festivais, tendo obtido diversos prémios e, segundo o IPC, em 1989, seria o filme português com maior participação nesses eventos; teve algumas vendas para canais televisivos estrangeiros, como franceses ou suíços. apesar disso, o filme nunca teve estreia comercial; apenas exposições esporádicas ao longo do tempo: na Cinemateca, na Gulbenkian, no Fórum Picoas, no Fórum Lisboa, no Panorama, etc., bem como em Londres ou Turim. Parece haver alguma ironia. Como vês isso? Tem a ver com uma época? Hoje poderia ter sido diferente?

A primeira exibição pública foi em Mannheim, Outubro de 1985. A qualidade da projecção deu-me uma dimensão do filme que ainda não conhecia. A plateia aplaudiu em peso e ganhei um prémio. Depois, em Tróia atribuíram-me o prémio AGFA e algumas apreciações do género “um documentário com imagens muito bonitas”. Ao longo da projecção a sala foi-se esvaziando e potenciais exibidores saíram de nariz torcido. De facto na época o cinema documental era desvalorizado, apostava-se para o cinema “tipo” americano. Não era de todo o que eu queria e sabia fazer, percebo que produtores não se interessassem pelo meu trabalho. Hoje já não sei, afastei-me, tive que esquecer e perder o gosto pelo cinema. Progressivamente fui deixando de construir sequências, procurar enquadramentos, imaginar situações...

Que percepção tens da relação do filme com os espectadores, desde Mannheim, até agora?

Em geral senti sempre adesão do público e li muitas críticas positivas. Claro que não assisti a todas as projecções. Em Itália (Florença), por exemplo, diverti-me porque o público estava dividido, manifestou-se ruidosamente nos dois sentidos, metade apupava a outra aplaudia, zangando-se uns com os outros. Soube que em França (Cinéma du Réel) não foi apreciado.

Ainda tiveste um outro projecto: “Ondulações”, ou “Ondas”, ou “O Movimento das Ondas”. Que filme seria? Porque não chegou a realizar-se?

Seria Lisboa e as suas praias. Não concretizei porque o governo mudou. A Zita Seabra subiu ao IPC e rejeitou o projeto, que apresentei três vezes. A Gulbenkian tinha-me atribuído um pequeno subsídio de escrita, que só recebi metade. Perdi a paciência.

Desde 1991/1992, abandonaste completamente o cinema. Porquê? Nunca pensaste ou sentiste vontade de voltar?

Não, não senti vontade de voltar e até perdi o gosto pelo cinema.

Como vês hoje o cinema? E o que se faz em Portugal?

Não posso responder, não vejo cinema, só levada, como foi o caso do “Freedom”, por me conhecerem e saberem que iria gostar.

No final do “Bom Povo Português”, de Rui Simões, apareces numa sequência ficcionada como actriz, contracenando com actores como Augusto Figueiredo e Cecília Guimarães, ou Helder Costa. Não sei se tiveste alguma outra experiência idêntica. Mas como te sentiste aí como actriz? Não tiveste vontade de voltar a ser?

Que me lembre não. Não me sinto à-vontade quando sou o alvo de atenções em público. Foi por espírito cooperativo que me prestei a fazer de actriz, também por as crianças serem meus sobrinhos.

Manuel Mozos (Jornal dos Encontros Cinematográficos 2011)

A talk with Manuela Serra

Why cinema? And how?

In cinema I found a way of expressing myself and also a means of survival. I could work in any area – production, editing, screenwriting –, which was indeed the case during the time I was at the Cinema Cooperative VIRVER.

With the Carnation Revolution in 1974, you return to Portugal, gave up studying cinema at the Institut des Arts et Diffusion in Brussels, and, invited by Rui Simões, you worked as assistant director and editor for his film DEUS, PÁTRIA, AUTORIDADE. In 1975, you're one of the founding members of the Cinema Cooperative VIRVER. Tell us about those experiences, of your work as a professional and of the environment of those times.

As assistant editor for Rui Simões' DEUS, PÁTRIA, AUTORIDADE, I synchronised, classified, and organised dozens and dozens of images I received every week, taken by different teams and different cameramen and sound engineers. Demonstrations, rallies, fights between workers and employers, the occupations of houses and land, military actions, street arguments – the most important events of the time which followed the Revolution, basically. There were also some archive images from RTP [Portuguese Public Television]. I learned about the cameramen's different sensibilities through the movements of the camera, the timings, and the framings. When I directed O MOVIMENTO DAS COISAS five years later, I found it easy to choose the right crew, especially regarding image. The environment and the spirit when we created VIRVER was similar to what we were living in those times in Lisbon: great enthusiasm and hope. We believed we could do a better job if we shared knowledge, experiences, affections, and material goods. We tried to rotate between ourselves, avoiding any kind of formalism and hierarchies. We produced several TV series, educational and feature-films for 4 or 5 years. By having worked in all phases of production and with different functions, I felt confident enough to direct a film.

What's the story behind O MOVIMENTO DAS COISAS? What type of film did you have in mind? How did you perceive yourself, at the time, as a director?

My first idea for the film was WOMEN. There was a lot of talking and writing about it at the time. I read a lot and got in touch with several women, some of them involved in feminine liberation movements. I made a trip to New York with that in mind. But when I got back to Lisbon, I changed. That topic seemed a small part of a whole. I realised the evolution people wanted to see in Portugal lacked courage, reflexion, a look towards the past before going forward as it were, of trying to preserve some values, some quality of life... I thought about contrasting the city against the countryside, and ended up choosing the countryside, for I had a very low budget. It was my first film, after all.

Why did you shoot the film in Lanheses? Tell us more about the intertwining of documentary and fiction, and vice-versa.

Lanheses was the perfect place. After the Alentejo, Beira, and Minho, I figured people in the North were more open-minded, they'd respect you if you went in a café or a restaurant by yourself. When I'd tell them about the idea of making a film, they were receptive and interested about it. Minho is more cheerful than Beira, and in the Alentejo people would give me a suspicious look. In Lanheses, I found harmony between the river, the main square, the church, the mix of the population, a well-preserved architecture, and also the nice pension willing to accept a rather eccentric film crew. Fiction and documentary... I think I mixed them pretty well. Maybe it's easier if I give you some examples. When I told Isabel to look back when she popped

off the bus (at the main square) returning from the factory, that's pure fiction. I didn't ask her to play her own role but to act according to my idea. To look back so I could underline with the still frame. The old lady sitting at a table drinking a cup of wine and looking at the camera: that's also fiction. When we fixed the camera on a tripod on the main square and waited for something to happen, like a woman carrying her things on her head, a carriage coming from the fields and crossing the square, groups of men chatting... that's all documental, nothing was planned, there was only editing.

How did the shooting go? What was the environment, the relationships between the crew, the actors, and the inhabitants of Lanheses?

Since I had no experience directing a film and little means of production, I'd say we had a positive result. The population cooperated wholeheartedly. Had the shooting been longer, I could've done a more profound work, especially regarding the relationship between characters.

Six years went by since the beginning of the shooting, in 1979, and its first public exhibition, in 1985, at the Mannheim Festival. How did it all go?

VIRVER fell apart before I finished the film. The film lacked music, sound design, mixing and labs. By myself, with no production structure, I got depressed, stopped the film, and then I got back on track. I was shocked when I got back in touch with the IPC [Portuguese Institute of Cinema] to receive the last part of the money and finish the film, and they demanded that I explained how PTE 2.500.000,00 given to the Cinema Cooperative VIRVER were spent in the production of O MOVIMENTO DAS COISAS. Wrong. It took quite a long time and a lot of work to prove that was wrong. It was only then they gave the last part of the money and I finished the film in 1984.

The film was exhibited in several festivals and film events, receiving loads of prizes, and, according to the IPC, in 1989, it was the Portuguese film with higher attendance rates; some sales for French and Swiss TV channels. Nonetheless, the film never premiered commercially. It only had sporadic exhibitions throughout the years at the Cinemateca, Gulbenkian, Fórum Picoas, Fórum Lisboa, Panorama, etc., as well as in London and Torino. It's rather ironic, don't you think? Does it have to do with the times? Could it have been different today?

The first public screening was in Mannheim, in October 1985. The quality of the projection gave me a dimension of the film still unknown to me. The audience cheered heavily and I won a prize. Then, in Tróia I was awarded the AGFA prize and some remarks such as "a documentary with very nice images". During the screening, the room was getting emptier by the minute and potential exhibitors left quite unhappy. At the time, documentary cinema was indeed underrated. People put their money on American-ish cinema, which wasn't what I wanted to do at all – nor did I know how to. But I understand why producers weren't interested in my work. Now I don't know, I withdrew, I had to forget and lose my interest for cinema. Then I progressively stopped creating sequences, finding framings, imagining situations...

What's your opinion on the relationship between the film and the spectators since Mannheim until now?

In general, I always felt that the public was keen on it and I read loads of positive reviews about it, although I didn't see all screenings of it. In Florence, for instance, I had a lot of fun because the audience was divided, it shouted on both directions: one half was booing, the other clapping – they even got mad at each other. I heard that in France (Cinéma du Réel) the film wasn't well received.

You also had another project: ONDULAÇÕES, or ONDAS, or O MOVIMENTO DAS ONDAS. What kind of film would it be? Why was it never shot?

It would be shot in Lisbon and its surrounding beaches. I didn't shoot it because the government changed. Zita Seabra got in charge of the IPC and rejected my project, which I presented three

times. Gulbenkian had given me a small amount of money to write the film, but I only received half of it. Then I got fed up.

Since 1991-92 that you completely abandoned the world of cinema. Why? Have you ever thought or felt the need to come back?

No, I didn't. I even lost my interest for cinema.

How do you see cinema today and what is being done in Portugal?

I couldn't say, I don't watch cinema, except if someone invites me, which was the case of FREEDOM – because they knew me and knew I'd like it.

At the end of Rui Simões' BOM POVO PORTUGUÊS, you appear as an actress in one fiction sequence with actors such as Augusto Figueiredo, Cecília Guimarães, or Helder Costa. I don't know if you ever had another similar experience, but how did you feel back then? Didn't you feel like doing it again?

Not that I remember, no. I don't feel very comfortable being the centre of attentions. I only played as an actress for cooperativeness sake – and also because the children were my nephews.

Manuel Mozos (Jornal dos Encontros Cinematográficos 2011)



O MOVIMENTO DAS COISAS

1985 | COR/COLOUR | 89 MIN

Realização/Director: **MANUELA SERRA**

Argumento/Screenplay: **MANUELA SERRA**

Fotografia/Cinematography: **GÉRARD COLLET**

Música/Music: **JOSÉ MÁRIO BRANCO**

Som/Sound: **RICHARD VERTHÉ**

Sonoplastia/Mixing: **LUÍS MARTINS**

Montagem/Editing: **DOMINIQUE ROLIN**

Assistentes de Realização/Assistant Directors: **TERESA VASCONCELOS E SÁ, DOMINGOS SIDÓNIO**

Diretor de Produção/Production Director: **ANTÓNIO SEABRA**

Produção: **MANUELA SERRA**

Laboratório de Imagem/Image Lab: **TÓBIS PORTUGUESA**

Estúdio de Som/Sound Studio: **NACIONAL FILMES**

Disponível em DCP (pedidos: acesso@cinemateca.pt)

Available in DCP (loans: acesso@cinemateca.pt)

Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema / www.cinemateca.pt

Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema

A Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema tem por missão a salvaguarda e a divulgação do património cinematográfico em Portugal. Foi fundada em 1948 por um dos pioneiros das cinematecas europeias, Manuel Félix Ribeiro, e tornou-se uma instituição autónoma em 1980. Desde 1956, a Cinemateca é membro da Federação Internacional dos Arquivos de Filmes (FIAF), criada em 1938 com o objetivo de promover a conservação e o conhecimento do património cinematográfico, conjugando os esforços dos mais importantes arquivos do mundo e que conta atualmente com 166 afiliados de 75 países.

Em 1996, a Cinemateca abriu um moderno centro de conservação nos arredores de Lisboa, o departamento ANIM (Arquivo Nacional das Imagens em Movimento), que é atualmente a base de todas as atividades de preservação, pesquisa técnica e acesso sobre as coleções fílmicas, videográficas e digitais. Desde 1998, o ANIM possui um laboratório de restauro fotoquímico, que se tornou entretanto o último em atividade na Península Ibérica. Criado prioritariamente para viabilizar trabalhos internos de preservação e restauro do cinema português, o laboratório também tem vindo a prestar serviços externos nas mesmas áreas, em particular para instituições estrangeiras congêneres da Cinemateca.

Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema's mission is to preserve and promote Portugal's cinematographic heritage. Founded in 1948 by Manuel Felix Ribeiro, a pioneer of European cinemateques, it's an autonomous institution since 1980. The Cinemateca is a member of the International Federation of Film Archives (FIAF) since 1956, an organisation created in 1938, with currently 166 affiliates in 75 countries, with the goal to promote conservation and knowledge on cinematographic heritage.

In 1996, the Cinemateca opened a modern conservation centre in the outskirts of Lisbon – the ANIM, National Archive of Moving Images -, currently working as the base for all preservation activities, technical research and access to its film collections, either in base photochemical, videographic, or digital support. Its photochemical restoration lab, active since 1998, was primarily created to enable internal preservation and restoration works in Portuguese cinema, but has since then also provided external services in the same areas to foreign film archives and cinemateques.





CINEMATECA PORTUGUESA – MUSEU DO CINEMA
T: +351 213 596 200 | F: +351 213 523 180
CINEMATECA@CINEMATECA.PT | WWW.CINEMATECA.PT