

## ENTREVISTAS

com realizadores



### Manuel Mozos: “Isto é menos cinzento do que parece”

Entrevista conduzida por Miguel Cipriano

NASCIDO EM LISBOA em 1959, Manuel Mozos estuda história e filosofia, mas é na Escola de Cinema (actual Departamento de Cinema da ESTC) que se forma, especializando-se em montagem. Faz um estágio em Paris através de uma bolsa da Secretaria de Estado da Cultura, e trabalha na montagem de vários filmes portugueses. Em 1989, realiza *Um Passo, Outro Passo e Depois...*, a sua primeira longa-metragem, seguindo-se *Xavier*, que, apesar de filmado em 1991, só estreia onze anos mais tarde. Assina vários documentários sobre a história do cinema português, e, em 1999, realiza *...Quando Troveja*, a sua terceira longa-metragem de ficção. Em 2006, realiza *4 Copas*, que só chega às salas três anos depois. Actualmente exerce funções no ANIM. Filmografia: *Um Passo, Outro Passo e Depois...* (1989); *Xavier* (1992); *Solitarium* (1996); *Cinema Português?* (1997); *José Cardoso Pires - Diário de Bordo* (1998); *...Quando Troveja* (1999); *Censura: Alguns Cortes* (1999); *Crescei e Multiplicai-vos* (2000); *Ruínas* (2009); *4 Copas* (2009).

**Miguel Cipriano – Como surgem as ideias para os seus filmes?**

**Manuel Mozos** – Antes de mais há uma distinção entre as coisas que partiram de ideias minhas e coisas que me foram propostas. O meu trajecto foi um pouco estranho, e isso marcou de algum modo aquilo que eu fiz até agora. Depois de fazer a Escola de Cinema trabalhei sobretudo na área de montagem. Em 1988 eu trabalhava com um grupo de amigos vindos da Escola, e surgiu uma ideia do Edgar Pêra, do Pedro Ruivo e do Luís Alvarães. Era uma ideia para uma série de televisão que nós os quatro apresentámos, mas que acabou por não ser feita.

Na altura o Fernando Lopes tratava das produções externas para a RTP, e acabámos por aceitar um convite dele, excepto o Edgar, para fazer um telefilme sobre histórias que se passassem na periferia de Lisboa. No fundo era uma série de quatro filmes e, para além de nós os três, havia um quarto realizador da própria RTP. O meu foi rodado em 1989 e passou na Cinemateca. Depois quando passaram na televisão não tiveram grande visibilidade, mas um ou outro crítico destacaram sobretudo o do Alvarães e o meu.

Os concursos do Instituto Português de Cinema eram diferentes dos actuais – só havia subsídios para longas-metragens, e a única distinção era entre *primeiras obras* e o que hoje se chama *selectivos*. Quer o Pedro quer o Luís já tinham concorrido e, na altura em que estavam a fazer os seus filmes para a série, que se chamava *Corações Periféricos*, obtiveram subsídios para longas-metragens. Eu concorri a seguir a ter acabado o meu filme, que era *Um Passo, Outro Passo e Depois...* Tive a sorte de ser aprovado e comecei então a trabalhar na produção do *Xavier*.

No caso do *Passo*, o filme partia de uma premissa do Edgar Pêra: passava-se num liceu e era a história de um contínuo um bocado rezingão. A partir desta premissa eu desenvolvi um argumento, primeiro com o Jorge Silva Melo, depois mais tarde também com a Manuela Viegas. Como tinha gostado da relação de trabalho que tivemos os três, no *Xavier*, que partiu de uma ideia minha, comecei, da mesma maneira, por trabalhar com o Jorge Silva Melo, e depois integrando a Manuela Viegas. Agora relativamente à própria concepção do *Passo*: numa primeira fase eu ia tendo ideias a partir de um esboço daquilo que se queria fazer – uma história num bairro periférico sobre um contínuo. Começámos a dar forma a esta personagem, que levava uma vida rígida e austera, e, num espaço de 24 horas, um percalço o ia pôr numa situação um bocado caótica para os seus moldes de vida. Fomos trabalhando esta ideia, e à medida que nos aproximávamos da hipótese de entrar em produção, haviam coisas que iam sendo alteradas. Durante a *repérage* a questão do liceu foi importante: inicialmente eu não queria um liceu moderno, queria algo que estivesse um bocadinho mais de acordo com a personagem. Começámos por procurá-los em Lisboa. Alguns eu já conhecia, e havia dois ou três que me agradavam, mas com a equipa de produção víamos sempre algumas dificuldades em esquematizar um mapa. Tínhamos poucos dias de rodagem e, como era o meu primeiro filme, havia algumas dúvidas em relação à minha capacidade de filmar dentro do plano de trabalho.

A certa altura a pessoa que estava à frente da produção sugeriu um liceu de Oeiras que eu não conhecia. Começámos então a centrar-nos naquela zona, e fomos descobrindo os outros *décors*. Portanto, foram-se transformando certas ideias que estavam mais ligadas a Lisboa. Na cidade as deslocações seriam mais complicadas por causa do trânsito e, realmente, termos encontrado aquela zona e os espaços que pretendíamos, alterou algumas coisas do próprio argumento. Ao longo do processo, há coisas que vamos mudando, mas no caso deste filme não houve grandes alterações na rodagem. Na montagem houve coisas que saíram por questões de tempo, e porque eu e a Manuela, que montou o filme comigo, não achávamos que fizessem falta. Depois o facto de ter o apoio para o *Xavier* deu-me um grande contentamento, porque na época não era muito normal quem estava a começar poder fazer outro filme dois anos depois.

Isso entusiasmou-me muito, e era um projecto para o qual eu já tinha um esboço na altura do *Passo*. Aqui o trabalho de argumento foi mais complexo, porque o filme passava-se em vários anos e havia muito mais personagens. De algum modo havia o risco de ser um projecto um pouco ambicioso, sobretudo por ter muitos *décors*, cenas e personagens, mas as pessoas que trabalharam na preparação do filme estavam muito contentes porque nos parecia que tínhamos um argumento sólido e muito trabalhado, e eu tinha feito uma planificação prévia com uma espécie de *storyboard*.

#### **MC — É aí que surge o Joaquim Pinto.**

**MM**— Depois, durante a preparação, começou a haver alguns percalços relacionados com a produtora. O Joaquim Pinto, que tinha feito a produção executiva do *Passo*, era agora produtor, e como ele não queria alargar muito à produção de filmes a empresa dele de materiais de som, criou a “Invicta Filmes”. Inicialmente tinha produzido os seus próprios filmes, *Uma Pedra no Bolso* e *Onde Bate o Sol*, depois pegou no João César Monteiro e produziu as *Recordações da Casa Amarela*, e o primeiro da Teresa Villaverde, *A Idade Maior*. Neste filme da Teresa houve alguns problemas de gestão, isto na mesma altura em que o meu filme e o do Alvarães estavam em preparação. Ele queria abrir mais a produtora, mas ainda não tinha uma estrutura suficientemente forte.

**MC — E surgiram sérios problemas de produção.**

**MM** — Previmos arrancar numa determinada data, mas depois decidimos adiar um tempo, e quando realmente se arrancou para o filme, o ambiente, a equipa e o trabalho dos actores deixaram-me bastante satisfeito. Tínhamos feito um mapa de quase nove semanas, mas a partir da terceira semana começou a haver problemas de pagamentos, e na quinta semana houve uma pequena paragem. As coisas negociaram-se e o filme foi retomado ao fim de um dia, mas quando estávamos a chegar ao fim da oitava semana voltámos a parar e eu julgava que a coisa seria resolvida. Na altura estava aborrecido, mas não imaginando o que se ia passar. O filme parou mesmo e não se encontrou maneira de o retomar, embora se tivessem feito vários esforços. O filme parou porque os técnicos e os actores não estavam a ser pagos, e obviamente que as pessoas não estavam contentes com a situação. Isto não aconteceu por culpa do Joaquim, mas sim porque uma das outras pessoas que estava à frente da produção tinha feito o orçamento a contar com uma participação de um produtor francês, e não se precaveu de garantir o estado financeiro desse produtor, que, veio-se a descobrir, estava falido. Obviamente que a pessoa responsável por isso me aborreceu, mas não foi uma situação de desviar dinheiro, foi uma coisa um bocado ingénua. Eu confiei naquela pessoa não prevendo a situação, e ainda hoje em dia não me interessa saber para onde vai o dinheiro.

**MC — Apesar desses percalços, não perdeu a vontade de trabalhar. E surge o documentário sobre Lisboa.**

**MM** — Na altura, e penso que isso ainda acontece hoje, quando as pessoas vêm de áreas técnicas e passam à realização normalmente deixam de ser chamadas para as funções em que trabalhavam. Eu era da montagem e praticamente durante um ano e meio não tive qualquer espécie de trabalho. Havia apenas as diligências que ia fazendo com a produtora do *Xavier*. Como o filme do Alvarães já estava a ser montado quando a produtora entrou em falência, andámos a ver como é que as coisas se resolveriam para acabarmos os filmes.

Mais tarde voltei a ser chamado para alguns trabalhos de montagem e profissionalmente fui-me safando, mas eu próprio não estava com vontade de voltar a filmar enquanto não acabasse o *Xavier*. Isto em 1991. Depois, em 1994, a “Rosa Filmes”, que tinha à frente o Joaquim Sapinho e o Luís Correia, propôs-me a realização de um documentário cujo tema era Lisboa, por ocasião do *Lisboa, Capital Europeia da Cultura*. Acabei por aceitar e, apesar de ser uma proposta vinda de fora, eu tinha carta branca para fazer o que quisesse. Como não havia uma verba muito grande, e eu conhecia razoavelmente bem o cinema português, achei que seria interessante fazer uma coisa utilizando materiais de arquivo e fazendo entrevistas a realizadores, técnicos e produtores que eu achava que tinham a ver com Lisboa. Obviamente tive que mostrar ao Joaquim e ao Luís o que queria fazer; eles acharam bem e arrancámos com o filme.

**MC — Como se organizou para esse documentário?**

**MM** — Tinha uma estrutura pequena, o filme era feito em video, com duas pessoas na câmara, uma no som, uma que tratava da produção, e algumas comigo na montagem para irmos fazendo a pesquisa daquilo que queríamos utilizar dos vários filmes. Um bocado devido a esse filme, e juntando a umas ideias que eu tinha de há uns anos atrás, eu propus à “Rosa Filmes” um outro projecto, que originalmente seriam quatro filmes sobre o cinema português. A minha ideia era cruzar oito áreas, duas a duas, para cada filme. E teria a ver com actores, realização, técnicos, exibição, distribuição, laboratório, crítica, ensaio... Eu não queria fazer uma coisa cronológica, mas sim cruzada, precisamente, em que de uns motivos passariam para os outros.

Na altura o Instituto não tinha concursos para séries, mas como em 1996 se comemoravam os 100 anos do Cinema, foi criada uma comissão para a celebração dessa data, e nós apresentámos o projecto a essa comissão. Havia pelo menos mais dois projectos a concurso. O nosso foi preferido, só que entretanto a verba que a comissão teve não era tão avultada como eles estavam

à espera, e o que eles sugeriram foi apresentar o projecto ao Instituto de Cinema, mas um a um. Nessas circunstâncias pensei que não valia a pena, e comecei a trabalhar no sentido de ser apenas um filme. Aí decidi ficar só com uma pessoa, e optei pelo Bénard da Costa, para tentar fazer uma coisa sobre o cinema português. Falei com o Sapinho e com o Luís, que foram sempre muito correctos comigo, e falei com o João Bénard da Costa, que aceitou.

**MC — Mas o Bénard participaria em que qualidade?**

**MM** — Eu não queria entrevistá-lo enquanto director da Cinemateca, mas sim como uma pessoa que conhecia bem o cinema português, então propus que ele escolhesse um sítio onde pudessemos filmar e ficar lá durante um dia a falar. Ele propôs a casa dele e, portanto, a rodagem decorreu apenas durante esse dia. Começámos por volta das dez horas da manhã e estivemos a filmar em contínuo praticamente até às sete da tarde. A primeira parte filmámos no jardim da casa, a segunda parte durante o almoço que ele nos ofereceu, e a terceira parte numa sala, que acabámos por não utilizar. O que ficou combinado com a “Rosa Filmes”, e que vinha já do *Lisboa no Cinema*, era o trabalho ser feito sobretudo na montagem. Por um lado, o acesso aos filmes tinha que ser possível, por outro lado devia poder experimentar a construção do filme à vontade.

Logo de seguida eles convidaram-me para fazer um filme sobre o José Cardoso Pires, que partiu de uma ideia deles de fazer alguns documentários sobre autores e artistas portugueses. Foi um processo que se arrastou em termos de rodagem, muito porque o Cardoso Pires já estava debilitado, mas acabou por se fazer, e o que mais me alegrou foi que ele viu e ficou bastante contente com o resultado. Mas são projectos um bocadinho diferentes em termos de trabalho. Depois convidaram-me para fazer um episódio de uma série sobre a história do cinema português, dando-me à escolha o período que eu queria. A ideia era fazer períodos de quinze anos. Havia dois que já estavam tomados por outros colegas, mas acabei por ficar com aquilo que realmente me interessava, que era o período entre os anos 40 e 60, que era uma época mais obscura.

**MC — Entretanto o que tinha acontecido ao *Xavier*?**

**MM** — Eu ainda continuava a ter esperança de acabar o filme, e, no meio disto, havia amigas minhas que me pressionavam para voltar a fazer outra ficção, porque talvez até isso me abrisse outras portas para conseguir acabar o *Xavier*. Durante um tempo rejeitei essa ideia, mas às tantas começou a fazer sentido, e um dia peguei nas minhas notas e fiz uma coisa que, olhando hoje para trás, não sei se não terá sido um pouco estrambólica. No fundo fiz um argumento em 48 horas. Como a data do concurso estava próxima, contei com a ajuda de três pessoas que trabalhavam na “Rosa Filmes”: eu ia escrevendo as cenas à mão, e ia-lhes dando alternadamente para passar a computador, portanto eles ficavam sem saber o que era o projecto no seu todo. Aquilo era quase como se estivesse num delírio.

Obviamente que ia tirando coisas dos meus cadernos, e era um bocado por associação, mas foi assim que escrevi o argumento do ...*Quando Troveja*. Com mais duas pessoas que me ajudaram a preparar as papeladas que eram necessárias para o ICAM, entregámos o projecto sem produtor. Foi aprovado e acabei por fazer um contrato com a produtora do António Seabra, que era uma produtora pequenina. O argumento era um bocado maior do que deveria ser, por isso foi-me sugerido pela produtora retrabalhá-lo com alguém. Fiz isso com a Jeanne Waltz. Digamos que o argumento inicialmente tinha três níveis distintos, e um deles saiu. Fomos trabalhando nisso durante uns meses até arrancarmos para filmar. Aí estávamos um bocado limitados em termos de tempo de rodagem, mas a equipa era bastante boa, acreditámos que conseguíamos fazer o filme em cinco semanas, e fizemos.

Depois há aqueles percalços do costume, para exhibir. O filme entretanto é exibido no “Fantasporto” e ganha um prémio, depois é exibido em Turim, e finalmente consegue estrear em

Portugal. Não foi nenhum êxito, pelo contrário, mas a crítica foi bastante simpática. Realmente, o facto de eu ter feito outra ficção ajudou a que pudesse voltar a pegar no *Xavier*. Mas aquilo que eu pensava fazer, que era voltar a filmar o que faltava, já não era possível porque os actores não correspondiam, portanto a única hipótese era remontar com o material que tinha.

**MC – Passou quanto tempo desde a interrupção da rodagem até essa altura?**

**MM** – Até acabá-lo realmente foram onze anos (!). Ao longo desse tempo, mexi no filme de vez em quando na montagem. A minha ideia era ter alguma coisa para mostrar a pessoas que se pudessem interessar pelo filme, e houve alguns produtores que mostraram interesse, mas ao pegarem no filme não era dali para a frente, tinham que pagar as dívidas acumuladas, e nisso eles não estavam interessados. E provavelmente não seria rentável para eles estar a investir numa coisa que já era uma espécie de *alien*.

**MC — Onze anos para acabar um filme é, realmente, muito tempo. Como surgiram o *4 Copas* e o *Ruínas*?**

**MM** — Sou lento a ter projectos meus ou coisas que para mim façam sentido e que ache que são factíveis. Fiz ainda vários documentários, quase todos eles propostas. Para o *4 Copas*, o Sapinho perguntou-me se eu estava interessado em trabalhar com eles numa ficção. Teria toda a liberdade, a única condição seria trabalhar no argumento com duas pessoas que vinham da Escola de Cinema, que eram o Octávio Rosado e a Cláudia Sampaio. Conheci-os sem compromisso, e começámos a encontrar-nos para ter ideias. Eles iam-me apresentando coisas, e às tantas tínhamos um leque de hipóteses que fomos discutindo. Chegámos a uma ideia que depois desenvolvemos para o argumento do *4 Copas*, que durante muito tempo se chamou *Diana*, porque estávamos mais centrados nessa personagem. O título definitivo só apareceu no fim da montagem. Eu não queria que o título fosse *Diana* porque já tinha feito um *Xavier*, e porque de repente tinha havido uma proliferação de nomes próprios nos filmes portugueses, sobretudo nomes femininos.

Entretanto, o único projecto recente que partiu de mim foi o documentário *Ruínas*, também a partir dos meus apontamentos. Neste caso era uma coisa um bocado em aberto. Não estava a contar uma história concreta, era mais sobre coisas que eu queria abordar e era assumidamente uma espécie de *work in progress*. O trabalho do filme era uma coisa que eu podia estar a montar e estar a rodar. Não foi assim que aconteceu, mas, de algum modo, é um dos meus trabalhos mais pessoais. Não estou a dizer que gosto mais ou menos disso, mas dos filmes que eu fiz, os que tiveram uma base maior que partisse de mim foram o *Passo*, o *Xavier*, o *Cinema Português...? Diálogos com João Bénard da Costa*, o *...Quando Troveja* e o *Ruínas*, embora todos eles tenham sido diferentes. Quer o *Ruínas* quer o do João Bénard sofreram alterações face àquilo que me propunha fazer inicialmente, e o *Xavier* ficou amputado, apesar de ter sido o que ficou mais próximo da concepção. Depois fiz alguns filmes institucionais e videoclips, em que tinha que respeitar certas regras, mas todos os filmes propostos sinto-os como filmes meus.

**MC – Existe a ideia de que alguns cineastas ligados ao Cinema Novo tiveram peso e influência sobre uma geração de realizadores mais novos, mas que essa ligação se tem vindo a perder. Consegue comentar isso?**

**MM** – Sim. Eu não julgo que haja uma geração filha de outra. No contexto da história do cinema português, a primeira geração (como grupo de pessoas) surge ainda no mudo, mas vai funcionar já com o som e atravessa os anos 30 e 40. Tem a ver com o Lopes Ribeiro, o Chianca de Garcia, o Cottinelli, o Leitão de Barros, o Brum do Canto... O Leitão de Barros já não fez ficções a partir dos anos 50, e o Lopes Ribeiro só fez uma. O Brum do Canto e o Artur Duarte, que vem depois, são os únicos que filmam até depois de 1974. Depois, como assistentes desses realizadores, vai surgir uma espécie de segunda geração, mas que hoje não é considerada porque é um pouco omissa. São os casos do Fernando Garcia, do Perdigão Queiroga, Augusto Fraga,

Henrique Campos... A maioria dos filmes que estes realizadores fizeram seguiam as tendências dos cineastas anteriores, em filmes de cariz histórico, folclórico, ou eram comédias. Nos anos 60, esses realizadores vão chamar para actores dos filmes pessoas que vinham do chamado nacional-cançonetismo, e algumas vedetas de outras áreas. E depois há uns casos algo paradigmáticos, como o do Oliveira, e o de Manuel Guimarães, que tenta uma aproximação ao néo-realismo. Exceptuando estes dois, estava tudo alinhado por uma determinada batuta.

#### **MC — E a geração do Cinema Novo?**

**MM** — Pois: nos anos 60 surge uma outra geração, que está em franca oposição a este movimento, e que desde há muitos anos se chama o Cinema Novo português. Começando com o António da Cunha Telles, o Paulo Rocha, o Fernando Lopes, juntando-se o António Macedo, o António Pedro Vasconcelos, o António Seixas Santos, o João César Monteiro, o José Fonseca e Costa (que vinha de início, mas que, por razões de índole política, só filma mais tarde). São realizadores que funcionam como grupo e têm um programa de oposição ao cinema feito até essa altura. Alguns deles tinham estudado juntos em Londres e em Paris. No fundo, eles estão motivados para fazer filmes e, tal como os que vinham dos anos 30, tinham um trabalho na crítica.

Este grupo depois alarga-se, e aí já começa a haver algumas quezílias entre eles. Forma-se o Centro Português de Cinema e a Gulbenkian aceita dar apoio aos realizadores, desde que o CPC consiga decidir quem filma, e cria-se então um programa de financiamento. Aí o Estado percebe que não pode ser a Gulbenkian a mandar no cinema, o que leva à criação de leis e estruturas para o cinema português, sobretudo com a criação do Instituto Português de Cinema, com a organização de uma Escola de Cinema e de uma Cinemateca, e mesmo na relação com a RTP.

Portanto, quando estas coisas começam a acontecer e estão a ganhar corpo, dá-se o 25 de Abril, e o facto de haver uma revolução fez com que, num primeiro momento, os realizadores se unissem e sentissem necessidade de levar o cinema para a rua. Há um corte com o lado ficcional, para se tratar um lado mais imediatista do cinema. No meio dessas convulsões, as pessoas começam também a tomar posições políticas, e as coisas começam a desagregar-se.

#### **MC — Hoje fala-se pouco da geração pós-25 de Abril, a dos anos 80.**

**MM** — Com o próprio aparecimento da Escola de Cinema, saem os primeiros realizadores formados. O João Botelho é um dos poucos que vem de início, mas mesmo quando a Escola começa a ter mais realizadores, os filmes não têm muita notoriedade. Numa primeira fase o Vítor Gonçalves ou o Daniel Del-Negro, e na continuidade disso vão surgindo o Pedro Costa, o Joaquim Leitão, eu, o Luís Alvarães, a Ana Luísa Guimarães, com algumas abertas para outros realizadores que, não vindo da escola, estão mais ou menos na mesma faixa etária, como a Teresa Villaverde ou o João Canijo (que não fez a Escola mas passou por lá). O João Botelho, a Solveig Nordlund e a Monique Rutler estão mais conotados ainda com os realizadores do Cinema Novo. Havia um filme do Vítor Gonçalves e do Daniel, mas é com o Joaquim Leitão e com o Pedro Costa que há uma terceira geração, digamos assim.

#### **MC — Mas, a nível geracional, quem influenciou quem?**

**MM** — Apesar de vários realizadores do Cinema Novo terem sido professores desses realizadores que então surgem, julgo que não há entre eles uma ligação tão grande quanto isso. Aqui não há o corte com a geração anterior, como aconteceu com o Cinema Novo, é quase pura e simplesmente ignorar a geração precedente sem levantar ondas nenhuma. Mas isto nem sempre é claro porque, de algum modo, alguns realizadores deixaram marcas. Alguns não são propriamente conotados com o Cinema Novo, embora acabem por estar de algum modo ligados – no caso do Vítor Gonçalves ou do Pedro Costa, há uma marca do António Reis. Ele acompanhou a geração do Cinema Novo e trabalhou com alguns deles, mas é um caso um pouco particular, tal como o António Campos, embora esse seja ainda mais obscuro. Num outro

sentido, o Joaquim Leitão poderá estar mais próximo do Fonseca e Costa ou do António Pedro Vasconcelos. O António Reis tinha sido professor do Vítor, do Pedro, do Joaquim Leitão, meu, e de uma série de gente. Realizadores como o Paulo Rocha, com *Os Verdes Anos* e o *Mudar de Vida*, ou o Fernando Lopes, com o *Belarmino* e *Uma Abelha na Chuva*, terão deixado marcas, mas não é isso que motiva a nova geração.

Depois a partir de pessoas como o Joaquim Sapinho e o João Pedro Rodrigues, os mais novos começam a ter mais visibilidade. Muitos dos realizadores que surgiram por aí desapareceram rapidamente: só têm um filme, obras muito invisíveis, ou percursos muito sui generis, como é o caso do Edgar Pêra. Quando o *Corte de Cabelo* surge há uma sensação mais marcada de um novo cinema. O Sapinho ou o João Pedro não estão tão longe de nós, acabam por fazer parte do grupo, e eu não sei até que ponto os realizadores mais recentes, como o Miguel Gomes, não fazem ainda parte, embora haja nuances.

**MC — Que importância teve o surgimento de concursos para curtas e para documentários?**

**MM** — Só a partir de meados dos anos 90 é que os concursos passaram a contemplar projectos de curtas-metragens e de documentários, e houve um certo *boom* porque se abriu imenso as possibilidades para novas pessoas. Algumas acabaram por fazer um ou dois filmes, outras ficaram muito presas ao documentário ou à curta-metragem, e até passarem à longa demoram um tempo. Mas eu julgo que, apesar de tudo, há uma postura diferente. Para já, os professores da Escola de Cinema já não são os do Cinema Novo, e, para o mal e para o bem, os professores acabam sempre por nos marcar. E é um pouco por isso que a tendência é que os mais novos sejam cada vez mais desapegados. Eu, tal como outros da minha altura, estou mais ligado porque, de algum modo, tenho um apadrinhamento por parte de alguns desses realizadores: o Fernando Lopes deu-me a hipótese de fazer um filme, o Paulo Rocha possibilitou-me terminar o *Xavier* (também tinha sido meu professor na Escola e eu trabalhei como montador em filmes dele).

Eu tinha ligações com essas pessoas e enquanto montador trabalhei com muitos deles. E aqui também há uma diferença entre aqueles que se assumem como realizadores e aqueles que fazem um percurso na profissão como técnicos, que é o caso da Manuela Viegas ou da Ana Luísa Guimarães.

Por outro lado, eu interessei-me muito pela história do cinema português e, como tal, vi e vejo muitos filmes portugueses. Se calhar tenho um conhecimento numérico maior do que grande parte das pessoas e é um bocadinho isso que permite que me dê muito bem tanto com os tipos que vêm do Cinema Novo como com os novos, mas isso há-de ter a ver com a maneira de ser de cada um, obviamente. Num certo momento eu decidi, enquanto montador, praticamente só trabalhar em primeiras obras, e isso permitiu-me ficar ligado aos mais novos.

**MC – Como encara a exibição comercial e a figura do festival de cinema, que tem ganho cada vez mais importância?**

**MM** – A ideia é sempre que os filmes estreiem em sala. Ao longo do tempo as coisas mudaram bastante, mas o cinema português só esporadicamente teve sucessos, e nunca foram coisas por aí além. Ao contrário do que às vezes se pensa, *A Canção de Lisboa* e *O Pátio das Cantigas* não tiveram assim tantos espectadores na época em que estrearam, e mesmo em termos de crítica não foram muito elogiados. Há o caso do *Fado*, *História de uma Cantadeira*, do Perdigão Queiroga, mas os sucessos mesmo só vão aparecer nos anos 60 e 70, onde alguns filmes ultrapassam os cem mil espectadores, que em Portugal é um fartote. Filmes como *O Rei das Berlengas*, do Artur Semedo, um ou outro filme do António Macedo, e em '84 *O Lugar do Morto*, do António Pedro Vasconcelos. Desde aí, esporadicamente surgem blockbusters à portuguesa com algum sucesso: o *Adão e Eva* e o *Tentação*, do Joaquim Leitão, o *Amália*,

alguns do Leonel Vieira, o *Sorte Nula*, o *Filme da Treta*, *O Crime do Padre Amaro*... Mas há um lado um bocado falso nestas questões da exibição de cinema, e que contam muito com o que é, por um lado, a cultura e os hábitos das pessoas de ir ao cinema. Depende muito, e cada vez mais, de campanhas de promoção e do marketing.

Do meu ponto de vista isto não se passa só com o cinema, passa-se com várias áreas. Não estou a dizer que os filmes que têm muitos espectadores são maus, mas sem dúvida que uns são melhores e outros são piores. Não é por vender mais que a coisa se torna melhor, mas também não é por vender menos que ela é melhor.

**MC — Os realizadores mais jovens parecem encarar de outro modo a nova rede dos festivais.**

**MM —** Julgo que, realmente, de alguns tempos a esta parte, há uma proliferação de mostras e de festivais, que não havia há alguns anos atrás. Isso são janelas que permitem que os filmes sejam vistos. Por um lado é bastante benéfico, por outro lado não sei se isso não irá banalizar o circuito dos festivais. Eu sinto que realizadores mais novos, ou certas produtoras, estão mais capacitados de entender novos modelos. Julgo que actualmente realizadores como o João Pedro Rodrigues, o Miguel Gomes ou o Pedro Costa são tipos que têm uma noção muito mais clara dos benefícios que a circulação por festivais, nomeadamente no estrangeiro, lhes pode trazer, não só para os filmes que estão a passar, como para os permitir subsistir enquanto realizadores. E eu julgo que a ideia de um realizador é saber que com um determinado filme pode depois fazer outro. Acho que isso é realmente válido se se souber estabelecer estratégias para que o filme circule de uma maneira positiva e aberta; saber trabalhar no sentido de ganhar espaço para um filme. Um filme limitado só a este país, mesmo que faça alguns milhares de espectadores, é quase invisível, e normalmente não tem nenhum lucro.

**MC — Que lhe parece o caso João Salaviza, Palma de Ouro em Cannes para a curta-metragem em 2009?**

**MM —** Acho que o caso João Salaviza é bastante interessante, não só por ser Cannes e ser o primeiro filme dele, mas por abrir muitas portas. É possível fazer o que ele fez, e quem quer começar hoje pode acreditar. Isto não é assim tão cinzento como à partida parece. n



*Ruínas*, de Manuel Mozos

## Dois filmes de Manuel Mozos

### Miguel Cipriano

**...Quando Troveja** (1999)

Longa-metragem de ficção 92'

35mm, cor, Dolby SR

**Realização:** Manuel Mozos

**Argumento:** Manuel Mozos, Jeanne Waltz

**Produção:** Antónia Seabra  
**Direcção de Fotografia:** José António Loureiro  
**Montagem:** Pedro Ribeiro  
**Guarda-roupa:** Tatão Amaral  
**Direcção Artística:** Tiago Albuquerque  
**Som:** Branko Neskov, Francisco Veloso  
**Mistura:** Tiago Matos  
**Música original:** Vítor Ruas  
**Actores principais:** Miguel Guilherme, José Wallenstein, Raquel Dias, Elsa Valentim  
**Prémio:** Fantasporto, semana dos realizadores – prémio especial do júri, 1999  
**Nomeação:** Festival internacional de cinema jovem de Torino, Prémio da cidade de Torino, 1999

Após um começo de carreira atribulado e alguma estagnação (ver entrevista “Isto é menos cinzento do que parece”), ...*Quando Troveja* foi o regresso de Manuel Mozos, enquanto realizador, às longas-metragens. Após um interregno de quase dez anos, o cineasta, “como se estivesse num delírio”, escreveu um argumento em quarenta e oito horas, motivado pelo subsídio à produção, do então ICAM, cujo prazo de candidatura se aproximava do fim. Posteriormente, com a ajuda de Jeanne Waltz, o argumento foi reescrito e adaptado às condicionantes de duração.

O filme ocupa-se das consequências de um acontecimento que não vemos, mas que nos é dado a entender logo no início: a relação de António e Rute termina após esta se envolver com Pedro, um dos melhores amigos de António. A primeira cena corresponde a um pesadelo de António e funciona como *flashback*, ao mostrar um momento que é anterior à realidade das personagens no resto do filme. Ao longo da história, António “vive o pesadelo” de tentar ultrapassar a traição das duas pessoas que lhe eram mais próximas, e só no final volta a criar laços com outra mulher. Confrontada com o passado, Rute acaba por pôr em causa a forma como se relaciona com os homens.

O realizador preocupou-se em criar duas outras realidades que estão ligadas entre si. Juntas constituem o segundo nível do filme, que Manuel Mozos refere na entrevista, e não estabelecem nenhuma relação causal com o triângulo amoroso. Esse nível diz respeito ao passado (infância) e ao presente (enquanto jovens adultos) de um casal cuja inserção no filme inicialmente não é clara. Violeta, filha de uma mãe abusiva, e Gaspar refugiam-se numa floresta para viver o seu amor impossível. Este casal interrompe regularmente a narrativa principal, dividindo os vários actos. As suas funções são semelhantes àquelas que o coro tinha na tragédia grega: opinar sobre o decurso da história (“ele pode ficar com a actriz; ela pode ficar velha...”, especulam a dado momento) e responder aos potenciais desejos do espectador, intervindo na narrativa (como quando, aparentemente, Violeta e Gaspar provocam o acidente de carro que fere Rute). Por essa razão, o carácter moralista da história acaba por ser também o destas personagens. Os únicos momentos musicados do filme acontecem quando elas estão presentes: a música de Vítor Ruas molda a atmosfera das cenas passadas na floresta.

Apesar do trabalho sobre a verosimilhança ser, no geral, bem conseguido, e a construção das personagens ser cuidada, parece haver uma dificuldade em articular de forma lógica os vários elementos narrativos. Os pontos de viragem do argumento assentam, frequentemente, em acontecimentos demasiado impostos, comprometendo a plausibilidade do filme no seu todo. Exemplificativo disso é a forma como António, ao fazer o luto da sua relação com Rute, conhece outra mulher: esta nova personagem raramente aparece no filme, e quando o faz de forma mais notória é apenas no sentido de impulsionar a história para o último acto.

Em termos de planificação, o filme evidencia um grande domínio das técnicas de continuidade. A *découpage* surpreende pela fluidez, sendo que a montagem trabalha no sentido de esconder

os cortes. É um cinema que não se tenta fazer valer pela ousadia ou ostensão da forma, apostando até numa certa discricção.

#### **4 Copas (2008)**

Longa-metragem de ficção 106'

35 mm, cor,

**Realização:** Manuel Mozos

**Argumento:** Manuel Mozos, Octávio Rosado, Cláudia Sampaio

**Produção:** Maria João Sigalho

**Direcção de Fotografia:** José António Loureiro

**Montagem:** Pedro Marques, Rui Santos

**Actores principais:** Rita Martins, João Lagarto, Margarida Marinho, Filipe Duarte

**Nomeação:** Estoril Film Festival, Em competição, 2008

Cinco anos mais tarde, a partir de uma proposta de Joaquim Sapinho, da Rosa Filmes, Manuel Mozos começa a desenvolver uma nova longa-metragem. Trabalhando com Octávio Rosado e Cláudia Sampaio, escreve uma trama familiar protagonizada por Rita Martins: Diana, 21 anos, descobre que Madalena, a madrastra, tem uma relação extraconjugal com Miguel. Ao assistir ao desabamento do casamento do seu pai, aproxima-se do amante de Madalena e acaba por se apaixonar. O filme viu a sua estreia adiada dois anos porque as músicas utilizadas na primeira versão de montagem possuíam direitos demasiado caros. Já sem a disponibilidade do montador Pedro Marques, Manuel Mozos teve que remontar o filme com uma música original.

Apesar dos imprevistos, que são uma constante da sua carreira, há um conjunto de inquietações e personagens que percorrem as suas obras de ficção, dando-lhes uma certa continuidade. É também habitual o realizador apostar nos espaços para criar a atmosfera dos seus filmes. No caso de *4 Copas*, passado sobretudo em Lisboa, há uma tentativa de elevar a figura da cidade acima da sua condição de décor. “A ideia de ter personagens a moverem-se numa aparência de subterrâneo já me tinha interessado em *...Quando Troveja*” (Jornal *Público* de 21/08/2009, suplemento “Ípsilon”, pp. 11-13, entrevista conduzida por Luís Miguel Oliveira). O trabalho de câmara continua a não se sobrepor aos restantes elementos do filme, mantendo a sobriedade dos filmes anteriores.

Desta vez o realizador não teve uma voz tão predominante no desenvolvimento do argumento, optando por se centrar mais na representação dos actores. Talvez por isso os diálogos sejam mais frágeis do ponto de vista da credibilidade. Os maneirismos do gesto e da fala que se tentam reproduzir acabam por contaminar o filme com a sua falsa casualidade. ■