

LEFFEST 2025
SELECÇÃO OFICIAL EM COMPETIÇÃO
GRANDE PRÉMIO DO JÚRI
JOÃO BÉNARD DA COSTA
LISBOA FILM FESTIVAL

PAULA **BEER** BARBARA **AUER** MATTHIAS **BRANDT** ENNO **TREBS**

MIROIRS NO.3

UM FILME DE **CHRISTIAN PETZOLD**



★★★★
LE MONDE

★★★★
LES INROCKS

★★★★
INDIEWIRE

★★★★
LIBÉRATION

★★★★
POSITIF

«UM DOS MELHORES FILMES DO ANO»
CAHIERS DU CINÉMA

[illegible]

SAATCHI & SAATCHI LEOPARDO ANTENA 3 WWW.LEOPARDOFILMS.COM

MIROIRS NO. 3

Um filme de Christian Petzold

2025 | Alemanha | 1H25 | Drama | M/12

Estreia: 1 de Janeiro de 2026

Festival de Cannes 2025 – Quinzena dos Cineastas

LEFFEST – Lisboa Film Festival 2025 – Grande Prémio do Júri João Bénard da Costa

***Cahiers du Cinéma* ★★★★★ *Libération* ★★★★★ *Positif* ★★★★★ *Le Monde* ★★★★★**

***Les Inrockuptibles* ★★★★★ *Ouest France* ★★★★★ *Slant Magazine* ★★★★★**

***Indiewire* ★★★★★ *Télérama* ★★★★★**

Numa viagem de fim de semana ao campo, Laura sobrevive miraculosamente a um acidente de carro. Fisicamente ilesa, mas profundamente abalada, é acolhida por uma mulher local que testemunhou o sinistro e agora se ocupa dela com uma devoção maternal. Quando o marido e o filho adulto também deixam de parte a resistência inicial à sua presença, os quatro começam, aos poucos, a criar uma rotina que se assemelha à de uma família. Não muito tempo depois, porém, já não conseguem mais ignorar o passado...

Elenco: Paula Beer, Barbara Auer, Matthias Brandt, Enno Trebs, Philip Froissant

Argumento: Christian Petzold

Direção de Fotografia: Hans Fromm

Montagem: Bettina Böhler

Produção: Anton Kaiser, Florian Koerner von Gustorf, Julius Windhorst, Michael Weber

Trailer: <https://vimeo.com/1146570067>

Distribuição: Leopardo Filmes

Crítica Internacional

«A montagem, de notável precisão, alterna entre retratos familiares verosímeis mas artificiais – nunca plenamente harmoniosos, com detalhes desalinhados, silêncios embaraçosos e instantes fugazes de graça – e a perspectiva hipnótica daqueles que parecem esforçar-se, desesperada e imaginativamente, por aperfeiçoá-los.»

***Cahiers du Cinéma* (Élodie Tamayo) ★★★★★**

«Um conto cheio de mistério, à espera na porta da realidade. Uma estranha suspensão do tempo inundada de sol. Mesmo na sua simplicidade enganadora, que oculta tesouros de subtileza, profundidade e delicadeza.»

***Le Monde* (Jacques Mandelbaum) ★★★★★**

«Miroirs No.3 destaca-se pela sua simplicidade, pelo seu classicismo elegante até.»

***Les Inrockuptibles* (Bruno Deruisseau) ★★★★★**

«Christian Petzold oferece uma viagem cativante entre o realismo e o sobrenatural.»

***Ouest France* (Thierry Chèze) ★★★★★**

«Petzold concebe mais um olhar subtilmente incisivo sobre como vivemos hoje.»

***Slant Magazine* (Brad Hanford) ★★★★★**

«A escala menor de Christian Petzold é uma escala maior para a sua protagonista belamente atordoada, interpretada por Paula Beer.»

***Indiewire* (Ryan Lattanzio) ★★★★★**

«Emoções subtis, riso louco: uma história de cura, algures entre um enigma e um poema.»

***Télérama* (Jacques Morice) ★★★★★**

Entrevista com Christian Petzold

Como se desenvolveu a ideia deste filme?

A ideia nasceu durante a rodagem de *Céu em Chamas* (2022), no momento em que filmámos a cena no exterior em torno da mesa, com o poema de Heinrich Heine. Havia uma espécie de leveza nesse dia, mas também uma pressão, pois acontecem muitas coisas enquanto Paula recita o poema. Para descontrair um pouco os actores, contei algo sobre Heine e Heinrich von Kleist, que são mencionados no diálogo. Falei da carta de Kleist na qual ele descreve a noite que passou em Würzburg sem conseguir dormir. Está calor, o seu corpo está a ferver, ele corre pelas ruas e quer sair da cidade por uma das suas portas. Uma vez debaixo dessa porta, levanta os olhos e vê que aquilo que sustém esse grande pórtico é, na verdade, um amontoado de pedras que poderiam cair e que se sustentam mutuamente nessa queda. E que é, portanto, precisamente no momento da queda, do desmoronamento, que se criam as abóbadas sob as quais nós, seres humanos, podemos viver. E Kleist diz que, nesse instante, sentiu uma imensa consolação. Contei esta história aos actores, e dissemos entre nós que era uma bela metáfora do cinema. Que o cinema, ou a ficção em geral, fala disso: algo está prestes a desmoronar-se e, nesse desmoronamento, criam-se abóbadas, estruturas, grupos. E foi daí que surgiu a ideia, em torno dessa mesa: uma jovem mulher encontra uma família destruída que se vai reconstruir através dela. Essa foi a primeira metáfora.

No início do seu filme vemos Paula Beer (que interpreta Laura) apoiada na balaustrada de uma ponte, a olhar para baixo. Não é dada nenhuma explicação para esta cena.

No início, não sabemos absolutamente nada. Temos sinais e tentamos decifrá-los. Ouvimos uma cidade muito ruidosa, os carros passam a grande velocidade ao lado de Laura, deixando escapar rajadas de música. Vemos uma jovem mulher sobre esta ponte muito feia junto à auto-estrada. É quase uma imagem romântica, quando se está ali e se olha para a água; isso fez Paula recordar *Undine* (2020). E a jovem mulher em questão não fala, não tem um ritmo particular, está simplesmente presente. Gosto quando os filmes, no início, existem antes de mais para si próprios e não precisam de

nós enquanto espectadores. Somos nós que temos de nos aproximar da cena, começar a vê-la e a compreendê-la, a decifrá-la, a senti-la. Depois, a jovem mulher desce até à beira da água e, pela primeira vez, percebe sons: a folhagem das árvores ao vento, o chapinhar de um remo na água. Levanta os olhos e vê um tipo numa prancha, uma imagem que recorda o quadro de Böcklin, *A Ilha dos Mortos*, onde vemos esse barqueiro que conduz os mortos até à ilha. É a primeira coisa que ela percebe: a morte.

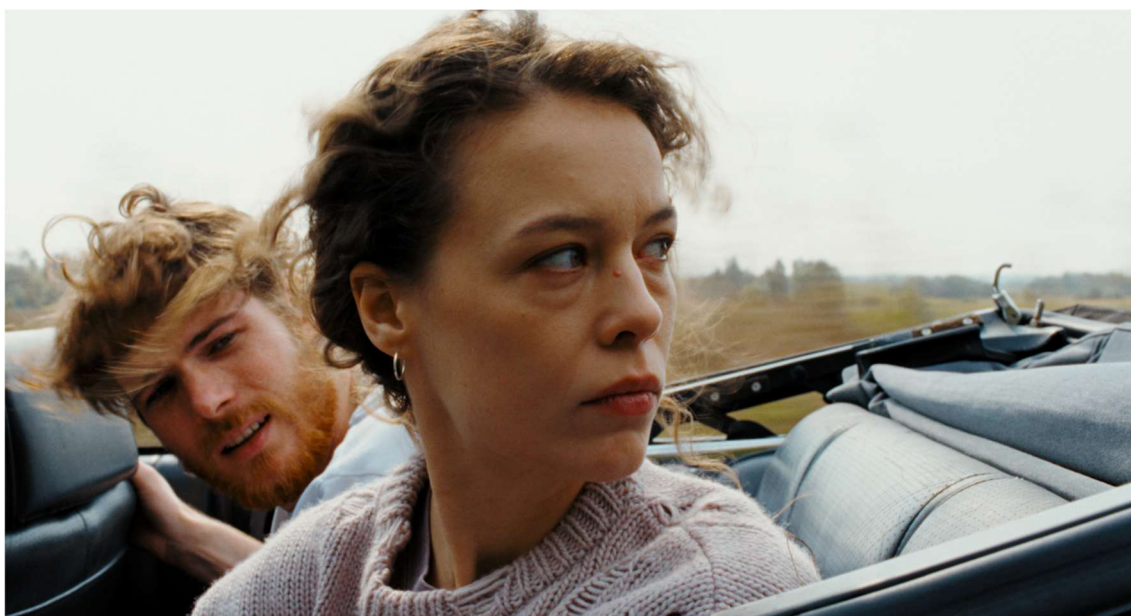


Esse sentimento de que Laura está separada do mundo persiste durante todo o início, no seu apartamento, no carro, no porto.

Laura não está verdadeiramente presente neste mundo. Está sentada num carro, os outros ouvem música, têm conversas e projectos, mas ela não consegue participar nessas conversas. Depois passam diante de uma casa e o olhar de uma perfeita desconhecida, uma mulher vestida de preto que pinta uma vedação, fixa-a. Ela não fixa os outros, fixa apenas Laura. Estabelece-se um contacto. Ela é, de certa forma, escolhida, como nos contos. Esta mulher, com o pincel na mão, ganha uma princesa para a sua casa de bruxa.

Elas cruzam-se uma segunda vez antes do acidente de Laura.

O fim-de-semana destes jovens poderia ser muito agradável. Mas Laura já não consegue interagir com este mundo. No momento exacto em que o produtor diz ao namorado de Laura: “Leva-a até à estação, e depois volta para aqui”, ela deixa, de facto, de existir. Era importante para mim que se percebesse o quão rapidamente alguém pode ser considerado “apagado do mapa”. E quando voltam a passar diante dessa casa, temos a sensação de que, desta vez, Betty pára realmente o carro. Da primeira vez, limitaram-se a passar; agora é um confronto. Elas olham-se. E, nesse instante, é como se fosse celebrado um contrato entre elas.



Não vemos o acidente que vai reunir Laura e Betty.

Apenas o ouvimos. A estrada está deserta, ouvem-se os pássaros, a natureza assusta-se. E depois o descapotável vermelho fica ali imobilizado. É também como um sinal emprestado dos contos, este descapotável vermelho que atravessou a história do cinema, tal como o sapato perdido de Laura após o acidente. O descapotável vermelho vem também do universo dos contos. Mas aqui o príncipe é diferente: está morto.

Aquilo que o acidente provoca em Laura é evocado apenas de forma alusiva.

A certa altura ela diz: “Eu devia estar triste, mas não estou”. Eis um tema que regressa sempre nos meus filmes, a dissociação. Sim, ela só consegue sobreviver dissociando-se totalmente. Isso torna-a muito fria em relação ao seu passado. Neste filme, no fundo, ela renasce após o acidente. É levada para casa por Betty, que a deita na cama, que lhe conta uma história, que lhe mostra como se pinta uma vedação, que lhe explica as plantas e desperta os seus sentidos, que lhe dá a sua primeira bicicleta... Coisas absolutamente elementares. Na verdade, em poucos dias, ela refaz todo um percurso biográfico, mas que nada tem a ver com a sua vida anterior. Como se fosse um novo começo absoluto.

O pai e o filho aparecem relativamente tarde no filme. Primeiro Betty fala deles, depois vemo-los na garagem, e depois aceitam o convite para jantar sem saberem o que os espera.

Os dois homens comem uma sopa sérvia de feijão em frente à garagem e bebem a sua cerveja. Depois chegam clientes, passam-se ali coisas que, visivelmente, não são totalmente legais. Em segundo plano, vemos alguns vestígios da RDA, um velho tractor, e com todas aquelas carcaças de automóveis há também algo um pouco americano. É visível que já não têm reparações suficientes para fazer, talvez porque já ninguém precise delas, pois no capitalismo deita-se fora aquilo que está avariado. Estes dois conseguem reparar qualquer coisa. E reparar significa compreender um objecto, ver o que nele está partido. Eles também querem compreender o que está partido nesta família. Mas não conseguem. Não conseguem reparar aquilo que aconteceu aqui. E vivem num estado provisório, como num parque de campismo, dois quartos ao lado da garagem. Vemo-lo quando regressam depois do jantar: o filho vai para o seu cubículo, ainda há um estendal de roupa à frente, e o pai fuma um cigarro na luz do entardecer. Para mostrar esse carácter provisório, basta uma cortina e um estendal de roupa. Aquilo que não vemos é o que faz o cinema, aquilo que representamos, a imaginação. Do mesmo modo, nunca vemos o quarto da filha falecida. Mas supomos, pressentimos, e isso é muito mais rico.

É do ponto de vista de Laura que vemos a chegada dos dois homens em frente à casa da família.

É sempre assim neste filme: vemos as pessoas de um ponto de vista objectivo, por exemplo o pai e o filho diante da garagem, e depois voltamos a vê-las através do olhar de outra pessoa. Agora observamo-los a partir do ponto de vista de Laura: a forma como saem do carro, como inspecionam a vedação repintada. E isso basta para fazer deles personagens diferentes. Estabeleci isso como princípio de base com o Hans Fromm, o director de fotografia. Há sempre um olhar objectivo e um olhar subjectivo, porque uma família é feita de verdades objectivas e de vivências subjectivas. E isso tem de se traduzir num ritmo. Agora, quando as quatro personagens se reúnem pela primeira vez, começamos com o olhar de Laura. Mas depois não a vemos a cozinhar, nem há um plano da cozinha sobre a família que espera. Porque aquilo que se joga ali, a espera, o lugar a mais na mesa, o filho que ergue esse prato, a refeição, os olhares, tudo isso acontece apenas no seio do triângulo dessa família, nunca a partir da perspectiva de Laura. Aqui, Laura é o objecto da família.

A estrada entre a garagem e a casa, com as suas duas faixas separadas por um separador central relvado, marca ao mesmo tempo a distância e a relação entre os dois universos.

Quando descobrimos a casa com esta estrada à frente, isso entusiasmou-me logo. Esta estrada tem apenas duas faixas asfaltadas e essas duas linhas de fuga permitem obter uma profundidade muito bonita na imagem. Mais tarde, esta estrada foi também importante para as cenas de bicicleta, porque cada um circula na sua própria faixa, e foi igualmente importante para o início, quando os jovens saem da cidade e chegam a algo que é pouco mais do que um caminho vicinal. Desde logo, isso significa que se chega a territórios onde o sistema de navegação provavelmente deixará de funcionar, onde os contos se tornam possíveis. Desvia-se do caminho. E quando se desvia do caminho, a história começa. Os nossos locais de rodagem eram realmente próximos uns dos outros, encontrámo-nos tudo ali. Acho importante não nos contentarmos em associar artificialmente lugares díspares. Temos de colocar em imagem o mundo tal como ele é naquele lugar e encontrar a sua magia, em vez de encantar o mundo a partir do exterior com dinheiro. Como os locais de rodagem eram tão próximos uns dos

outros e como filmámos por ordem cronológica, pudemos utilizar tudo o que ali estava e pudemos também utilizar todos os acontecimentos naturais: o Verão, o vento, a mudança de tempo com a chegada do Outono, ou ainda esse céu esplêndido antes da chuva e da trovoadas.



É sobretudo Max, o filho, que tem dificuldade em aceitar a presença de Laura.

Há esta cena em que Max vem a casa e vemos que ele quer saber o que se passa na realidade. Quem é esta jovem mulher? Ela trabalha na horta, propõe-lhe café, como se aquele universo já lhe pertencesse. Isso enfurece-o. Em segundo plano, afina-se o piano, e ficamos a saber que ela, afinal, estuda piano. E ela diz também: “Acho que os teus pais querem estar um pouco sozinhos, pela primeira vez...”. Nesse instante, sentimos que Laura se instalou nesta vida falsa. Max também o sente e defende-se disso. Mas, ao mesmo tempo, apercebe-se de que, apesar de tudo, gosta de Laura. Isso é também algo que gosto no cinema. O filho apercebe-se da mentira, sabe que essa mentira vai conduzir à catástrofe. Mas não a consegue destruir, porque não quer destruir esses poucos dias de felicidade que os seus pais vivem.

Uma das cenas mais belas do filme é quando Max e Laura começam a rir ao mesmo tempo.

Estão sentados no exterior, à mesa em frente à garagem, e escutam a canção de Frankie Valli... É um momento em que os actores, eles próprios, já não sabem o que fazer. Estão na situação das suas personagens, sabem o que está a acontecer, mas as suas personagens não são suficientes para que possam ser filmados durante cinco minutos nesta situação em que ouvem música juntos. Na verdade, não se consegue representar isto. E ambos se apercebem disso ao mesmo tempo, olham um para o outro e começam a rir. Nesse momento, já não são Laura e Max, são Paula e Enno. E esse riso é exactamente aquele de que a cena precisa, porque, nesse instante, eles são simplesmente eles próprios. Ele já não é o filho que falha a sua vida, e ela já não é a filha-substituta. Este momento era importante para mim, quis filmá-los até que comessem a rir espontaneamente.

A perda de um filho é um tema que já aparece nos seus filmes *Wolfsburg* (2003) e *Fantasma* (2005).

Podem contar-se histórias sobre crianças desaparecidas ou sobre pais que perderam um filho. São esses os dois tipos de histórias, como *Hänsel e Gretel* ou *A Mortalha do Menino* dos irmãos Grimm. Estes dois aspectos sempre me interessaram. Quando ainda se é criança, o maior medo é perder-se. E depois, quando se tem filhos, é o medo de os perder. Há coisas terríveis que nos acontecem, mas que também nos podem unir. Mas a perda de um filho é algo de que os pais quase nunca conseguem recuperar. Quer a criança tenha sido raptada ou tenha sofrido um acidente, é preciso encontrar uma narrativa de culpa para restabelecer uma forma de ordem neste mundo da perda, e essa narrativa, com o tempo, acaba quase sempre por se tornar uma acusação do outro, ou de si próprio. E isso faz explodir os casais. Mas no nosso filme não se conta absolutamente nada sobre Yelena, a criança desaparecida. Também não se coloca nenhuma questão a seu respeito. Há apenas sinais.

Para nós, as coisas ficam claras a partir do momento em que Betty, por engano, chama Laura de “Yelena”.

Laura sabe que há algo de anormal nesta casa. Sabe que alguém deve ter habitado este quarto, deve ter tocado neste piano, deve ter andado nesta bicicleta. Mas agora tudo isso é para ela. Os sapatos são do seu tamanho, a camisola agrada-lhe, e até o facto de Betty a tratar como uma mãe lhe agrada. Isso faz-lhe bem, mesmo que tudo seja falso. Mas no filme não se trata de descobrir um qualquer segredo por detrás da intriga. O filme interessa-se pela forma como estas pessoas lidam com os seus traumas, com as suas perdas, e com aquilo que esperam da vida. No fundo, há um acordo tácito quando Laura vai à janela, à noite, e vê Betty em baixo, na estrada em frente à casa. Ela está sempre naquele lugar diante da casa. Foi ali que pintou a vedação, é ali que vem à noite quando não consegue dormir, sempre no mesmo sítio onde espera o regresso da filha. É como num filme de terror. E Laura vê isso de cima, depois Betty vira-se e levanta os olhos para ela. Nesse momento, passa-se qualquer coisa, uma espécie de acordo: “Sei que aqui estou a representar para ti, estou a fingir ser a tua filha. Não falemos disso, aproveitemos este tempo, cada segundo”. E nesse instante, Betty já não olha para a filha morta, mas para a princesa. Momentos e olhares como estes regressam frequentemente ao longo do filme.



Quando Laura toca para a família a peça de Chopin, é como se se abrisse uma porta para Yelena, como se, por um momento, o verdadeiro se impusesse ao falso. É mesmo Laura que toca, pela primeira vez em muito tempo.

Era importante a forma como Paula interpretou esta cena. Quando Betty diz: “Podes tocar para mim?”, é bastante horrível, causa-nos arrepios. E Paula, ou seja, Laura, concede-se alguns segundos, depois levanta-se e diz simplesmente: “Sim”. Ela não cede a esse pedido intrusivo, ultrapassa-o. “Agora, eu toco. Não o faço por afeição a ti. Faço-o por mim”. E, nesse instante, ela conseguiu algo. De certa maneira, isso corresponde à cena do final. Agora, estou aqui, estou salva. E ali, os pais e o irmão vêem apenas as suas costas enquanto ela toca, e talvez vejam tocar alguém diferente, a filha ou a irmã desaparecida. Durante a rodagem, deixámos a cena prolongar-se, com a emoção da família, as lágrimas. Mas, na montagem, decidimos cortar muito mais cedo. Isso foi importante para dar à cena a possibilidade de ter espécies de réplicas sísmicas.

Parece quase um adeus a Yelena.

Aconteceu alguma coisa nesse momento. Mas ninguém consegue ainda dizer o que é. Os pais descem juntos até ao rio para apanhar ameixas, e o filho foge o mais depressa que consegue. Acabaram de ver a filha ou a irmã morta. Creio que se deu ali uma separação, sem que Laura o saiba. Laura vai buscar um café, senta-se na esplanada e está bem-disposta. Sente-se realmente bem, foi capaz de tocar de novo, isso é também uma libertação. E então a máquina de lavar loiça explode.

Mesmo que isso não seja mostrado no filme, sentimos ainda assim até que ponto esta família, estas três pessoas, lutaram e continuam a lutar para tentar manter-se juntas de uma forma ou outra após a catástrofe.

Quando escrevo, tento sempre imaginar que o filme é o sonho de uma das personagens. Em *Phoenix* (2014), imaginei que, em Auschwitz, Nelly sonha uma vida em que a ferida aberta para sempre pela Shoah não existiria, sonha recuperar o tempo perdido. E aqui imaginei que uma jovem estudante de piano toca uma peça de Ravel,

Miroirs n.º 3, e parte, enquanto toca, para uma viagem imaginária em direcção a uma família na qual poderia ser feliz. O subtítulo da peça é “Um barco no oceano”. Ao ouvir esta música, compreendemos que há tempestades e que o barco se pode afundar. E esta família, aqui, afundou-se com a morte da filha. Agora, destroços do naufrágio derivam no oceano e estes três sobreviventes tentam construir, com esses detritos, uma jangada de salvação. Eis a história do filme. Os três náufragos nadam uns em direcção aos outros e tentam juntar os pedaços para fazer uma jangada e alcançar algures terra firme. Essa é a metáfora.

E uma quarta náufraga, vinda de outro lugar e empurrada até ali pelas ondas, participa também na construção dessa jangada.

Sim, é preciso todos os pedaços para construir essa jangada com a qual eles sobrevivem, com a qual um dia chegarão a terra. Talvez, no fundo, todos os filmes contem como as pessoas tentam construir uma tábua de salvação a partir de escombros. É isso que o cinema conta, na verdade: como é que se pode sobreviver. Não como se vive, mas como se sobrevive.

Já trabalhou várias vezes com todos os seus principais intérpretes. Que importância tem essa continuidade para si?

Gosto disso, do facto de ter conjuntos e de filmar com eles já a pensar no projecto seguinte. Quando falámos de *Miroirs No. 3* durante a rodagem de *Céu em Chamas*, eu não teria podido contar esta história se não tivéssemos construído algo a partir de uma relação de trabalho e de confiança. Penso, por exemplo, que Richard, interpretado por Matthias Brandt neste novo filme, tem algo a ver com o Helmut que ele interpreta em *Céu em Chamas*, tal como Laura e Nadia, ou as personagens de Enno Trebs nos dois últimos filmes, mantêm relações entre si. Os actores não interpretam tudo o que se pode ver neste mundo, interpretam algo que é também elaborado a partir da personagem anterior. Em *Die innere Sicherheit* (2000), Barbara Auer interpreta uma mãe que teve de ser muito rigorosa para organizar a sua vida na clandestinidade. E teve de substituir, para a filha, a vida, o mundo, a escola, o que acaba por conduzir à catástrofe. Barbara trouxe algo dessa personagem para o nosso novo filme. Se gosto

de trabalhar frequentemente com os mesmos actores, não é apenas porque são todos formidáveis, é também pela riqueza que adquiriram nos filmes anteriores e que podem utilizar nos novos filmes.

Eles podem então separar-se.

Na sala de concertos, Betty, Richard e Max viram que aquela que protegiam se desenrasca sem eles. É talvez doloroso, mas é também o objectivo de tudo isto. Podem voltar a sentar-se os três naquela esplanada e estar juntos. É por isso que acho que o final do filme é muito consolador: quando vejo Laura no seu apartamento, a forma como ela olha, esse olhar não é para nós, é para si própria, e depois um sorriso muito leve desliza pelo seu rosto... Paula Beer interpreta isso de forma magnífica. Laura sabe que todo este tempo que acabou de passar a salvou. É por isso que é belo. Mesmo que tudo isso não tenha sido senão mentira. É belo.



Biografia do realizador

Christian Petzold é um dos realizadores alemães mais proeminentes da chamada Escola de Berlim. Nasceu em Hilden, em 1960, e, após ter estudado alemão e teatro na Universidade Livre de Berlim, matriculou-se na Academia de Cinema de Berlim (DFFB), onde se formou em realização, ao mesmo tempo que trabalhava como assistente do realizador Harun Farocki e do produtor Hartmut Bitomsky.

Depois de concluir os estudos, Petzold realizou vários filmes para a televisão, como *Pilotinnen* (1995) ou *Cuba Libre* (1996), e em 2000, assinou a sua primeira longa-metragem, *Die innere Sicherheit* (*The State I am In*), um filme sobre um casal de terroristas alemães de esquerda, co-escrito com o mestre Harun Farocki. Os seus três filmes seguintes estrearam-se no Festival de Berlim: *Wolfsburg* (2003), na secção Panorama, onde venceu o Prémio FIPRESCI, *Fantasmas* (2005) e *Yella* (2007) na competição oficial. Este último valeu a Nina Hoss, colaboradora habitual do realizador, o Urso de Prata para Melhor Actriz. Nos anos seguintes realizou *Jerichow* (2008), *Bárbara* (2012) e *Phoenix* (2014), sendo *Bárbara* também protagonizado por Nina Hoss – no Festival de Berlim foi premiado Melhor Realizador.

Nas obras de Petzold são recorrentes personagens que escondem verdades fundamentais sobre si mesmas, e encontram o seu “eu” dividido. Paranóicos e ansiosos, os seus filmes abordam formas transitórias de produtividade e individualidade que se observam no modelo económico neoliberal, questionando o mundo laboral da “flexibilidade”. O cineasta alemão foi convidado do LEFFEST em 2014, onde apresentou *Phoenix*, que arrecadou o Prémio Especial do Júri João Bénard da Costa, e em 2019 o festival homenageou-o, organizando uma retrospectiva da sua obra. *Céu em Chamas* (2022) venceu o Grande Prémio do Júri no Festival de Berlim, e o seu filme mais recente, *Miroirs No. 3* (2025), estreado na Quinzena dos Cineastas, foi exibido na Competição Oficial da 19ª edição do LEFFEST, onde venceu o Grande Prémio do Júri João Bénard da Costa.

CONTACTOS

Distribuição Leopardo Filmes

Manuela Mina

manuelam@leopardofilmes.com

+ 351 213 255 822

Imprensa Leopardo Filmes

Flávio Gonçalves

Nuno Gaio Silva

press@leopardofilmes.com

+ 351 213 255 810

www.leopardofilmes.com

Leopardo Filmes

Travessa das Pedras Negras, 1 – 5º andar

1100-404 Lisboa Portugal