

**NARRATIVA PARA ALÉM DO PLANO:
*SILÊNCIO DA PRIMAVERA***

Marina Figueiras Leonardo

**Trabalho de Projeto
Mestrado em Realização Cinema e TV**

PORTO, JULHO 2025

Marina Figueiras Leonardo

**NARRATIVA PARA ALÉM DO PLANO: *SILÊNCIO*
DA *PRIMAVERA***

TRABALHO DE PROJETO

Trabalho de Projeto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Realização Cinema e TV realizado sob a orientação científica de Nelson Araújo e Leonor Teles.

Declaro que este Trabalho de Projeto é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

A candidata,

Assinado por: **Marina Figueiras Leonardo**
Num. de Identificação: 14390526
Data: 2025.07.20 22:41:43+01'00'

Porto, 20 de Julho de 2025

Declaro que este Relatório se encontra em condições de ser apreciado pelo júri a designar.

O orientador,



Porto, 20 de Julho de 2025

Dedicatória

*Ao meu avô, José Costa Leonardo (1933 – 2010),
pelo exemplo,
pelas nossas conversas,
porque sempre que posso dedicar alguma coisa a alguém é nele que penso
e porque sem ele não existiria esta história.*

AGRADECIMENTOS

Em primeiro — e em último — lugar, quero expressar o meu sincero agradecimento a toda a equipa de produção, de realização, técnica e artística do filme *Silêncio da Primavera*. Sem exceção, cada elemento foi essencial para que este projeto se concretizasse, e é com um enorme reconhecimento que agradeço o profissionalismo, a entrega e a generosidade de todos.

Um agradecimento muito especial ao Salvador Gil, assistente de realização, cuja presença constante e dedicada foi fundamental na pré-produção e rodagem do filme.

A todas as pessoas, minhas amigas, familiares, colegas e até desconhecidas que contribuíram financeiramente através da campanha de *crowdfunding*, deixo aqui o meu reconhecimento e apreço — sem esse gesto coletivo de confiança, o filme não teria sido possível.

Agradeço aos meus pais, Olinda Figueiras e Rogério Leonardo, pelo suporte, força, apoio financeiro e por tentarem sempre acompanhar a infinitude dos meus sonhos.

Ao meu orientador, professor Nelson Araújo, agradeço pelas palavras sempre amigas, sinceras e elogiosas — e pelo olhar com que acompanhou este processo. À minha coorientadora Leonor Teles, também diretora de fotografia do filme, agradeço por ter escutado as imagens da minha imaginação e do meu pensamento, as ter tornado belas e feitas com liberdade.

À minha amiga Mafalda Marafusta que durante a rodagem foi os braços que não tinha, agradeço por ter estado em *tudo, em todo o lado, ao mesmo tempo*, com uma entrega que me comoveu e tão silenciosa quanto indispensável.

Por fim, ao Nuno Miguel Cardoso, companheiro de tantos dias de discussão, criação e apoio incondicional, o meu sincero agradecimento.

Resumo

O presente relatório tem como objetivo enquadrar e documentar, sob uma perspectiva artística, teórica e técnica, as diversas etapas do processo de desenvolvimento e concretização do filme *Silêncio da Primavera*, uma curta-metragem de ficção, realizada no âmbito da unidade curricular de Projeto Final do Mestrado em Realização – Cinema e Televisão. Integra, ainda, uma componente de investigação teórica que sustenta e aprofunda as decisões conceptuais e criativas subjacentes ao projeto.

O projeto propõe uma reflexão e experimentação da **narrativa cinematográfica para além do plano**, trabalhando os conceitos de narrativa, liberdade e silêncio, nomeadamente através do uso do *flashback* enquanto forma poética e circular de construção de sentidos. Estas questões são aqui contextualizadas e exploradas tanto teoricamente com David Bordwell, Henri Bergson, Cathy Caruth, Angela Davis, Gilles Deleuze, John Stuart Mill, Paola Marrati, Laura Mulvey, Jacques Rancière e Rick Warner, como através de estudos de caso que influenciaram o processo criativo, com especial destaque para *Adeus à Linguagem* de Jean-Luc Godard e *Naissance des pieuvres* de Céline Sciamma.

Silêncio da Primavera é, nesse sentido, um ensaio visual sobre a possibilidade de uma linguagem cinematográfica, suportada por uma estrutura fragmentada, que convoca elementos que emergem do fora de campo, do som, da coreografia e da montagem. As personagens, atravessadas por traumas, desejos e tensões relacionadas ao corpo e à alteridade, situam-se numa temporalidade instável e em espaços duplos que simultaneamente as oprimem e as desvelam.

O presente relatório detalha o tratamento artístico e técnico da obra, desde a génese conceptual à escrita do guião, passando pelas entrevistas de investigação, até à concretização final. Em paralelo, aborda as principais temáticas que atravessam o filme, nomeadamente a competição no desporto, o *bullying* e o suicídio na adolescência. Analisa ainda os espaços simbólicos — como a piscina e o edifício abandonado — e explora a dimensão sensorial da narrativa, marcada por uma percepção fragmentada do tempo, do corpo e da memória.

Por fim, integra um diário de produção e um cronograma de desenvolvimento, oferecendo uma visão ampla do processo criativo que sustentou a obra *Silêncio da Primavera*.

Palavras-chave: Narrativa, Liberdade, *Flashback*, Corpo, Adolescência, Silêncio.

Abstract

The aim of this report is to frame and document, from an artistic, theoretical and technical perspective, the various stages of the development and film direction process of *Silêncio da Primavera*, a short fiction film made as part of the Final Project course of the Master's Degree in Directing - Cinema and Television. It also includes a theoretical research component that supports and deepens the conceptual and creative decisions underlying the project.

The project proposes a reflection on and experimentation with film **narrative beyond the shot**, working on the concepts of narrative, freedom and silence, namely through the use of flashback as a poetic and circular form of constructing meaning. These questions are contextualised here and explored both theoretically with David Bordwell, Henri Bergson, Cathy Caruth, Angela Davis, Gilles Deleuze, John Stuart Mill, Paola Marrati, Laura Mulvey, Jacques Rancière e Rick Warner and through case studies that influenced the creative process, with special emphasis on the films: *Goodbye to Language* by Jean-Luc Godard and *Naissance des pieuvres* by Céline Sciamma.

Silêncio da Primavera is, in this sense, a visual essay on the possibility of a cinematographic language, supported by a fragmented structure, which calls on elements that emerge from off-field, sound, choreography and editing. The characters, crossed by traumas, desires and tensions related to the body and otherness, are situated in an unstable temporality and in double spaces that simultaneously oppress and unveil them.

This report details the artistic and technical treatment of the work, from the conceptual genesis to the writing of the script, through the research interviews to the final realisation. At the same time, it addresses the main themes that run through the film, namely competition in sport, bullying and suicide in adolescence. It also analyses the symbolic spaces - such as the swimming pool and the abandoned building - and explores the sensory dimension of the narrative, marked by a fragmented perception of time, body and memory.

Finally, it includes a production diary and a development schedule, offering a broad overview of the creative process that underpinned *Silêncio da Primavera*.

Keywords: Narrative, Freedom, Flashback, Body, Adolescence, Silence.

ÍNDICE

1. Introdução – Gênese e motivação do Projeto.....	1
2. Descrição e sinopse do projeto.....	5
2.1 Nota de intenções, descrição e contextualização.....	5
2.2. Sinopse e <i>logline</i>	8
2.2.1 <i>Logline</i>	8
2.2.2 Sinopse comercial.....	8
2.2.3 Sinopse narrativa.....	8
3. A Narrativa para além do plano: conceitos e estudos de caso.....	11
3.1 Conceitos:.....	11
3.1.1 Narrativa.....	11
3.1.2 <i>Flashback</i>	15
3.1.3 Liberdade.....	17
3.2 Narrativas para além do plano e fragmentação do discurso: <i>Adeus à Linguagem</i> aplicado a <i>Silêncio da Primavera</i>	20
3.3. Corpos em conflito: as personagens de <i>Silêncio da Primavera</i> como resposta às de <i>Naissance des pieuvres</i>	25
4. Temáticas e elementos presentes no filme.....	29
4.1 <i>Bullying</i> e Suicídio na Adolescência.....	29
4.2 Diálogo entre os dois espaços: piscina como espaço de revelação e superação do trauma; edifício abandonado como espaço de descoberta.....	31
4.3 Realidade ou metamorfopsia: as alucinações de Olívia.....	33
4.4 Composição e elementos coreográficos.....	35
5. Tratamento artístico e técnico.....	37
6. Cronograma e historial de produção Diário.....	41
6.1 Cronograma de Desenvolvimento do Filme.....	41
6.2 Historial de produção.....	43
6.2.1 Escrita do Guião e Encontros de Memória.....	43
6.2.2 Pré-produção.....	45
a) Casting e Ensaios.....	45
b) <i>Repérage</i>	48
c) Formação da Equipa Técnica.....	50
d) Financiamento e apoios à produção.....	52

6.3 Rodagem.....	53
6.4 Montagem e Pós-Produção.....	56
6.4.1 Banda sonora original e efeitos sonoros.....	58
7. Reflexão Crítica.....	60
7.1 Balanço dos resultados obtidos e dos objetivos propostos.....	60
7.2 Constrangimentos da produção e capacidade de resposta.....	61
7.3 Processo de aprendizagem e perspectivas futuras.....	63
CONCLUSÃO.....	65
BIBLIOGRAFIA.....	67
FILMOGRAFIA.....	70
ANEXOS.....	72
Anexo A - Equipa técnica e artística.....	72
Anexo B – Orçamento.....	73
Anexo C - Cronograma de desenvolvimento do filme.....	74
Anexo D – Planificação técnica com imagens.....	75
Anexo E - Planificação técnica detalhada.....	84
Anexo F - Mapa de rodagem.....	87
Anexo G – <i>Shotlist</i>	87
Anexo H - Folha de serviço.....	89
Anexo I - Mapa de deslocações.....	92
Anexo J - Moodboard Direção de Arte.....	93
Anexo L – Proposta para correção de cor e coloração.....	98
Anexo M - Fotogramas de <i>Silêncio da Primavera</i> (com previsão do trabalho de coloração).....	103
Anexo N – Fotogramas de filmes referência e estudos de caso.....	113
Anexo O - Fotografias de cena.....	119
Anexo P - Argumento.....	127

1. Introdução – Gênese e motivação do Projeto

A ideia original para o trabalho desenvolvido no âmbito da unidade curricular de Projeto Final do Mestrado em Realização Cinema e Televisão da Escola Superior Artística do Porto — uma curta-metragem intitulada *Silêncio da Primavera* — teve origem múltipla e enraizada na experiência pessoal e, mais tarde, académica da autora. Desde os seus primeiros esboços, ainda antes da decisão de estudar cinema e posteriormente já no primeiro ano do mestrado, numa das unidades curriculares. Esta obra foi atravessada por sucessivos movimentos de escrita, reescrita, reformulação estética e conceptual, espelhando o processo de amadurecimento artístico e intelectual que a autora viveu ao longo do curso.

É relevante referir que o projeto se encontra, à data da entrega para efeitos de avaliação, numa versão de montagem ainda em fase de finalização. A versão referida carece de melhoramentos ao nível de correção de cor e composição de efeitos visuais. Esta condição resulta do desejo de elevar o projeto a um patamar de exigência profissional, prolongando o trabalho para além do calendário académico. Ainda assim, tal circunstância não constitui um entrave à reflexão crítica sobre o processo criativo; pelo contrário, reforça a natureza em construção que sempre caracterizou esta curta-metragem e o cinema enquanto arte mutável e permanentemente aberta à reinvenção.

O impulso inicial do filme nasceu de uma vontade, individual, de trabalhar o tema da adolescência, no feminino, com foco numa conceção que sempre acompanhou a autora – a crueldade – daí surge uma necessidade íntima de tradução, em imagem e som, de um conjunto de experiências vividas na adolescência, mais concretamente durante o período em que a autora integrou o circuito competitivo de natação no Clube de Natação de Alcobça. A prática desportiva, com os seus ritmos de treino intensivo, a exposição do corpo ao julgamento externo, a pressão psicológica e as memórias de uma paisagem de corpos iguais, vestidos com uma espécie de uniforme semelhante, nos quais se encaixavam os corpos que nunca atingiam um padrão expectável e convencional - senão que se expunham e se apresentavam como únicos nas suas características e pormenores particulares, presentes em cada rapariga, que frequentemente acompanham esses processos-, constituíram o ponto de partida para uma reflexão mais ampla sobre o corpo, o silêncio e a adolescência. Mais do que representar de forma literal as vivências associadas à prática desportiva e à adolescência, *Silêncio da Primavera* propõe-se a evocá-las através de uma abordagem estética e poética, recorrendo a uma linguagem cinematográfica que fragmenta a linearidade temporal e privilegia a subjetividade da experiência interior. O filme constrói-se numa tensão permanente entre passado, presente e futuro, utilizando a elipse, a repetição e a sobreposição como dispositivos formais que espelham a desorganização da memória traumática. Essa estrutura narrativa circular é reforçada por um trabalho de som que oscila entre o ruído e o silêncio, sugerindo estados emocionais e convocando o fora de campo como espaço de inquietação e ausência. Ao

convidar o espectador a partilhar o fluxo de consciência da protagonista, marcado por roturas temporais, sensoriais e afetivas, *Silêncio da Primavera* afirma-se como um ensaio visual sobre o trauma, a identidade corporal e a adolescência, explorando o cinema como território de subjetivação e escuta.

A génese do filme teve início na unidade curricular de Argumento, numa proposta de trabalho marcada por uma abordagem narrativa clássica, estruturada segundo convenções dramatúrgicas que impunham limites claros à duração, ao número de personagens e à organização interna da ação — com catalisadores, desfecho e respostas diretas às questões da protagonista. Embora essa estrutura inicial tenha operado como um quadro restritivo, foi precisamente no seu interior que emergiu a figura de Olívia, protagonista cuja criação se revelou determinante para o desenvolvimento do projeto. A construção dessa personagem constituiu um ponto de ancoragem emocional e conceptual que, mais tarde, permitiu à autora subverter as convenções narrativas, optando por uma linguagem não linear e sensorial, mais próxima da fragmentação poética que viria a definir o filme.

Também na unidade curricular de Metodologias da Realização, lecionada pelo orientador desta tese, Nelson Araújo, viu uma oportunidade de dedicar tempo ao argumento que serviu de base para este projeto. Foi neste momento que o trabalho começou a afastar-se de uma dramaturgia convencional e a aproximar-se de um cinema mais poético e experimental, inspirado por autores como Jean-Luc Godard, especialmente pelo seu filme *Adeus à Linguagem / Adieu au Langage* (2014), onde a fragmentação formal e a sobreposição de discursos criam uma experiência estética, imersiva e, simultaneamente, crítica.

Ao lado desta referência estrutural, outras obras foram fundamentais no desenvolvimento da sensibilidade visual e temática de *Silêncio da Primavera*. Em particular, *Naissance des pieuvres* (2007) de Céline Sciamma pela forma como retrata o corpo feminino adolescente, os silêncios e os gestos mínimos que habitam a intimidade e a descoberta. Esta referência surgiu na primeira partilha feita com a coorientadora, Leonor Teles, que imediatamente identificou linguagens e ambientes comuns em ambas as obras. A relação das personagens com o espaço aquático, com o desejo, com o olhar — muitas vezes tenso e simultaneamente ausente — ecoa na forma e no universo de *Silêncio da Primavera*. Esta foi uma das coincidências que acompanhou o processo, já que a autora não tinha visualizado até então o filme referido, que mais tarde se tornou uma referência na investigação. Também *O Vídeo de Benny / Benny's Video* (1992) de Michael Haneke, foi uma menção importante no modo como aborda a dissociação emocional e a normalização da violência. A forma como Haneke trabalha a imagem gravada, o ecrã dentro do ecrã, o distanciamento emocional e o vazio, influenciou o modo como viria a pensar algumas sequências de *Silêncio da Primavera* em termos de montagem, mas também de escolha do *décor* para o espaço mental da memória da morte da melhor amiga da protagonista – Lia.

Outro elemento fulcral no amadurecimento estético do projeto foi o trabalho colaborativo com a cineasta Leonor Teles, que assumiu a coordenação do projeto e, mais tarde, integrou a equipa como diretora de fotografia. A experiência e sensibilidade visual de Leonor, particularmente no tratamento da luz natural e na construção de imagens com forte densidade atmosférica e simbólica, foram determinantes para a evolução do projeto. A sua abordagem visual, poética, mas com uma capacidade rara de captar o instante fugaz, permitiu elevar o filme a um nível profissional. A colaboração entre autora e diretora de fotografia não foi apenas técnica, mas também criativa e conceptual, marcada por trocas constantes, ensaios visuais e discussões sobre estética e ritmo do filme, o que permitiu experimentar, criar e evoluir em todos os momentos, inclusive durante a própria rodagem.

Ao longo do processo, o projeto assumiu uma natureza cada vez mais híbrida e sensorial. *Silêncio da Primavera* passou a ser pensado não como uma narrativa fechada, mas como uma sucessão de impressões, gestos e atmosferas, nas quais a lógica da memória — descontínua, falha, elíptica — se sobrepõe à lógica da causalidade clássica. Essa opção implicou também um trabalho rigoroso de pesquisa formal, com ensaios de captação subaquática, experimentações com o som ambiente, e testes de montagem que permitissem explorar a respiração interna das imagens. O silêncio — em todas as suas formas: o silêncio físico da piscina, o silêncio emocional da protagonista, o silêncio imposto pelas estruturas familiares e sociais — tornou-se um elemento estruturante da linguagem do filme.

Neste percurso, houve um outro título que sempre acompanhou a autora — *Queda* — que mais tarde viria a ser abandonado por revelar o acidente com a personagem Lia, que tirava a dualidade do entendimento do filme, importante para a autora — uma queda ou um salto? Ainda assim, a noção de "queda" adquiriu múltiplos significados. A queda física, associada ao colapso do corpo em esforço. A queda simbólica, relacionada com a perda da inocência, da identidade e da segurança. A queda como gesto de rendição, de entrega, de transformação. Era também uma forma de sublinhar a dimensão inacabada e transitiva da protagonista, que não se define por um trauma, mas por um percurso que o espectador acompanharia em torno da piscina, até ao momento que seria revelado o salto de Olívia, ou não, para a piscina. *Silêncio da Primavera* surge em resposta à dimensão que o filme foi ganhando na sua expressão total.

A piscina, como espaço físico e simbólico, adquire um papel central. Trata-se de um espaço liminar, entre dois mundos: a superfície e a profundidade, o visível e o invisível, o dentro e o fora. É um lugar onde o tempo se suspende, onde o som se transforma, onde o corpo se torna estranho a si próprio. Este espaço permite ao filme explorar a vertigem do íntimo sem recorrer ao diálogo direto ou à exposição dramática. A água filtra a luz e o som, cria um mundo paralelo onde a percepção se altera, onde a memória se dissolve e o trauma se inscreve.

O presente relatório pretende, portanto, refletir sobre o processo criativo desta curta-metragem, analisando os seus vários momentos de desenvolvimento — da ideia inicial ao guião, da pré-produção à rodagem e montagem — e articulando esse percurso com as principais influências artísticas e teóricas que o enformaram. Mais do que um registo técnico ou cronológico, este documento busca mapear uma trajetória de investigação estética e afetiva, na qual o cinema é entendido como forma de pensar, de sentir e de lembrar.

Num tempo em que a imagem se tornou ubíqua e, paradoxalmente, cada vez mais opaca, o gesto de criar um filme como *Silêncio da Primavera* é também um gesto de escuta. Escuta do corpo, da memória, do silêncio e do outro. Escuta de tudo aquilo que não se diz, mas que se inscreve — subtilmente, violentamente — nas ações, nas respirações, nos vazios. É nesse espaço entre o som e o silêncio, entre a queda e a suspensão, que o filme procura existir, numa Primavera, que muitos de nós passámos.

2. Descrição e sinopse do projeto

2.1 Nota de intenções, descrição e contextualização

A adolescência é um dos períodos mais complexos e impactantes da vida, não tendo estado noutra corpo, arrisco em escrever, que em especial, da vida e da transformação de uma Mulher. Esta fase de descoberta, questionamento e transformações moldam a identidade e o caráter, marcada por conflitos internos e externos, muitas vezes silenciosos, ou até silenciados, colocando as pessoas em confronto pela primeira vez com grandes desafios emocionais e sociais. É, ao mesmo tempo, uma etapa de intensidade emocional e um espaço vulnerável, onde as relações humanas se formam e se testam.

Este filme parte dessa inquietação e da necessidade de revisitar a fragilidade e a potência deste momento na vida de uma jovem mulher. Havia uma vontade de filmar esta transição caótica entre a infância e a idade adulta, onde as mudanças físicas, sociais e psicológicas convergem numa fragmentação de experiências.

Silêncio da Primavera pretendeu viajar por uma narrativa fragmentada e não linear. Recorrendo a saltos temporais, que nos levam a diferentes momentos: presente (após a morte de Lia), passado (antes da morte de Lia) e futuro (ultrapassar o trauma, viver o luto).

Através desta escolha, pretendi explorar uma possível perspectiva da experiência da puberdade. Acompanhando o conflito interno da personagem Olívia: falta de identificação com o seu corpo, o remorso e a culpa. Ao seu conflito interno junto a dificuldade de afirmação da singularidade, o *bullying* e a competição, ao mesmo tempo que caminho por espaços e questões exteriores, que se referem a um tempo anterior ao presente, de memória, trauma e amizade.

A maior parte do filme passa-se em dois espaços, na piscina e no edifício abandonado, explorando as várias possibilidades destes locais. Uso a piscina como cenário de exibição e violência do corpo, já que é um local onde inevitavelmente nos expomos e nos confrontamos com a nossa imagem, água - espelho. Um palco simbólico para este confronto interno. A água, que tanto acolhe como sufoca, que espelha a imagem, a reflete mas também a deforma. Que traz o peso emocional e a necessidade de saltar, para ultrapassar o trauma. Escolho especificamente um tanque com cinco metros de profundidade, onde faço um paralelismo onde Lia salta no momento do acidente no edifício abandonado. Este balanço entre os dois espaços será sempre valorizado no filme – criando uma metáfora importante.

Utilizo a personagem da Olívia como a lente através da qual observamos este microcosmos de crueldade e inocência. Apesar de não ter sido a agressora, ela é cúmplice do que aconteceu e carrega um peso que a consome. Quis trazer para o filme, acima de tudo, a questão da superação, da singularidade, da perda e também do silêncio.

Trata-se também de uma vontade de questionar a formalidade, as regras e a ideia de “clube” muitas vezes marcada pela necessidade de ser igual ao outro, um espaço que

privilegia a unidade e não a singularidade. Nesta abordagem às regras e à formalidade, adiciono um ingrediente extra ao filme, a composição e a coreografia que quero desenhar na piscina. Um jogo entre cores, movimentos formais, sons próprios e característicos da natação, como é o caso do som, por vezes arrepiante, das toucas plásticas nos cabelos e nos dedos.

A ideia de abordar estes temas nasce da observação da repetição de histórias de exclusão social, bem como da minha vivência e experiência pessoal. São imensas as cicatrizes que o *bullying* pode deixar, tanto nas vítimas como nos agressores, e o impacto do silêncio — como cúmplice ou como defesa.

O filme pretende questionar o papel da inércia e da ausência de ação perante o sofrimento do outro, especialmente num mundo que exalta a competição e desvaloriza a singularidade. Neste sentido, a investigação e o trabalho feito com as atrizes foi valorizado, observando o que há de diverso e singular em cada uma delas, que histórias é que já traziam que pudessem ser partilhadas e vividas no filme. O filme tem um lado autobiográfico, mas também dialoga com histórias que testemunhei ou recolhi de outras pessoas.

Projeta transportar o público para o espaço mental e emocional de Olívia, as distorções visuais, que retratam a metamorfopsia da protagonista, são uma extensão das suas emoções reprimidas, um reflexo da sua consciência, querendo realçar esta relação através de planos que intensifiquem o desconforto: o corpo que não corresponde aos padrões, o corpo que alucina, o corpo que carrega sangue metafórico nas mãos.

Em relação aos *flashbacks*, na construção do passado, procuro contrastar a frieza do presente com a vivacidade e a intensidade do passado. Visualmente, o filme oscila entre a realidade da personagem e a subjetividade. A câmara acompanha essa tensão ao recorrer estrategicamente a diferentes escalas de plano: o plano geral, por exemplo, serve como contextualização espacial mas também como dispositivo de afastamento emocional, onde o corpo surge diluído no espaço e exposto à sua própria vulnerabilidade. Por contraste, os planos próximos e detalhes revelam as fragilidades, as memórias e as sensações, numa lógica quase tátil. Esse jogo de distâncias, que ora observa, ora invade, constitui uma das bases visuais do filme e reforça a ambiguidade entre o que é vivido, recordado ou imaginado, permitindo que o passado emergja não como reconstrução objetiva, mas como fluxo emocional fragmentado.

O corpo da personagem será vítima e ao mesmo tempo será cúmplice da violência. Quis com isso explorar uma outra questão fundamental do filme, o silêncio. O impacto que ele tem, retirando a protagonista do papel da vítima e colocando-a assim como agressora, passiva. Este é, para mim, um lugar comum, porém complexo da adolescência, onde habitam as dúvidas, onde se fazem escolhas com consequências negativas e onde involuntariamente nos colocamos em situações perigosas e de risco. É a luta pela conquista de uma identidade, de um lugar e de uma forma de expressão no mundo, o confronto com os valores adquiridos, as expectativas e os desafios. O conteúdo do corpo é altamente valorizado no filme, o corpo que não encaixa nos padrões estereotipados, o corpo que não obedece à norma, o corpo que agride, o corpo que se maltrata, o corpo que não se aceita, o corpo que se transforma, o corpo que surpreende e o corpo que se reflete em distopia. Apesar deste pensamento, no filme, ser relativo a corpos

considerados normativos, brancos e aparentemente sem deficiências, pois não houve intenção de trazer outras dimensões e problemáticas à questão do *bullying*, das quais não tenho lugar de fala, considerando as minhas características, vivências e identidade.

Pretendo assim trabalhar planos que alimentem a vontade de invisibilidade da personagem. As alucinações e a metamorfopsia que vai tendo ao longo do filme, trazem uma plasticidade e textura ao filme, em que a imagem distorcida, a câmara à mão, os reflexos, as panorâmicas em diferentes direções, nos dão uma sensação de desconforto e vertigem.

No fundo, a imagem suporta a intenção da personagem de desaparecer e de saltar. Uma viagem sobre o consciente e o subconsciente, sobre a memória, o funcionamento do cérebro, que tanto nos leva para aquela música que não paramos de cantar - mas que não suportamos - como para o momento presente - as nossas ansiedades e dúvidas.

2.2. Sinopse e logline

2.2.1 Logline

O silêncio transforma-se em remorso, o remorso não é inocente.

2.2.2 Sinopse comercial

Olívia regressa à piscina após a morte de uma das suas amigas. Entre memórias e alucinações, a jovem enfrenta uma prancha da qual não sabe se conseguirá voltar a saltar.

2.2.3 Sinopse narrativa

Silêncio da Primavera apresenta-se de forma estilizada e acompanha através da protagonista, Olívia, diferentes momentos temporais - o presente, o passado e uma ideia de futuro, um momento suspenso. Oscila entre a realidade e alucinações e apoia-se no lugar onde se instalam os traumas, a perda e a coragem. Há dois espaços no filme, a piscina - um tanque com muita profundidade que nos traz uma sensação vertiginosa - e um edifício abandonado. Toda a narrativa que se apresenta não linear, não pretende ser realista, pelo contrário, quer trazer momentos estilizados, que façam contraste com as situações quotidianas das personagens.

O filme segue Olívia, Lia, Rita e Sara, quatro amigas de um clube de natação, que é representado no filme de forma não realista. No tempo presente temos Olívia, uma adolescente com quinze anos, que revisita a piscina, sozinha, após a morte de uma das amigas, Lia. Olívia observa-se através do espelho do balneário e confronta-se com a sua imagem e os sons do passado que a aterrorizam. No tempo presente, Olívia caminha em torno da piscina e prepara-se para dar um salto da prancha. No entanto, o acontecimento traumático assalta-a e impede-a de concluir o gesto.

É através da sua memória e consciência que vamos assistindo a momentos de amizade, descoberta e também de violência, é aí, num dia aparentemente normal, de sol e boa disposição que se vê envolvida num acidente com a sua melhor amiga, Lia. Lia, terá saltado para um fosso, no edifício abandonado, com alguma profundidade, perdendo a vida. Este acontecimento vem em consequência dos episódios violentos que Olívia já conhece, após anos de perseguição psicológica e de humilhação subtil, pela sua singularidade. Lia não terá aguentado a pressão, decidindo por impulso. Vamos conhecendo no filme este cenário, associado a momentos típicos da adolescência, como o experimentar do primeiro cigarro. Era também o local onde se encontravam secretamente, conviviam, dançavam, conversavam e inevitavelmente magoavam-se, apoiavam-se e desafiavam-se.

Num jogo de poder entre ambas, acabam por se tornar cruéis com os corpos das outras e o pior acontece. Esse ato, é apenas sugerido, nunca é revelado, pelo contrário, vão sendo

dadas pistas ao espectador e deixada uma narrativa em aberto do que poderá ter acontecido e quais as motivações de cada uma delas. O que aconteceu afinal? Ouve-se pelas palavras de Rita a certo momento do filme “Ela caiu ou saltou, o que é que importa? E tu, vais ficar aí?”, e é exatamente nesse lugar da dúvida que quero encontrar-me com o espectador.

A adicionar a este acontecimento, Olívia confronta-se com os desafios difíceis e próprios da puberdade, lidando com um corpo que sente que não lhe pertence, com as suas mudanças, ao mesmo tempo que se depara com a habitual pressão e *bullying* que ocorre no espaço da piscina, representado, no filme, de forma ténue. E mesmo apesar de Olívia não sentir que praticou *bullying* como as colegas, acaba por ser testemunha e cúmplice deste acontecimento que decide silenciar.

O filme abre com o momento da fuga de Olívia do edifício abandonado e por sua vez vemos Rita e Sara, que também abandonam o local, a correr, num plano longo e contínuo. Nesta situação, Olívia enfrenta a crueldade e a justiça pela primeira vez.

Após o primeiro plano, Olívia surge no momento presente na piscina, após a morte da amiga, tentando em silêncio reconstruir-se, em planos gerais e em grandes planos, que ora mostram a dimensão do espaço, ora a dimensão do seu problema.

Alternadamente, ao longo do filme, a adolescente, prepara-se para dar um salto da prancha para a piscina profunda. Um salto metafórico que fará contraponto com o salto real que Lia deu. O salto da prancha representará a superação, a coragem e a tentativa de ultrapassar o remorso e a perda, num possível encontro com a memória da amiga.

No decorrer da ação, acompanhamos o seu silêncio e angústia e assistimos aos episódios de distorção visual que vai tendo. A perseguição da sua consciência leva-a à metamorfopsia e a alucinações, acabando por ser perseguida pelo reflexo da amiga Lia. A alucinação vai aumentando e Olívia vê sangue nas paredes e nas suas mãos, que culminam num banho de sangue, que toma no balneário – a maior metáfora de culpa presente no filme.

Em memórias de um momento passado, talvez feliz, surgem Rita, Sara e Lia — amigas que habitam uma imagem do passado—, num quadro visual marcado por uma composição cuidada e formal, inseridas num jogo cromático entre as toucas e os fatos de banho e em movimentos coreografados, lentos e controlados, que evocam uma atmosfera densa de equipa. Estas sequências procuram traduzir corporalmente estados emocionais latentes como o sufoco, a hesitação, a coragem e o medo, culminando numa tensão entre a norma e a singularidade. É precisamente nessa fricção — entre o desejo de pertença e a resistência à homogeneização — que se inscreve a experiência destas personagens, sobretudo da protagonista.

Na sequência coreográfica ficamos a conhecer melhor Lia e também a sua relação com as outras personagens, quando esta aparece com uma touca amarela, diferente das colegas e estas a obrigam a colocar uma cor-de-rosa iguais às demais. Após esse momento, a coreografia continua, há momentos de partilha e de conjunto que são mostrados, onde atuam em unidade.

Quando finalmente, Olívia sobe para a prancha, enfrentando todas as possibilidades encontra-se com um Anjo, que se assemelha à sua imagem do futuro, esse anjo foi visto

anteriormente no filme, na personagem de treinadora, apenas para criar uma relação de intimidade com a protagonista. É como se o Anjo fosse a mulher que Olívia nunca será, a impossibilidade de seguir os seus sonhos, por causa do acontecimento traumático que marca a sua adolescência. Nesse diálogo, o Anjo sugere uma alternativa a Olívia, contando uma história paralela, que parece que nada tem a ver com o resto da narrativa do filme, apresentando uma perspectiva diferente de lidar com o luto e a perda. Fala-lhe da ocupação do lugar vazio, da substituição do lugar onde antes existia vida.

No final, o passado e o presente ligam-se, aparecem Rita e Sara com os fatos de banho do passado, a saltarem tranquilamente da prancha e ficamos com Olívia, no presente, num salto que é cortado antes do final, sem que se revele o final da ação.

O filme decorre na atualidade e aborda temas como o *bullying*, suicídio na adolescência, a crise de identidade e a importância da verdade e da justiça. Uma viagem através dos olhos da adolescência, percorrendo momentos de intimidade e tendo acesso a várias pistas, que nos dão entrada ao lugar onde estão os dramas, as expectativas e os tremores desta fase tão fundamental da existência humana.

Silêncio da Primavera é um grito, ainda sem resposta, abafado pela vergonha da imagem.

3. A Narrativa para além do plano: conceitos e estudos de caso

3.1 Conceitos:

3.1.1 Narrativa

A narrativa representa uma das mais antigas e essenciais formas da expressão humana, que nos serviu para estruturar acontecimentos em sequências compreensíveis, coerentes e descritivas. A palavra deriva do latim *narratio*, do verbo *narrare*, que significa "contar" ou "relatar". Neste seguimento, a narrativa não se limita a um meio para contar ou narrar, mas antes a um processo cognitivo e cultural essencial para a compreensão do mundo e da experiência humana.

No âmbito cinematográfico, a narrativa manifestou-se como o processo de contar histórias por meio de imagens, sons e montagem, explorando a temporalidade e a subjetividade do espectador, apesar desta afirmação poder ser reducionista. Partimos deste ponto, para em continuidade contrapor com a obra aqui defendida. David Bordwell afirma que a narrativa no cinema estrutura elementos visuais e sonoros com o intuito de conduzir o espectador na construção de uma história coerente: "No filme de ficção, a narração é o processo através do qual o enredo e o estilo do filme interagem no decurso da sugestão e canalização da construção da fábula pelo espectador."¹ (Bordwell, 1985, p. 53). Esta definição, centrada na organização narrativa clássica, parte da ideia de que a experiência do espectador é guiada por uma estrutura lógica e formal que orienta a interpretação dos acontecimentos. Contudo, em *Silêncio da Primavera*, essa lógica é subvertida: o enredo fragmentado não organiza eventos segundo uma progressão causal, mas sim segundo uma lógica sensorial, onde se cria uma atmosfera. A narrativa emerge como um estado perceptivo e afetivo, mais do que como uma sequência articulada de ações. A construção da fábula, nesse contexto, não visa uma compreensão linear, mas uma imersão na subjetividade da protagonista, onde a montagem e o estilo evocam fluxos de consciência, descontinuidades temporais e experiências corporais. Ao deslocar o centro da narrativa para a fisicalidade e para uma temporalidade interna e descontínua, o filme recusa a transparência clássica da narração e propõe uma experiência cinematográfica em que o espectador é convocado a habitar a duração, o silêncio e a interrupção — elementos que configuram uma outra forma de pensar a narrativa, não como forma fixa, mas como campo sensível e instável de presença.

O cinema narrativo tem as suas raízes na Europa no final do século XIX, mas foi em Hollywood, nas primeiras décadas do século XX, que se consolidou um modelo clássico

¹ Tradução própria do original: "In the fiction film, narration is the process whereby the film's syuzhet and style interact in the course of cueing and channeling the spectator's construction of the fabula."

baseado numa estrutura dramática linear, com início, desenvolvimento e desfecho claramente definidos. O cinema clássico privilegiou a linearidade, continuidade temporal e clareza causal.

Contudo, filmes como *O Mundo a Seus Pés / Citizen Kane* (1941) de Orson Welles, *Hiroshima, Meu Amor / Hiroshima mon amour* (1959) de Alain Resnais subverteram essa estrutura tradicional ao recorrerem ao uso de *flashbacks* e perspectivas múltiplas, ampliando as possibilidades expressivas da linguagem cinematográfica. Na Europa dos anos 60, movimentos como a *Nouvelle Vague*, protagonizados por cineastas como Jean-Luc Godard e François Truffaut, romperam com as convenções narrativas estabelecidas. Movimentos como o expressionismo alemão e o surrealismo contrastam as narrativas lineares, privilegiando a expressão de estados psicológicos e realidades oníricas, como em *Um Cão Andaluz / Un Chien Andalou* (1929) de Luis Buñuel e Salvador Dalí. Mais recentemente, filmes como *Pulp Fiction* (1994) de Quentin Tarantino, e *A Origem / Inception* (2010) de Christopher Nolan, exploram narrativas não lineares e múltiplos níveis de realidade, convidando o espectador a reconstruir os eventos e a refletir sobre tempo, memória e percepção.

Na obra *A fábula cinematográfica*, essa rotura marca o nascimento de uma modernidade cinematográfica que “oporá ao cinema clássico do enlace entre imagens [...] uma autonomia da imagem, duplamente marcada pela sua temporalidade autónoma e pelo vazio que a separa das demais” (Rancière, 2014, p. 175). Exemplos como Welles e Rossellini inauguram uma lógica em que o encadeamento causal dá lugar ao interstício, à quebra, ao fragmento. Jacques Rancière propõe uma reflexão crítica sobre a função da história no cinema, entendendo-a não como mero registo factual de acontecimentos, mas como um dispositivo de articulação e montagem de tempos, espaços e imagens que, originalmente, não coexistiam. Para o filósofo, o cinema constrói histórias para ligar o que estava separado, criando uma ilusão de totalidade e de presença absoluta. Esta “omnipotência narrativa” configura-se como a promessa de um olhar que tudo vê e tudo conecta — como se o cinema pudesse abarcar o real na sua totalidade, operar sobre o passado, presentificar o ausente, e antecipar o futuro. Contudo, Rancière desvela a falsidade dessa promessa: por mais que o cinema tente dominar o tempo e criar sentidos comuns e gerais, ele permanece impotente diante da realidade que escapa à sua representação. O gesto de narrar é, assim, marcado por uma tensão entre o desejo de totalidade e a consciência da sua falência. Paradoxalmente, é nessa falência que reside a força do cinema: cada tentativa de reencontrar uma pureza perdida, de redimir a imagem ou de alcançar um sentido último, conduz inevitavelmente a novas formas, novas articulações, novas manipulações. O cinema revela-se, portanto, como um espaço de criação contínua, em que a beleza estética se entrelaça à melancolia de uma arte que nunca pode cumprir plenamente a sua promessa de verdade.

Todavia, o cinema moderno desafia este modelo clássico, privilegiando a fragmentação e a reflexão. A montagem transforma-se num campo de pensamento em si mesma. Na obra *Os Intervalos do Cinema*, Rancière (2012) observa que:

A fragmentação proíbe que qualquer imagem seja mais do que um *relais* entre a precedente e a seguinte. Bresson dá-nos duas analogias para compreender esta dependência. Ele invoca, primeiro, a pintura: um plano está para outro plano como a camada de cor que se modifica em contacto com a camada vizinha. Mas a analogia é enganadora. A primeira camada já não está à superfície quando a camada «vizinha» aparece [...] Em Bresson [...] cada plano parece concebido para não conter mais do que um momento determinado da acção (p. 68).

Este entendimento pensado para Bresson realça a recusa de uma continuidade causal e revela um cinema que privilegia o instante, o intervalo, o vazio. Em *Notes sur le cinématographe*, o próprio refere: “ela [a fragmentação] é indispensável se não se quiser cair na representação. Ver os seres e as coisas nas suas partes separáveis. Isolar essas partes. Torná-las independentes, de modo a dar-lhes uma nova dependência”² (Bresson, 1995, p. 93–94). Esta fragmentação torna-se forma, estética e escolha.

Gilles Deleuze, em *Imagem-Tempo* (1985), aborda um cinema que rompe com a lógica sensorio-motora tradicional para explorar a experiência da duração e da fissura temporal, valorizando imagens que pensam o tempo. Paola Marrati³ interpreta a narrativa clássica como fundada na imagem-movimento, onde o tempo é subordinado à ação. No cinema moderno, esta lógica é substituída pela imagem-tempo, que revela múltiplas camadas temporais, circuitos e sobreposições entre presente e passado: “O cinema moderno rompe com o regime orgânico da narrativa; a história torna-se fragmentada, não-teleológica, aberta”⁴ (2008, p. 68). É neste contexto que Rancière reforça que “cada imagem separa-se então das demais para se abrir à sua própria infinidade [...] o interstício entre as imagens [...] ordena, em vez do encadeamento sensorimotor, um reencadeamento a partir do vazio” (2014, p. 177). Assim, o cinema moderno não organiza mais a experiência segundo uma lógica causal, mas segundo uma lógica de falhas, silêncios e vazios.

Optar por uma narrativa permeável, feita de silêncios, lacunas e repetições, constitui também um gesto ético, respeitando a desorganização interna dos corpos e a sua fisicalidade. Enquanto teóricos como Cathy Caruth⁵, defendem que o trauma desafia a linearidade da narrativa e exige uma escuta àquilo que não pode ser totalmente representado, Rancière vai mais longe ao afirmar que “a história é a promessa de uma onnipresença e de uma onnipotência, que são, ao mesmo tempo, uma impotência de agir sobre qualquer presente” (2014, p. 306). A imagem, então, já não é apenas o reflexo de uma ação, mas torna-se espaço de reencontro com o irrepresentável, o excesso, a interrupção. No filme *Silêncio da Primavera*,

² Citação presente em *Os Intervalos do Cinema* de Jacques Rancière (p.66) com tradução do próprio.

³ Paola Marrati de 2007 a 2011 foi diretora do Programa de Estudos sobre Mulheres, Género e Sexualidade.

⁴ Tradução própria do original: “Modern cinema breaks with the organic regime of narrative; the story becomes fragmented, non-teleological, open.”

⁵ Cathy Caruth no livro *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* (1996) investiga como o trauma se manifesta por meio da linguagem e da narrativa, com base em autores como Freud, Derrida e Paul de Man.

a narrativa assume uma forma que se distancia do modelo clássico linear. O guião, inicialmente concebido de forma convencional, foi evoluindo para uma narrativa que se apoia num estado, numa forma e numa atmosfera, fragmentada ao longo do tempo, refletindo o percurso interior da protagonista. À medida que a personagem se afunda em estados de paranóia, visões e no trauma, o próprio guião foi-se alterando, alimentando-se dessas experiências subjetivas e desorganizadas. Esta construção narrativa não privilegia uma sequência lógica ou causal tradicional, mas antes uma imersão na consciência da protagonista, que se deixa conduzir pela sua própria percepção e sensação do tempo.

Tal como Deleuze sugere em *Imagem-Tempo*, esta forma de narrativa rompe com a lógica sensório-motora do cinema clássico, privilegiando a duração, a fissura e o pensamento do tempo pela própria imagem, Rancière acrescenta “a imagem não tem de ser constituída, pois existe em si mesma. Não é uma representação do espírito, é matéria-luz em movimento [...] a matéria é olho, a imagem é luz, a luz é consciência” (2014, p. 179). A narrativa desfaz-se enquanto linha e transforma-se em corpo: um campo de tensão, dúvida e respiração. Neste sentido, a reflexão de Jacques Rancière sobre a história como força interior que conecta imagens, tempos e lugares ressoa profundamente com a proposta estética de *Silêncio da Primavera*. Rancière afirma que “a história é, propriamente, esta relação de interioridade que coloca toda a imagem em relação com qualquer outra, que permite estar no lugar onde não se esteve, de produzir todas as conexões que não foram produzidas, de reencenar, diferentemente, todas as ‘histórias’” (2014, p.306). Esta concepção destaca a potência do cinema em reconfigurar o tempo e o espaço, gerando experiências sensíveis que transcendem a lógica factual ou linear. No entanto, essa mesma capacidade de construir ligações ilimitadas gera uma tensão: a promessa de onnipresença e onnipotência que o cinema sugere revela-se, em última instância, impotente para agir sobre o presente de forma efetiva. Esta impotência, segundo Rancière, alimenta uma melancolia estrutural que atravessa a arte cinematográfica contemporânea, e que o filme aqui analisado também encarna — ao propor uma narrativa assente na fragmentação, na suspensão e na fisicalidade da experiência. *Silêncio da Primavera* não tenta redimir a imagem nem recuperar uma narrativa total; ao contrário, assume esse “excesso de poder” como condição do próprio gesto artístico, expondo, na sua espiral de tentativas e recomposições, tanto a vulnerabilidade quanto a liberdade da imagem cinematográfica.

3.1.2 Flashback

O *flashback*, como dispositivo narrativo, ultrapassa o estatuto de mero recurso funcional para se constituir enquanto figura essencial na desconstrução da linearidade temporal. Em *Silêncio da Primavera*, a presença do *flashback* não opera como retorno ao passado, mas sim como reconfiguração de um presente dilacerado pela descontinuidade e pela memória da protagonista. Esta abordagem convoca uma reflexão sobre a própria natureza do tempo no cinema, onde não se trata de recuperar, mas de fazer emergir o que insiste, o que retorna como vestígio. O tempo não se organiza numa linha progressiva, mas desdobra-se em circuitos afetivos com presenças do passado ou do futuro que assombam a imagem, mas, que, ainda assim, não quebram a linha do tempo. Ao invés desta quebra, há um efeito circular da narrativa, que acompanha todo o filme.

Em *Silêncio da Primavera*, procurámos pensar no conceito de tempo e de *flashback* como uma presença, suspensa, descontínua e que pudesse de alguma forma, contaminar o presente. O filme inscreve-se numa narrativa circular, onde passado, presente e futuro se imbricam, dissolvendo os limites entre o que já aconteceu e o que está a acontecer. Não há portanto uma hierarquia cronológica, é a memória da protagonista que invade o tempo presente, não com um recurso ao tempo passado, mas como necessidade de reviver uma experiência anterior inacabada ou pouco compreendida e analisada. Esta circularidade remete para uma estrutura de desprendimento, onde a temporalidade é regida pela lógica emocional e corporal. O *flashback* emerge então como ritmo e como pulsação interna da protagonista.

Neste sentido, a prática cinematográfica em *Silêncio da Primavera* converge com o pensamento de Deleuze ao rejeitar a continuidade sensório-motora. O *flashback* é tratado como rotura, como interstício entre acontecimentos, operando como força de desorganização da narrativa e como dispositivo de abertura ao real. É através dele que o tempo deixa de ser meio para a ação e se torna condição da existência, da sensação e da imagem. Rancière (2014) em *A Fábula Cinematográfica*, esclarece este movimento em Deleuze, quando partilha que “Segundo Deleuze, as categorias próprias da imagem-tempo - falso encadeamento, falso movimento, corte irracional -, mais do que designarem operações identificáveis separando duas famílias de imagens, marcariam a maneira como o pensamento se iguala ao caos que provoca” (p. 187). Essa rotura sensório-motora é fundamental na rotura do *flashback* como recurso ao passado, sendo apoiada na ideia de abertura ao caos e à densidade da possibilidade de trabalhar as emoções e linha de montagem do filme, abandonando a ideia de progressão narrativa.

Henri Bergson⁶ também oferece uma chave essencial para pensar esta dimensão do tempo: o tempo vivido, ou *durée*, que não é segmentável nem quantificável. Ele é fluxo, continuidade interna, uma experiência subjetiva em constante transformação. Assim, o *flashback* em *Silêncio da Primavera* aproxima-se da *durée* de Bergson: aproximando-se da sensação de duração expandida da consciência, que se prolonga no corpo e nos gestos.

Em momento algum, em *Silêncio da Primavera*, procurámos mostrar através do *flashback* o que aconteceu com a personagem de Lia. Houve uma tentativa de tornar visível nos gestos de Olívia essa presença que não cessava de insistir. Neste contexto, é menos um mecanismo de narrativa do que um gesto de reconfiguração, ele interrompe a lógica de progresso, de causalidade, de superação, propondo, uma ética da permanência, da repetição e da vulnerabilidade, em tempos que pudessem até ser estendidos. No caso da sequência coreográfica, há um estender do tempo, de uma memória de Olívia, que ela procurava entender, reviver, justificar até a sua ação, ao juntar-se às colegas, para trocar a touca de Lia. O *flashback*, neste caso desestabiliza, abrindo o filme a uma temporalidade coletiva, interna e de acesso apenas às personagens, que é partilhada com o espectador, no tempo presente que a personagem viveu.

O ponto de partida de Deleuze não era, precisamente, que ela sempre esteve ali, que são as coisas que percebem e que estas estão em infinita relação umas com as outras? A definição de montagem parece então paradoxal: esta dá às imagens, aos acontecimentos da matéria-luz, propriedades que já lhes pertenciam. (Rancière, 2014, p. 181).

Neste seguimento surge outro pensamento com a qual me confrontei enquanto realizadora com participação na montagem do filme, reforçando a ideia de que a montagem — e por extensão o *flashback*, nela experimentado — não acrescenta, mas revela algo já presente no tecido da imagem. O tempo, então, não é uma estrutura exterior à imagem, mas imanente a ela.

As propriedades perceptivas das imagens são meras potencialidades. A percepção que se encontra no estado de virtualidade 'dentro das coisas', deve ser extraída delas. Tem de ser arrancada das relações de causa e efeito segundo as quais as coisas remetem umas para as outras. (Rancière, 2014, p. 181).

Assim, o *flashback* em *Silêncio da Primavera* torna-se um ato de extracção, com a necessidade também de reorganizar o tempo por meio da percepção, rompendo-se com a lógica causal e criando-se um espaço onde o pensamento, a montagem e força da decisão da personagem escrita, se misturam ao caos da imagem.

⁶ A influência de Bergson no pensamento cinematográfico foi fundamental, inspirando Gilles Deleuze a elaborar a sua teoria *imagem-tempo*.

É nesse entrelaçar de tempos e imagens que o cinema também pode encontrar a sua potência como geradora de liberdade — num lugar onde o passado insiste, o presente ressoa, e o pensamento circula com a imagem.

3.1.3 Liberdade

Liberdade poderá ser um conceito que exige uma abordagem comprometida, partindo desse princípio, tentámos acima de tudo procurar um lugar de palavra/fala, articulando a dimensão poética e política presente no filme *Silêncio da Primavera*. Ou seja, atravessámos aqui o conceito através do gesto e de uma possível abertura sensível ao outro e ao mundo, onde a palavra, enquanto autora e mulher cineasta — muitas vezes partilhada através do discurso entrecortado, do corpo ou até ausente — encontra espaço para se afirmar, num exercício conjunto com a equipa e atrizes pertencentes ao projeto. Um gesto de escuta radical e de composição com o silêncio, onde a liberdade se apresenta como possibilidade de presença, de partilha e de resistência.

Entre a tradição liberal que entende a liberdade como ausência de coerção — presente no pensamento de John Stuart Mill em *Sobre a Liberdade*, onde defende que cada indivíduo deve ser livre para pensar, agir e viver, desde que não cause dano a terceiros — e as perspetivas mais ativas e comprometidas, que encaram a liberdade como prática de resistência e transformação, como propõe Angela Davis em *A Liberdade é uma Luta Constante*, encontramos dois modos de pensar o conceito: um mais individualista e regulador, outro político e coletivo. No seu livro, Davis reúne uma série de ensaios e discursos onde apresenta vias alternativas de luta contra a violência e a opressão, focando-se sobretudo nas estruturas do sistema capitalista e da supremacia branca. Aplicado ao projeto aqui desenvolvido, pensámos a liberdade, na perspectiva de um lugar de criação e construção, feito com pensamento ético, apoiando-nos também na teoria de Laura Mulvey presente no seu ensaio *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), onde propõe que o cinema clássico de Hollywood foi estruturado segundo um olhar masculino que objetificava e sexualizava o corpo feminino. A expressão *male gaze*, que Mulvey introduz, revelava como o cinema reproduz estruturas patriarcais, moldando o desejo e a identificação do espectador através de uma perspetiva masculina dominante. Em *Silêncio da Primavera*, reforçamos esses três eixos de pensamento — a liberdade como ausência de coerção, como prática de resistência e como desconstrução do olhar — para abrir um caminho próprio onde pensar a liberdade se torna inseparável do modo como se filma, como se escuta e como se dá a ver.

Desde o primeiro gesto criativo refletimos ser fundamental questionar o olhar com que iríamos filmar os corpos adolescentes das atrizes e como as poderíamos representar. Encarando a liberdade não apenas enquanto representação, mas como fundamento de uma prática cinematográfica, linha orientadora da criação formal, da escuta e da relação com o

outro, nas variadíssimas fases que existem na produção cinematográfica e na criação artística. Usando a via do cinema como espaço de libertação do olhar, do corpo e do pensamento feminino. E, nesse movimento, libertar também o espectador. Angela Davis questiona: “O que podemos fazer? Como podemos fazê-lo? Com quem? Que táticas devemos usar? Como devemos definir uma estratégia que seja acessível a toda a gente? [...] Qual a nossa visão?” (2016, p.11). Liberdade, em sequência do pensamento aqui já desenvolvido e em oposição do que apresento em relação à narrativa, esta não pode ser um estado, mas antes uma prática ativa, permanente, de insubmissão. Esta perspetiva é útil para pensar o filme: como libertar o gesto de filmar de lógicas dominantes, como escapar à forma hegemónica de contar e de olhar? Já existem pistas que nos foram dadas até então, tais como desmontar os códigos, romper com o plano-sequência, desconectar imagem e som, questionar as narrativas. É necessário perguntar, tal como Angela Davis o faz, noutros temas: “a quem serve essa liberdade?” Romper a forma constitui um ponto de partida; é necessário transformar as estruturas que silenciam e abrir espaço para as várias vozes. Neste processo, enquanto autora e realizadora, torna-se essencial compreender e situar-se no contexto e nos corpos que se pretendiam representar.

Foi esta tensão que orientou o processo criativo de *Silêncio da Primavera*. Desde a pré-produção, mantive um diário ético e estético onde registava cada decisão formal como parte de uma reflexão maior: Como filmar sem dominar? Como representar sem dominar? Como usar os corpos das atrizes, para expressar uma voz que se manifestasse apenas como minha e singular? Como representá-las, enquanto mulheres, atrizes e jovens adolescentes, num filme que as convoca exatamente próximas das realidades das personagens?

Com a Leonor Teles, diretora de fotografia, pensámos numa câmara que acompanhasse e não que controlasse. Seria importante pensar em escuta — e fugir de tudo o que pudesse impor. Inspirámo-nos na intimidade quase acidental, onde os corpos surgem como se a câmara não estivesse presente. Como íamos filmar os corpos adolescentes com o cuidado de preservar-lhes a liberdade, criando um espaço de confiança onde a representação fosse também expressão? A câmara tornou-se mediadora de escuta. Onde poderíamos colocar a câmara? O que fazia sentido mostrar, evitar, revelar, esconder? E foi ao chegarmos a esta palavra, ‘esconder’, que abri diálogo com as atrizes. Não se tratava de esconder, mas antes de as representar de forma singular, respeitando as características pessoais de cada uma. Concordámos com uma câmara que seria uma delas, ou então a presença de uma memória passada, um recurso.

É nesse ponto que a obra *Modos de Ver*, de John Berger, surge em complementaridade à teoria de Laura Mulvey. Entendemos que a discussão sobre o *male gaze* e os olhares dominantes não se confunde com a representação dos corpos adolescentes, mas antes lhe abre um terreno de investigação pouco explorado, e que viria a ser tema central na investigação e criação: o da presença e da acção da juventude, sobretudo no feminino.

[A] presença da mulher expressa a atitude que ela toma para consigo mesma, esclarecendo desde logo o que pode ou não ser-lhe feito. A sua presença torna-se manifesta nos seus gestos, na voz, nas opiniões, expressões, roupas, ambientes preferidos, gostos - nada do que ela faça deixa de contribuir para essa sua presença. Para uma mulher, a presença é tão intrínseca à pessoa que os homens a entendem como uma emanção quase física: uma espécie de calor, um cheiro ou uma aura. Nascer enquanto mulher tem correspondido a nascer num espaço lotado e confinado, na dependência de um homem. (Berger, 2018, p.60)

John Berger oferece-nos pistas para ler o corpo em campo como sujeito e não como objeto. Se é imposto à mulher, desde cedo, a avaliar-se sob o olhar alheio, cabe também ao cinema criar condições para que, neste caso, a criança ou adolescente não sejam aprisionadas nessa vigilância internalizada. Continuando com o pensamento:

[a] visibilidade social das mulheres foi sendo aprimorada como resultado da astúcia empregada para conseguirem viver sob essa tutela em espaços tão restritos. Tal foi possível a troco da cisão em duas partes da personalidade feminina. A mulher deve continuamente prestar atenção a si mesma. Está quase sempre acompanhada pela imagem que tem de si. Quer atravessasse um quarto ou chore a morte do pai, quase não pode evitar ter consciência de como caminha ou de que modo chora. Desde a mais tenra infância, foi ensinada e persuadida a avaliar-se continuamente. (Berger, 2018, p.60)

Também o ensaio de Mulvey, ao denunciar o olhar masculino que objetifica e controla, torna-se numa ponte para pensar corpos que ainda estão em construção — corpos que habitam o limiar entre a inocência e a descoberta. Eis o desafio: articular uma ética do olhar capaz de receber o gesto juvenil sem o reduzir a um objeto ou um reflexo do olhar adulto. A liberdade do olhar é, antes de mais, uma afirmação de presença que recusa a objetificação. Nela, o espectador não olha sobre os corpos, mas olha com eles, partilhando um espaço, onde cada gesto, cada hesitação, cada silêncio se torna ato de expressão e de resistência. Ainda na continuidade e necessidade de contrariar olhares predominantes e dominantes, John Berger afirma que:

Pintava-se uma mulher despida por se ter prazer em olhá-la. Punha-se um espelho na sua mão e chamava-se a isso Vaidade, o que equivalia a condenar a mulher cujo desnudamento se havia representado para o próprio gozo. A verdadeira função do espelho era outra: tornar a mulher conivente ao fazê-la considerar-se a si mesma como uma vista. (2018, p. 66)

Em *Silêncio da Primavera*, o espelho da câmara assume a forma de dispositivo relacional estabelecendo um campo de escuta que confere espaço à presença filmada. O enquadramento surge como ato de coautoria, a partir do diálogo entre realizadora, diretora de fotografia e atrizes. Ocorreu-me que não seria apenas uma questão de como as cenas seriam filmadas, mas que a montagem também desempenharia uma função importante. Em *Silêncio da Primavera*, a montagem procurou abrir espaço ao tempo múltiplo, a uma narrativa circular,

fragmentada, onde o *flashback* viria a impor presenças sobrepostas e múltiplas na escolha do olhar. A forma começava a revelar-se como gesto — não apenas por aquilo que mostra, mas como mostra. Esta ligação entre liberdade estética e liberdade política que se revela em *Silêncio da Primavera*, está também na obras como *Retrato de uma Rapariga em Chamas / Portrait de la jeune fille en feu* (2019) de Céline Sciamma; *Sem Eira Nem Beira / Sans toit ni loi* (1985) de Agnès Varda; *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelas* (1975) de Chantal Akerman e *Aquário / Fish Tank* (2009) de Andrea Arnold. São filmes que resistem à lógica de uma narrativa outrora dominante, que constroem tempos, outras formas de ver, outros corpos.

Entre os elementos visuais e espaciais que estruturam *Silêncio da Primavera*, a metáfora da piscina assume um papel central na articulação entre os conceitos de liberdade, superfície e profundidade. A superfície da água, dotada de um carácter reflexivo, aproxima-se da imagem do espelho, funcionando como zona de ambivalência entre o visível e o indizível, entre o presente e a memória traumática. Esta camada superficial não representa apenas um plano estético; simboliza a recusa ou impossibilidade de reconhecimento emocional e experiencial — uma zona de suspensão onde os afetos e lembranças permanecem à tona, não resolvidos, intocáveis. Em contraponto, a profundidade da piscina — cinco metros de imersão vertical — torna-se alegoria do mergulho psíquico e da confrontação com aquilo que foi reprimido ou silenciado. Trata-se de um movimento de descida, de acesso ao íntimo, ao que se encontra submerso na consciência, exigindo da personagem um gesto de entrega e vulnerabilidade. O salto para a água, nesse sentido, encena não apenas uma travessia física, mas uma rotura simbólica com a superfície enquanto regime de ocultação — um gesto liminar de suspensão, confronto e libertação. A liberdade, aqui, não se apresenta como condição dada, mas como possibilidade que se efetiva na coragem de romper com o plano visível e de enfrentar a densidade do invisível. É no limiar entre essas duas camadas, superfície e profundidade, que se cria a película invisível que as separa do lugar onde reside o silêncio. O silêncio é esta fronteira, como se fosse uma tensão latente. É essa linha quase imperceptível que, quando rasgada, provoca ruído. O ruído do mergulho, literalmente o som do corpo que corta a água, o gesto de rotura com o plano da imagem confortável, é o ato de romper - liberdade.

3.2 Narrativas para além do plano e fragmentação do discurso: *Adeus à Linguagem* aplicado a *Silêncio da Primavera*

Quando *Adeus à Linguagem* é lançado, em 2014, não se trata apenas de uma despedida da linguagem, mas de um adeus ao cinema como o conhecemos. Godard, através de uma fragmentação narrativa, imagens díspares e sons que não seguem a lógica linear, propõe um outro modo de ver, ouvir e pensar. Rompe a relação clássica entre som e imagem e

convida-nos a habitar um espaço cinematográfico onde a fragmentação é liberdade e onde a linguagem falha — para que o cinema fale — fazendo-se notar a forma. Em *Adeus à Linguagem*, Godard apresenta uma narrativa que é sensorial e poética, não funcional. As imagens não seguem, antes colidem. As personagens não se desenvolvem, afundam-se em citações e gestos.

Também a fotografia de Fabrice Aragno abandona a estética tradicional: usa câmaras de baixa resolução, cria sobreposições e reinventa o olhar, ao alterar a linearidade, o equilíbrio da imagem e trata-se de um cinema que pensa — ou como Rick Warner descreve, um "cinema que ensaia"⁷. No Anexo N, encontram-se alguns fotogramas retirados da obra (*Figura 1-6*). Esta abordagem interessou-me e levou-me a ter várias ideias para o meu filme *Silêncio da Primavera*, pensado em termos de imagem com a diretora de fotografia Leonor Teles.

E se a narrativa for apenas um estado? E se me interessar por um filme pelo gesto e pela forma, sobrepondo isso a qualquer história?

Em *Silêncio da Primavera*, essa vibração organiza-se de forma intuitiva. A adolescência, enquanto tema, impõe também uma estrutura flutuante: não linear, que não é estável, pouco conclusiva. Jean-Luc Godard refere-se ao seu filme *Adeus à Linguagem* como uma "ideia simples"⁸, em que "uma mulher casada e um homem solteiro se encontram", através desta sinopse que nos escreve, encontro o primeiro ponto de foco. Godard usa a palavra «ideia» para descrever o resultado desta fragmentação de discursos, referências, testes e experimentos. Onde coloca esta mulher e este homem em situações quotidianas onde "amam-se, discutem, separam-se", num espaço "entre a cidade e o campo", com um tempo que não está definido mas está localizado entre várias estações. Na sua raiz etimológica a palavra ideia vem de *eidos* que significa imagem, e é assim, que ao longo de setenta minutos de imagens, aparentemente simples — partindo do princípio que é uma representação mental ou até uma intenção do realizador —, que podemos compreender o filme como uma exploração de ideias visuais e conceptuais que ultrapassam os limites da narrativa. A fragmentação que permeia *Adeus à Linguagem* não se limita à desconstrução de situações, mas estende-se à própria ação de ver, de ouvir e de interpretar. Godard utiliza a palavra «ideia» não apenas com o sentido do conceito, mas como uma manifestação concreta através da imagem em movimento, da textura do som e das possibilidades técnicas do cinema contemporâneo, neste caso o 3D. A partir desta perspetiva, o filme torna-se um campo de experimentação onde a linguagem — verbal, visual, emocional — é questionada, resignificada e, em última análise, abandonada. Cada

⁷ Expressão "cinema que ensaia" é utilizada por Rick Warner no livro *Godard and the Essay Film: A Form That Thinks* (2018), no qual o autor analisa a obra de Jean-Luc Godard à luz da tradição do ensaio. Para Warner, o "cinema que ensaia" é aquele que pensa através da forma — um cinema reflexivo, que problematiza as suas próprias imagens, estrutura e linguagem, em vez de apenas representá-las. *Adeus à Linguagem* (2014) é um dos principais exemplos dessa abordagem, pois rompe com a narrativa linear e propõe um envolvimento ativo e crítico do espectador.

⁸ Jean-Luc Godard escreve como sinopse para o filme *Adeus à Linguagem*: "A ideia é simples: uma mulher casada e um homem solteiro encontram-se. Amam-se, discutem, separam-se. Um cão erra entre a cidade e o campo. As estações passam. O homem e a mulher encontram-se outra vez. O cão entre eles. O outro é um. Um é o outro. São três...".

plano, corte e decisão carrega consigo a força de colocar o espectador a reconsiderar a relação entre o real e o representado, entre o cinema e o pensamento. Na sua sinopse, inclui mais uma variante "um cão erra" e assim, já não há só a ideia, a cidade, o campo, as estações, a mulher ou o homem. Adiciona mais um e passam a ser três, como também refere. Nesta linha temporal, de saltos entre estações e passeios de um cão solitário junto ao rio, "o homem e a mulher encontram-se outra vez.", mas agora já não estão sozinhos – "o cão entre eles.", adicionando mais uma forma de como experimentamos o tempo. No filme que nos oferece e na sinopse que escreve há uma ideia de multiplicidade, de repetição, de adição e fragmentação. Não só pela fragmentação da narrativa, mas também, pelos jogos e estímulos testados, faz com que este filme seja exigente do ponto de vista da compreensão, e não menos exigente em termos visuais.

Gostaria de realçar também a ideia de liberdade, presente na obra de Godard e presente na génese do filme *Silêncio da Primavera* - a liberdade que a imagem nos traz e a liberdade que é dada ao espectador. Dividido em três momentos de pensamento da narrativa:

i) pré: a sinopse, quando lida;

ii) a visualização do filme;

iii) pós: reflexão acerca do visionamento.

No momento i), a sinopse aqui já referida, cria um imaginário, mas também um mapa, organiza e não pretende fechar a imaginação, consequência da liberdade, pelo contrário abre essa porta e estimula-a, através das palavras escolhidas. No momento ii), em que vemos o filme, esta ideia de liberdade é partilhada e assimilada através da experiência dos espectadores. E no terceiro momento, iii) o que me deixa mais curiosa, o tempo em que o filme é digerido, que a liberdade aumenta exponencialmente, se assim nos permitirmos.

Em *Silêncio da Primavera*, com base no pensamento destes três momentos, e influenciada pela obra de Godard, tentei elevar o ponto iii) oferecendo no ponto i) e ii) uma narrativa que se apresenta aberta e sugestiva, abrindo espaço para questionamento ao longo do filme: caiu ou saltou; presente ou passado; culpada ou inocente? E essa resposta não é dada, mesmo no final do filme, tal como acontece em *Adeus à Linguagem*, "Quem são estas personagens? Serão personagens?", "O cão quer indicar-nos alguma coisa?", "Reconheço esta citação, de onde virá?".

Queria trazer esta multiplicidade de narrativas e cruzamentos identificativos, que tanto podem ser mais pessoais, como um desdobramento de emoções, para o meu filme. E principalmente onde tomamos o nosso tempo de distanciamento em relação à obra e ela nos poderá invadir de variadíssimas formas. Em *Adeus à Linguagem* é necessário e é dado ao espectador esse tempo, pois para o revelar, não num sentido crítico e interpretativo, mas num campo do sentir e da fascinação, é preciso situar o seu contexto histórico, o contexto em que

foi produzido, a obra passada do realizador e observar o lugar onde ele mais uma vez desafia as convenções da imagem – e para isso é necessário silêncio, tempo e liberdade.

O filme ao escapar a uma narrativa fechada, incita o espectador a participar ativamente no processo de significação, em vez de consumir imagens passivamente. Há também uma exploração da incomunicabilidade: a dificuldade de comunicação entre as personagens, por exemplo Josette e Marcus, em contraste com a presença de Roxy, o cão, que parece ser o único a compreender a essência da natureza. É uma metáfora do próprio cinema como linguagem, propondo formas alternativas de comunicação que redimensionam o humano e ultrapassam o imediatismo da média tradicional. No meu filme isso também acontece, quando surgem diálogos, por exemplo, aproximamo-nos de uma realidade, a realidade da personagem, mas estes são desconexos, já que parece que as raparigas não falam entre si, escrevi os diálogos como uma tentativa de acesso à memória da protagonista.

Como é que Olívia se lembra desta conversa? Que palavras, frases e comentários lhe ficaram gravados na memória? Será isso que devo partilhar com o espectador?

O cinema de Godard é desprendimento: rejeição das normas, mas também das suas próprias certezas. Uma prática constante de reinvenção, em todas as suas obras. Utiliza a desconexão narrativa e a sobreposição de elementos sonoros e visuais e traz algo fundamental, que me interessa ressaltar, o silêncio. Nessa falta e lacuna na linha de tempo que é o filme, o espectador é implicado a preencher esses silêncios e é aí que se confronta com uma narrativa para além do plano.

Através destas formas visuais, da música e dos sons, vamos acumulando sentidos e deixando-nos levar pela forma. É fundamental deixar que o filme se revele através das partes de que se constitui. É portanto uma viagem entre as estações, com um trânsito que tanto nos faz parar como nos obriga a arrancar e correr atrás, para que não se perca os seus vazios, as dilatações da imagem, nos contrastes, naqueles encontros e desencontros de planos. Em *Silêncio da Primavera*, quando Olívia enfrenta a câmara, é um desses momentos, finalmente temos o seu olhar e nesses três segundos, tentamos entender o que ainda não foi dito, de seguida é cortado para o plano de Lia em cima do precipício e é a primeira vez que temos um indício do que pode ter acontecido, no entanto, o filme não deixa espaço para fechar interpretações e no plano seguinte temos Olívia na piscina acompanhada pela amiga Lia, e assistimos a uma sequência de planos que nos leva à realidade distorcida, ao pensamento da protagonista e ao mesmo tempo à alucinação, que culmina no banho de sangue. O que a liberdade da fragmentação traz é que o sentido do filme pode não ser o mais valorizado; podemos permanecer com a dúvida e com o filme por muito tempo, até que algo desperte esse sentido em nós — e, provavelmente, esse impulso não virá do cinema, mas da vida.

Outra questão fundamental é que Jean-Luc Godard utiliza a montagem como instrumento para refletir criticamente sobre questões éticas e históricas. Este princípio manifesta-se com particular força em *Histoire(s) du cinéma* (1988), obra em que revisita a

história do cinema e do século XX a partir de um fluxo de imagens anacrônicas, fragmentadas e porosas. Neste contexto, a montagem deixa de ser apenas uma técnica narrativa para tornar-se um espaço de pensamento: uma forma de interrogar a verdade da imagem, de mostrar o que não pode ser dito e de abrir espaço ao indizível e à poesia.

Godard, ao longo de mais de sete décadas de trabalho, ocupou uma posição singular no campo cinematográfico, a partir da qual pôde propor hipóteses sobre o próprio presente do cinema — um presente, ele mesmo, hipotético. Godard utilizou o seu percurso cinematográfico para explorar, questionar e transformar o cinema. Ele incorpora a liberdade como metodologia, permitindo-se tanto à rigidez conceptual como à tentativa de criar algo novo a cada filme. Para ele, um filme não deve ser avaliado apenas por elementos isolados, mas pelo impacto da sua totalidade, que emerge da relação entre as partes. Essa ideia é central para compreender a sua abordagem, que enfatiza a coexistência de multiplicidade, contradição e integração no cinema. Com a combinação destes elementos, usou o cinema para refletir e redefinir o que ele pode ser num mundo em constante mudança e portanto o jogo com as narrativas fora do plano trazem também uma dimensão social e política aos seus filmes.

Em *Silêncio da Primavera*, quis trazer como inspiração à imagem algumas ideias que retiro de *Adeus à Linguagem*. Ao assistirmos à relação entre o casal que se encontra no filme, vamos tendo acesso a situações que nos lembram um momento passado, que é o deles, que nos é revelado através de cortes de planos intercalados com diversas cenas. Há um recurso ao *flashback*, no entanto não se revela como tal, faz parte da experiência e ideia do filme num sentido de continuidade, não nos faz recuar nem interrompe a linha cronológica da imagem. Normalmente, o uso do *flashback* insere-se no filme, como algo secundário que nos dá acesso a pistas, como em *Oito e Meio / 8½* (1963) de Federico Fellini, revelações, como em *O Mundo a Seus Pés* de Orson Welles para gerar empatia por algum das personagens, como é o caso do filme *Às portas do Inferno* (1950) de Akira Kurosawa ou até para explorar o estado psicológico das personagens, o trauma como em *A Máscara / Persona* (1966) de Ingmar Bergman.

Neste caso quis trazer a imagem do passado que se sobrepõe ao presente, interrompendo a sequência e criando uma sensação de distorção temporal. Como a narrativa não é organizada cronologicamente, faz com que o passado e o presente se misturem, e o espectador seja convidado, num ato de liberdade, a reconstruir a história a partir de fragmentos visuais e sonoros. Pode-se questionar se existe uma diferença entre recorrer ao passado e representar, por meio da imagem, um momento pretérito. A distinção, embora subtil, é significativa. No contexto cinematográfico, remeter ao passado não implica necessariamente aceder diretamente ao evento em si, mas sim à forma como esse passado é subjetivamente experienciado no presente. Assim, a imagem que se apresenta não pertence propriamente ao acontecimento original, mas antes à consciência atual das personagens. O passado, neste caso, não é evocado como dado objetivo, mas como vestígio afetivo e psicológico — uma memória reconstruída e atualizada a partir do ponto de vista interior de quem recorda.

3.3. Corpos em conflito: as personagens de *Silêncio da Primavera* como resposta às de *Naissance des pieuvres*

Ainda antes da frequência no Mestrado em Realização Cinema e TV, havia já visionado filmes de Céline Sciamma, como o *Retrato da Rapariga em Chamas / Portrait de la jeune fille en feu* (2019) e *Bando de Raparigas / Bande de Filles* (2014), que desde o primeiro momento me impressionaram eminentemente pelo facto – entre outros – das personagens femininas serem sempre colocadas longe de uma perspetiva *male gaze*⁹ e ainda a clareza e realismo com que os problemas femininos eram retratados, arriscando-me em escrever que mesmo sendo eu mulher e tenha passado por algumas questões representadas nos seus filmes, senti uma ligeira crueza nesse trato, que me agradava.

O encontro com *Naissance des pieuvres* da realizadora referida, poderia ter ocorrido antes da primeira versão do argumento *Silêncio da Primavera*. No entanto, foi uma sugestão da diretora de fotografia, Leonor Teles, no contexto das primeiras reuniões criativas. Afirmando porque quando o visualizei pela primeira vez foi imediata a relação entre as personagens, os espaços e a temática. Há em *Naissance des pieuvres* uma vontade de explorar o *tempo* na puberdade – a velocidade, o despertar do desejo e as colisões do corpo. Temáticas que já a tinha visto a problematizar tão bem, mas que aqui se superam, ao trabalhar com as atrizes numa idade simultânea à das questões que representavam. Essa vontade é muito bem sucedida, a meu ver, resultando num filme denso, em que todas as personagens estão em conformidade com personalidades e caracteres de pessoas que conhecemos e que me cruzei na fase da adolescência e nos tempos em que fazia competição de natação. No Anexo N, encontram-se alguns fotogramas retirados da obra (*Figura 7-12*).

No filme de Sciamma, as raparigas parecem estar constantemente com uma consciência de *como estou, como me veem, como sou, o que pensam de mim*. Esse mundo interior feminino foi também trazido para *Silêncio da Primavera*, alimentado pelo mundo da natação, também um encontro entre os dois filmes. Em ambos, a piscina é um espaço metafórico para as emoções. Em *Naissance des pieuvres* a natação sincronizada simboliza a tentativa de dominar o corpo num contexto de pressão social, não é sem intenção que o desporto escolhido é marcado pela precisão, uniformidade e estética implacável, refletindo as

⁹ O conceito de *male gaze* ou "olhar masculino" no cinema foi desenvolvido pela teórica britânica Laura Mulvey no seu ensaio *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, escrito em 1973 e publicado em 1975 na revista *Screen*. Mulvey foi professora de cinema na Birkbeck, Universidade de Londres e utilizou teorias psicanalíticas de Sigmund Freud e Jacques Lacan para analisar como o cinema clássico de Hollywood reforça fantasias patriarcais, posicionando o espectador na perspetiva masculina heterossexual e tornando as mulheres como objetos de desejo visual. Na sua análise, Mulvey identifica três níveis de *gaze* (olhar) que contribuem para essa objetivação: i) O olhar do homem por trás da câmara (diretor de fotografia); ii) O olhar das personagens masculinas dentro do filme iii); O olhar do espectador, que é encorajado a se identificar com o ponto de vista masculino.

expectativas muitas vezes impostas às jovens: a necessidade de corresponder a padrões de beleza, comportamento e desempenho que frequentemente abafam as vulnerabilidades individuais. No filme, a natação sincronizada funciona quase como uma personagem de fundo, simbolizando o quão perturbador pode ser o processo de crescimento. Como observa Alysha Prasad em *Water Lilies: Sexuality, Unrequited Love and the Importance of Friendship*, a luta frenética das nadadoras para se manterem à tona e preservarem as suas fachadas de aparente despreocupação passa despercebida acima da água, “à superfície, todos sorriem largamente, pois praticaram a sua capacidade de se juntarem em perfeita sincronia, tornando-se assim mais um símbolo da pressão sentida pelos jovens para permanecerem dentro do *status quo*”¹⁰ (Prasad, 2018). Em *Naissance des pieuvres*, a natação sincronizada atua como uma personagem secundária, característica que sempre especulei em relação à natação que mostro em *Silêncio da Primavera*, assente numa prática desportiva que não seria realista, que se apresentaria estilizada, marcada por coreografias e movimentos de precisão. Para Alysha, a natação sincronizada refletiria o esforço silencioso das jovens adolescentes para se manterem à tona emocionalmente, enquanto exibiam uma imagem controlada e sorridente à superfície. Esta dualidade sempre me interessou explorar como mote de todas as sequências onde iria mostrar algum tipo de violência disfarçada. Trazer o elogio, ao revés da crítica, a beleza, ao contrário do horror e da crueldade. Ao criar o momento coreográfico, quis trazer uma atmosfera que viria a dar vida e alegria à narrativa, no entanto, nas entrelinhas assistimos a mais um episódio de *bullying* e de não aceitação da diferença, também trabalhado de forma mais estética do que narrativa. Penso na natação sincronizada como uma ilustração da performatividade e da construção da feminilidade, evidenciando como os papéis de género são produzidos através de atos repetitivos e condicionados socialmente. Tradicionalmente, esta modalidade tem sido praticada quase exclusivamente por mulheres, reforçando códigos específicos associados à delicadeza, à graça e ao controlo corporal. Contudo, é importante reconhecer que, nos últimos anos, tem havido uma abertura crescente para a participação masculina, desafiando as fronteiras convencionais de género nesta prática desportiva.

Silêncio da Primavera, apresenta a piscina como um lugar de colapso, revelação, mas também de recuperação. O tanque representa o lugar de superação e de memória, levando-nos como espectadores a um lugar do passado que jamais se repetirá, tendo perdido uma das partes. É por isso, o espaço de cura e do trauma, de revisitação da culpa e um lugar vazio, profundo e silencioso que irá acompanhar a protagonista, Olívia. Nas cenas de natação, as toucas, os fatos de banho e os óculos de cores iguais trazem uma uniformidade com o ambiente da natação sincronizada de *Naissance des pieuvres*, sem necessitar de recorrer a essa prática, que não correspondia à visão estética e conceptual que pretendia para o filme, já

¹⁰ Tradução própria do original de Alysha Prasad (2018): “In *Water Lilies*, synchronized swimming is almost its own background character used as a symbol for how maddening growing up can be. Much like synchronized swimmers, their frantic fight to keep afloat, to keep up their own desperate fronts to appear unbothered, goes unnoticed above the water. On the surface, everyone is smiling wide, as they have practiced their ability to come together in perfect sync, yet another symbol of young people feeling the pressure to remain within the status quo” (Prasad, 2018, *Dispatch | Feminist Moving Image*).

que tinha outras referências de natação, como práticas de saltos, exercício de musculatura de ombros e mergulhos, que gostaria de trazer ao meu filme.

Interessava-me explorar em *Silêncio da Primavera* alguns apontamentos das personagens e a dimensão do desconforto constante, e a *velocidade – tempo* da puberdade, ali tão bem representada em *Naissance des pieuvres*. Com a reformulação do argumento trouxe através da minha protagonista, Olívia, a sensação de prisão das emoções, o reprimir da culpa e a caminhada que vai fazendo sobre o silêncio, inspirado na personagem Marie. Olívia não tenta dominar o espaço da piscina, como as personagens de *Naissance des pieuvres*, mas usa-o como veículo para processar emoções reprimidas. A água deixa de ser apenas um elemento no espaço e torna-se um catalisador da transformação interior da personagem. As protagonistas de ambos os filmes encontram-se na mesma idade da puberdade, quinze anos e na mesma pressão, alimentada pela vulnerabilidade, em torno de temas como a culpa, a superação, a desilusão e a vontade. Marie, interpretada por Pauline Acquart, introspectiva e silenciosa, sente um amor não correspondido por Floriane, interpretado por Adèle Haenel, a líder carismática da equipa de natação sincronizada. Este dinamismo encontra eco em *Silêncio da Primavera*, onde Olívia reflete a essência de Marie e manifesta-o de forma semelhante. Olívia não é apenas uma testemunha silenciosa; ela carrega a culpa pelo trauma coletivo – que também pertencem a Rita e a Sara, que retiro características da personagem de Floriane de *Naissance des pieuvres*. Com ela temos sempre a sensação que está tudo pensado, resolvido, há uma atitude impulsiva em Floriane, que trouxe para a Rita, demonstrada, por exemplo, na sequência de fuga em que Rita, com o seu sangue frio, tenta convencer Sara, que está em pânico que têm de ir embora do edifício após a morte da amiga, Lia.

Floriane, representa um paradoxo: uma figura confiante e desejada que esconde uma fragilidade. Esta dualidade é redistribuída entre Rita e Sara em *Silêncio da Primavera*. Rita é a provocadora, a catalisadora dos conflitos, enquanto Sara reflete a insegurança e o desequilíbrio interno, mas assumindo o papel sombra, e tentando agradar constantemente Rita. Ambas perpetuam um ambiente tóxico que culmina na tragédia de Lia. A personagem Anne, interpretada por Louise Blachère em *Naissance des pieuvres*, encontra analogia em Lia de *Silêncio da Primavera*, ambas são vítimas do olhar do outro. Anne instiga os padrões de beleza e de estereótipos de corpo, imposto pela formalidade da piscina, mas não se livra de enfrentar as humilhações que expõem as dinâmicas de exclusão. Lia, por outro lado, perece às pressões insuportáveis causadas pelo *bullying*. O salto de Lia para o fosso é o ponto culminante da sua luta, um ato de reflexão sobre as marcas silenciosas da violência na adolescência.

O corpo é central não apenas como elemento físico, em ambas as obras, mas também como espaço simbólico de disputa e transformação. *Naissance des pieuvres* utiliza enquadramentos íntimos para enfatizar a competição e a tensão emocional subjacente. Por outro lado, *Silêncio da Primavera* explora os traumas e o embate entre aquilo que se é e o que se deseja ser – e o que já não volta. Esta abordagem amplia a narrativa ao incluir o impacto

de experiências traumáticas que moldam a relação das personagens com os seus corpos e entre si.

Marie e Olívia, ambas culpadas e inocentes, presas entre a necessidade de redenção e a lealdade aos seus próprios sentimentos, mas acima de tudo vítimas de um sistema e de uma forma, com origem na sua condição, alimentadas pelas instituições, clubes e políticas. As protagonistas são a representação do impacto de um mundo liderado maioritariamente por homens, por um sistema que ainda carece de igualdade e habitantes de um espaço castigador e opressivo.

Perto do final, em ambas as obras, o salto na piscina torna-se um gesto simbólico: para Marie, uma tentativa de afirmação pessoal; para Olívia, uma tentativa também, mas de reconstrução emocional, que é deixada em aberto.

4. Temáticas e elementos presentes no filme

4.1 *Bullying* e Suicídio na Adolescência

A adolescência é um tema bastante abordado no cinema, dada a sua riqueza no território da vulnerabilidade psíquica e social. No exercício de observação do real, que também recorri para a elaboração deste projeto, cruzei-me com dados e histórias que me viriam a dar força e urgência para tratar de temas tão sensíveis como o *bullying* e o suicídio na adolescência.

Em Portugal, dados da Associação Portuguesa de Apoio à Vítima (APAV) revelam que entre 2020 e 2022, os casos reportados de *bullying* aumentaram 181% — de 42 para 118. Mais da metade das vítimas tinham entre onze e dezassete anos e 81,7% das situações ocorreram dentro do próprio estabelecimento de ensino, sobretudo entre colegas da mesma turma.¹¹ Estes números são reforçados por relatórios da Ordem dos Psicólogos Portugueses (2022), que alertam para a banalização do *bullying* como “fase normal” do crescimento. Esta normalização torna-se perigosa ao retirar gravidade à violência, atrasando as respostas e amplificando o sofrimento.

Segundo a Organização Mundial da Saúde (OMS), o suicídio é a quarta principal causa de morte entre adolescentes dos quinze aos dezanove anos a nível mundial.¹² Em Portugal, como lembra a psiquiatra Ana Matos Pires em entrevista ao jornal *Expresso*, o suicídio é já a principal causa de morte em crianças e jovens adultos. Estes dados deixam de ser meramente estatísticos, passando a ser o espelho de uma realidade onde os jovens continuam, frequentemente, a silenciar a violência e o sofrimento.¹³

¹¹ Estes dados poderão ser consultados *online* nas Estatísticas efetuadas pela APAV com dados de 2020 a 2022 (<https://apav.pt/estatisticas-apav-bullying-2020-2022/>)

¹² No mesmo artigo pode ler-se: “É difícil obter uma ideia exacta da frequência do *bullying*, já que, muitas vezes, as vítimas optam pelo silêncio. Todavia, desde há vários anos, que os dados disponíveis revelam motivos para preocupação: apesar de ser mais frequente em ambiente escolar e entre crianças e adolescentes, qualquer pessoa pode ser alvo de comportamentos de *bullying*. O *bullying* não é apenas um problema da vítima. É um problema de todos/as, pois pode transformar os locais onde acontece em locais de medo e violência. [2017] Portugal é o 15.º país com mais relatos de *bullying* na Europa e na América do norte, ficando à frente dos Estados Unidos. 31%-40% dos adolescentes portugueses com idades entre os 11 os 15 anos confirma ter sido intimidado na escola uma vez em menos de dois meses “em Portugal, quase 50% dos jovens participantes num estudo, revelaram estar envolvidos em comportamentos de *bullying* uma vez por semana/mês, como vítimas, agressores ou ambos”.

¹³ Na mesma notícia pode ler-se: “De forma genérica, poderemos afirmar que a maioria dos/as alunos e alunas não se envolve em situações de *bullying*. Vejam-se os dados do estudo português realizado no âmbito da iniciativa HBSC - *Health Behaviour in School-Aged Children* - da Organização Mundial da Saúde: cerca de 81% das crianças/jovens inquiridas em Portugal referiu nunca ter sido vítima de *bullying* e, numa proporção ligeiramente superior, 92% indicou nunca ter sido alvo de *cyberbullying*”, que faz ênfase à violência silenciada, com dados que apenas contabilizam os jovens que decidiram falar.

A dimensão do problema tornou-se ainda mais evidente com os recentes dados divulgados no início de 2025 no Jornal Expresso, que revelam que as crianças do 1.º ciclo e as raparigas são quem mais sofre de *bullying* nas escolas portuguesas, contrariando a ideia de que este fenómeno está limitado à adolescência. Segundo o Ministério da Educação, os registos de ocorrências de *bullying* concentram-se de forma preocupante nas raparigas — tanto no número de vítimas como no de agressores. Esta nova informação expõe um ciclo de violência que começa mais cedo e que se entranha nas relações escolares, afetando especialmente meninas, que tendem a ser alvo de violência psicológica subtil, difícil de detetar e frequentemente desvalorizada. Ainda segundo o *Expresso*, vários especialistas alertam para o papel cúmplice do silêncio institucional. O ambiente escolar, que deveria ser espaço de proteção e escuta, transforma-se muitas vezes num território hostil, onde o silêncio é imposto por medo, vergonha ou falta de canais seguros para denúncia. Quando as escolas falham em agir, tornam-se parte do problema — uma cumplicidade que não é sempre intencional, mas que tem consequências devastadoras para o bem-estar psicológico dos jovens.

Neste contexto, *Silêncio da Primavera* procura mergulhar nesse silêncio, para o expor. A personagem Olívia, e a sensação de responsabilização que a acompanha, não advém da ação direta, mas da sua fuga — do silêncio cúmplice, da hesitação em agir. A morte da sua melhor amiga, Lia, que vai sendo desvendada, é um ponto de rutura, e a certeza de que nunca mais será a mesma. Ambos os temas aqui desenvolvidos, trazem a perda de inocência, neste caso, o fim da adolescência. No filme, essa morte, nunca é mostrada diretamente relacionada com o suicídio, aliás, há uma intenção de criar dúvida sobre o que se passou — *terá sido um acidente?* — mas sim como uma consequência de uma cadeia de pequenas situações violentas, disfarçadas de normalidade.

Foi simultâneo o momento em que desenvolvia o filme e que o Centro de Cinema Batalha do Porto apresentou o ciclo *Sob a Superfície: A Piscina no Cinema*¹⁴, no qual tive a oportunidade de ver a sessão para Famílias, denominada *50 Metros Livres*. Foi um encontro inesperado, vi-me confrontada com o espaço *décor* que estava a trabalhar e com outras formas de representação da violência do corpo adolescente, usando, claro, alguns elementos que se cruzavam com o meu projeto. Houve particularmente dois filmes que me ficaram na memória, *Under the Skin* (2020) de Emma Branderhorst e a *Hopptornet* de Axel Danielson e Maximilien Van Aertryck. Emma Branderhorst trazia a tensão do balneário e a crueldade feminina, Axel e Maximilien a tensão da prancha, o momento do salto e da coragem. De uma maneira geral, nessa sessão houve, sobretudo, uma inquietação silenciosa em comum: a violência que emerge à superfície, especialmente nos corpos femininos em transformação.

Esses filmes abriram-me espaço para pensar *Silêncio da Primavera*, na forma como queria tratar o tema do suicídio e das situações de *bullying*. A piscina, no meu filme, é também o espaço de exclusão, era necessário criar um local inóspito e frio, mas ao mesmo tempo

¹⁴ Programa completo em:

<https://www.batalhacentrodecinema.pt/programmes/sob-a-superficie-a-piscina-no-cinema/>

ocupá-lo com a vivacidade e a cor que tem a adolescência. Na cena do balneário, interessava-me trabalhar com as atrizes em níveis diferentes, Lia completamente vestida à margem, retiraria o seu *soutien*, ainda infantil, cuidadosamente por baixo da roupa, Rita, iria despir-se com naturalidade, ficando em roupa interior, de rendas, em frente às amigas, Sara que acabaria por resolver o seu problema trazendo o fato de banho já colocado por baixo da roupa e Olívia que simplesmente surgia já com o fato de banho. Essa cena, por questões de linguagem e montagem, foi reduzida apenas à sequência final do casaco. Nessa cena, Rita e Sara abordam Lia, com um comentário à sua roupa. O elogio ao seu casaco laranja com riscas azuis não é inocente, é um gesto ambíguo, talvez até cruel, mas subtil o suficiente para passar despercebido. “Esse casaco é giro, é novo?”, comenta Rita sem dar grande importância a Lia. Esta, por sua vez, sentir-se-ia espantada com tal elogio responderia a medo e com a necessidade de aprovação, “Mais ou menos. Gostas mesmo?”. Esse diálogo é interrompido por Sara, que também ela com necessidade de aprovação de Rita, acaba por tornar o elogio da amiga maldoso, “Gosta... Mas é um bocado quente, não?”. A leitura comportamental é clara para quem vê de dentro — mas talvez não o fosse para quem vê de fora. É esse descompasso entre o visível e o invisível que me interessou debruçar.

O filme recusa a espetacularização da violência ou do trauma. Em vez disso, opta por uma narrativa fragmentada, sensorial, que traduz o descompasso emocional das personagens — entre a dor, a apatia, o delírio e o gozo. Ao recusar uma lógica linear, o filme espelha a própria experiência da adolescência: feita de sobressaltos, de regressos ao passado, de momentos suspensos. A proposta estética busca inquietar, não confortar. Assim, inscreve-se numa genealogia de obras que não pretendem só representar a juventude, mas confrontar o espectador com a sua própria complacência e com a sua memória de infância, deixando de normalizar situações violentas, que podem ter desfechos irremediáveis.

A adolescência aqui filmada é frágil, dilacerada por pressões internas e externas — a imagem, a pertença, o medo da exclusão. Olívia não é apenas vítima ou cúmplice. É a face de uma geração que cresce entre o ruído e o silêncio — e que tantas vezes se afoga num espaço sem palavras.

4.2 Diálogo entre os dois espaços: piscina como espaço de revelação e superação do trauma; edifício abandonado como espaço de descoberta

No filme *Silêncio da Primavera*, a construção do espaço é mais do que um suporte para a narrativa: ele é um agente dramático que comunica, com igual importância, o conflito interior das personagens. A piscina e o edifício abandonado emergem como dois pólos simbólicos que, em constante diálogo, estruturam uma narrativa de transformação, perda e revelação.

A piscina, enquanto lugar de disciplinamento do corpo, obedece a um código social e arquitectónico de controlo e exposição. A prancha, a água, os degraus de acesso, o vidro translúcido que separa o interior do exterior, e a icónica janela retangular — presente ao longo de todo o filme — funcionam como elementos estruturantes de uma dramaturgia da imagem e do reflexo. Numa linguagem fortemente visual, a piscina assume-se como um "poço" simbólico, como um abismo interior. Tal como em *A Mulher que Viveu Duas Vezes / Vertigo* (1958) de Alfred Hitchcock, ícone absoluto da vertigem física e psicológica, obsessão, identidade e a ilusão da realidade que se cruzam num abismo emocional ou *Debaixo da Pele / Under the Skin* (2013) de Jonathan Glazer, um mergulho no desconhecido, apresenta um abismo simbólico da identidade, da empatia e do vazio existencial.

A imagem de Olívia a subir a prancha, numa preparação para o salto, é antecipada por uma sucessão de planos onde a piscina surge vazia ou estagnada, tornando visível o carácter inóspito que adquiriu após a morte de Lia. As escadas de onde Lia terá saltado também surgem e funcionam como metáfora do limiar entre dois mundos — o visível e o invisível, a presença e a ausência. À semelhança do cinema de *Cemitério do Esplendor / Cemetery of Splendour* (2015) de Apichatpong Weerasethakul onde os espaços são habitados por fantasmas e memórias que persistem ou como *O Intruso / L'Intrus* (2004) de Claire Denis, um filme que trabalha o corpo como território de deslocamento e conflito — um corpo envelhecido, transplantado, fragmentado. O abismo aqui é interno: entre o eu e o outro, entre o corpo e a paisagem. Denis constrói uma vertigem sensorial e narrativa, onde a montagem fragmentada e os espaços geográficos (dos Alpes à Polinésia) acentuam a perda de centro. A intrusão, literal e metafórica, desvela a instabilidade da identidade, também Silêncio da Primavera constrói um espaço que comunica com o espectro de Lia e com os espaços do passado.

O reflexo na água da piscina funciona como espelho da interioridade. Os reflexos não apenas duplicam a realidade mas abrem janelas para zonas latentes da consciência — a imagem da morte, da perda, do trauma. A piscina torna-se, assim, um quadro (retangular, como a janela que a delimita), onde se projeta o visível e o invisível e uma ideia de futuro, com a qual se tem de aprender a lidar com a perda.

Ao lado deste espaço aquático e codificado, ergue-se o edifício abandonado — uma ruína habitada, um lugar sem nome nem função clara, onde as regras se dissolvem. Este edifício contrapõe-se à piscina na sua informalidade, irregularidade arquitectónica e na forma como acolhe o imprevisto, o segredo e a descoberta. É aqui que a personagem Lia, por exemplo, encontra um espaço de afirmação e confronto com o seu próprio medo, culminando num salto — literal e simbólico — que contrasta com o movimento suspenso de Olívia, presa entre o passado, a responsabilização e o presente.

A analogia entre o edifício e a piscina é sustentada por uma rede de elementos comuns: ambos possuem escadas, ambos albergam precipícios — zonas vertiginosas, que exigem da personagem um gesto de superação. Neste sentido, os dois espaços não se excluem: complementam-se. São ambos lugares-limite, territórios onde o corpo e a identidade se confrontam com as suas limitações.

Importa ainda sublinhar a dicotomia entre espaço íntimo e espaço público. A piscina inclui ambos: o balneário, os chuveiros, são zonas privadas onde se consoma o *bullying*, invisível aos adultos; a zona pública, onde se dá o acidente, torna visível a tragédia. Esta tensão entre o visível e o invisível, entre o que se mostra e o que se oculta, é uma das grandes forças do filme.

Por fim, a ideia do poço evocada pela personagem do Anjo — “quando eu tinha a tua idade o meu avô construiu-me uma piscina com a água do poço” — é a ponte simbólica entre os dois espaços. O poço é origem e fim, lugar de morte e de renascimento. Rita e Sara, na cena final, ao saltarem da prancha, com normalidade, completam o círculo. Olívia, suspensa, permanece em transição, ainda sem resposta, numa dúvida que é deixada ao espectador. O poço-piscina é o último lugar de comunicação com Lia — e, por isso, é também um lugar de transcendência.

Deste modo, *Silêncio da Primavera* constrói dois espaços simbólicos em constante ressonância: um vertical, outro horizontal; um controlado, outro abandonado; um que mostra, outro que oculta. Entre eles, desenha-se o trajeto de crescimento, perda e eventual superação das suas personagens.

4.3 Realidade ou metamorfopsia: as alucinações de Olívia

No universo sensorial e psicológico construído em *Silêncio da Primavera*, a distinção entre realidade e ilusão dissolve-se de forma progressiva, através de um regime de percepção distorcida – ou metamorfopsia – que invade o olhar e a consciência da protagonista. O filme inscreve-se assim numa tradição cinematográfica onde o real é continuamente desafiado por espectros interiores, à semelhança de obras como *A Máscara* (1966) de Ingmar Bergman ou *Inocência / Innocence* (2004), Lucile Hadžihalilović, em que a experiência do feminino é inseparável de estados de perturbação, de fragmentação e de transição. A fronteira entre o fora e o dentro do corpo, entre a realidade da personagem e a realidade do espectador, é atravessada por imagens onde o sangue surge como sinal de morte e como inscrição de uma responsabilização, que insiste em perseguir Olívia.

As alucinações que atingem a protagonista – onde se incluem: o sangue que surge nas suas mãos, que culmina num banho no balneário, em que parece que assistimos a um local de crime, ou, a cena em que em frente ao espelho do balneário o som a remete para o momento da queda de Lia, o silêncio do subaquático, e a figura ambígua da amiga morta, Lia, que vai aparecendo, em imagens que fazem parte apenas da imaginação de Olívia como o arrastar do corpo de Lia, o esconder o seu rosto que está coberto de sangue – são manifestações de um inconsciente em convulsão, onde a dor da perda e a violência do remorso ganham uma dimensão física e visual. O sangue é consequência de uma violência sistémica e invisível e

neste contexto, é também uma figuração simbólica da emergência do corpo feminino como espaço de transformação, onde é ferida, mancha e denúncia.

O trabalho da direção de arte desempenha, nesta secção do filme, um papel fulcral na construção do universo psíquico de Olívia, sendo responsável por traduzir visualmente as suas perturbações em matéria sensível e plástica. A escolha dos espaços de filmagem, longe de servirem apenas como pano de fundo narrativo, tornam-se corpo e extensão do trauma, ambiente hostil e frio. A decisão de conceber um sangue que não obedecesse às convenções naturalistas — nem demasiado clínico, nem excessivamente artificial — mas antes um sangue imaginado, projetado pela própria subjetividade da protagonista, revela uma procura consciente por um registo visual que oscila entre o real e o simbólico. Essa foi uma das discussões que tive com a equipa responsável por este departamento. Esta matéria vermelha, de densidade ambígua, inscreve-se de forma particularmente expressiva na cena do chuveiro, onde Olívia está rodeada por uma imagem *flashback*, mais uma visão: uma marca de uma mão vermelha na parede que remete para a figura ausente de Lia e antecipa a marca da mão *graffitada* vermelha que Lia pinta, mais tarde revelada, no edifício abandonado. Este gesto — a mão vermelha como vestígio e inscrição, que marca física e temporalmente o acontecimento da sua morte — culmina numa viragem simbólica onde a personagem Lia parece pedir desculpa a Olívia, num silêncio absoluto, apenas legível pelo movimento dos lábios, interrompendo a diegese sonora e paralisando momentaneamente o tempo narrativo. Esse instante de suspensão, de desaceleramento, torna-se presságio de uma transição iminente, um momento de limiar entre o antes e o depois.

O sangue, enquanto matéria simbólica e estética, ecoa um imaginário fílmico amplo e perturbador. Em *Carrie* (1976) de Brian De Palma, o sangue surge como elemento de escárnio e gatilho para uma violência latente, *Silêncio da Primavera* alinha-se com esta herança ao não tematizar apenas o trauma de forma direta, mas ao incorporá-lo nos próprios modos de ver e de sentir o filme: a alucinação torna-se linguagem e forma.

A protagonista entra, assim, num estado de suspensão e delírio. A imagem do corpo de Lia a ser arrastado, em que a própria luz nos indica que não há realidade, o salto de Lia para a piscina, onde identificamos a sua roupa, do dia da sua morte, os reflexos e a imagem lenta do seu rosto a ser encoberto pelos seus cabelos loiros, que se tornam angelicais. Todos são dispositivos que operam uma metamorfose perceptiva, onde o espaço exterior é colonizado pelo trauma interior. Trata-se de um processo de contaminação imagética — a protagonista vê o mundo através da ferida — e é essa ferida que informa todo o seu percurso dramático.

Importa notar que estas alucinações não são meras ilusões óticas, mas formas alternativas de apreensão da verdade. Olívia, ao ver o que os outros não veem — a presença persistente de Lia, os traços do *bullying*, os espaços deformados, habita uma verdade emocional que o real diurno recusa.

4.4 Composição e elementos coreográficos

A composição visual e a coreografia das cenas em *Silêncio da Primavera* mostram o trabalho de construção simbólica, articulando a narrativa com elementos visuais e corporais que ampliam, complexificam e em certos momentos contradizem o discurso direto da imagem. Neste eixo, a estreita colaboração entre a realizadora e a direção de arte foi essencial para ancorar no visível um conjunto denso de tensões emocionais, psicológicas e simbólicas. A escolha dos figurinos, por exemplo, foi desenhada em diálogo com *moodboards* (Anexo J) criados para cada personagem, orientando não apenas o figurino, mas uma expressividade própria e consistente para cada corpo em cena.

Os fatos de banho cor-de-rosa acompanhados de toucas idênticas funcionam como um símbolo imediato do feminino, e também como alegoria de uma adolescência partilhada, ainda intacta, anterior à rotura. O rosa, nesta lógica, opera como vestígio de uma inocência primordial, de uma leveza que, ao longo do filme, é contaminada pela presença latente da perda e do trauma. Esta cor, assumida sem reservas, transforma-se em contraponto do vermelho que irá emergir nas alucinações de sangue da protagonista, mas também nos pés e nas mãos de Lia, que carrega fisicamente a marca do irrecuperável. Olívia, por sua vez, mantém ainda esse rosa nos detalhes – nas calças, por exemplo – como resquício de um tempo não corrompido, traço de uma identidade que procura conservar no meio do caos emocional que a atravessa.

A caracterização de cada personagem reflete ainda traços subtis de identidade, dinâmica de grupo e papel, por exemplo, Rita apresenta-se de cabelo solto, símbolo de liberdade e autonomia, marcando-se pela sua irreverência; Sara surge como figura secundária, mimética, demasiado zelosa em agradar a Rita, o que se espelha no seu vestuário mais composto, na mini saia roxa, nas botas altas, no penteado cuidadosamente estruturado. Lia, em contraste, habita uma singularidade, distinta nos padrões e nas cores, é marcada pelas suas meias vermelhas, pesadas, simbolicamente também um peso, que a aproxima da queda. A presença de Olívia destaca-se também pela funcionalidade: é a única a usar sapatilhas no edifício abandonado, uma escolha que sublinha a sua pragmática ligação ao mundo e à ação, mantendo-a mais ágil e mais jovem.

Os *graffitis* vermelhos que povoam o edifício abandonado surgem como ecos visuais do sangue, não literal, mas psíquico, e funcionam como registos do trauma no espaço. Eles são vestígios de uma memória partilhada, de uma dor que encontrou forma plástica e que transforma o espaço arquitetónico em campo de metáforas.

A composição da imagem respeita e realça a geometria dos espaços filmados — nomeadamente a piscina. Linhas verticais, diagonais, retângulos constantes, impõem-se no enquadramento e organizam o olhar do espectador. A cena em que Olívia observa a prancha de salto, com uma linha diagonal a atravessar o plano, é exemplo disso, há uma tensão formal da

composição que reforça a hesitação psicológica da personagem, enquanto simultaneamente sublinha o abismo metafórico que a separa da decisão final.

Importa referir o trabalho coreográfico desenvolvido por Catarina Luís, cuja intervenção traduz sensibilidade para a linguagem corporal e a articulação militar através do gesto, no Anexo O, nas *Figuras 6 e 7* é possível observar ensaios da coreografia, durante a rodagem. Inspirando-se na estética etérea e depurada da fotógrafa eslovaca Mária Švarbová, referência direta, Catarina propôs uma abordagem não-naturalista, quase escultórica, à movimentação dos corpos dentro e fora de água. A coreografia não visa a verosimilhança, mas o efeito plástico e sensorial, criando momentos de suspensão e contemplação que se distanciam do realismo. Destaca-se, nesse sentido, a figura do Anjo, treinadora que acompanha Olívia, cuja presença simbólica espelha visualmente a protagonista, acentuando a sua solidão e o seu desejo de orientação. A semelhança física entre ambas é sublinhada pela composição dos planos e pelo jogo de reflexos, como na cena onde uma janela ao centro separa as duas figuras, remetendo para um mundo exterior que parece inalcançável ou, pelo menos, não comunicável.

5. Tratamento artístico e técnico

O projeto *Silêncio da Primavera* acompanha dois dias cruciais na vida de Olívia, uma adolescente de 15 anos que pratica natação de competição, num clube que se apresenta de forma algo irreal e impessoal. Para além desses dois dias, o filme recorre pontualmente ao passado – recente (com uma diferença temporal que nunca ultrapassa um mês), ainda que essa delimitação não seja explicitada no corpo narrativo. O tratamento artístico e técnico adotado teve como objetivo central a criação de uma atmosfera sensorial e intimista, capaz de refletir o conflito interno da protagonista – o seu silêncio emocional, a pressão externa, o trauma não verbalizado e a descoberta de um corpo em transformação.

A nível visual, o filme foi rodado em formato 2.39:1 (*widescreen* anamórfico), reforçando a intenção estética de compor planos onde o espaço e a solidão de Olívia pudessem ser sentidas de forma tangível. Este formato permitiu evidenciar o contraste entre os ambientes por onde a personagem circula – espaços controlados, institucionais e frios, como a piscina, o balneário e o edifício abandonado – e os momentos de maior subjetividade e introspeção, como as sequências subaquáticas ou os instantes de distorção visual. Esta escolha encontra paralelo no uso do cinemascópio em filmes como *O Espelho / Zerkalo* (1975) de Andrei Tarkovsky onde a horizontalidade do quadro amplifica o tempo psicológico e espiritual da personagem, ou em *A Essência do Amor / To the Wonder* (2012) de Terrence Malick onde o espaço serve de expressão à interioridade fragmentada. O uso da lente como extensão do estado emocional foi também influenciado por *Beau Travail* (1999) de Claire Denis, particularmente na forma como os corpos em movimento – mergulhadores ou soldados – se tornam expressão do que não pode ser dito.

A paleta cromática privilegiou os tons frios – azuis pálidos, cinzentos, verdes desbotados – como forma de reforçar o ambiente emocionalmente estéril, disciplinador e desumanizado onde Olívia se move. Estes tons aplicam-se especialmente aos espaços da piscina, que surgem como ambientes despersonalizados, quase clínicos, sublinhando o luto silencioso e a perda invisível vivida pela protagonista. Em oposição, cores quentes e saturadas – como o vermelho, o rosa ou o laranja – foram utilizadas pontualmente, associadas a momentos de rotura emocional, presença do passado ou lampejos de subjetividade. Por exemplo, a touca de natação rosa, o fato de banho vibrante, o casaco laranja de Lia no balneário ou as meias coloridas utilizadas por Olívia em contextos passados funcionaram como pontos de rotura visual com o espaço circundante. Esta oposição cromática reforça a sua singularidade, mas também a sua vulnerabilidade. Essa estratégia encontra eco no trabalho em *Fish Tank* (2009) de Andrea Arnold, onde os ambientes austeros são pontualmente interrompidos por objetos de cor intensa que sugerem resistência, desejo ou fúria. Também *Carrie* (1976) de Brian De Palma, serviu de referência na forma como a cor e o sangue funcionam como elementos simbólicos da transformação e da memória do corpo.

O filme recorreu a imagens subaquáticas com um duplo propósito: por um lado, representar o espaço onde as personagens sentem controlo e domínio físico – o treino técnico, a respiração regulada, o corpo em movimento disciplinado; por outro, evocar um universo sensorial e onírico, onde o tempo abranda, os contornos dissolvem-se e a realidade cede espaço à subjetividade. Este espaço líquido tornou-se o lugar simbólico da interioridade da personagem, como em *Tomboy* (2011) de Céline Sciamma, ou *Deixe Ela Entrar / Let the Right One In* (2008) de Tomas Alfredson, onde a água funciona como metáfora para o limiar entre infância e adolescência, entre o corpo em controlo e a perda desse controlo. A dissolução dos contornos físicos e temporais remete também para *A Árvore da Vida / The Tree of Life* (2011) de Terrence Malick onde a água e o espaço cósmico operam como instâncias de comunhão emocional e transcendência.

A direção de fotografia manteve-se próxima de Olívia, favorecendo planos médios e planos de pormenor do seu rosto, mãos, pele, marcas, gestos automáticos e respiração. A câmara foi frequentemente subjetiva, procurando traduzir a percepção sensorial da personagem sem a transformar em objeto. Esta estratégia procurou manter uma neutralidade ética e afetiva no olhar fílmico, evitando qualquer fetichização do corpo adolescente. Referências fundamentais incluem o trabalho de Claire Mathon em *Portrait de la jeune fille en feu* e Hélène Louvart em *Never Rarely Sometimes Always* (2020) de Eliza Hittman, onde a intimidade é alcançada através da contenção formal e da escuta visual.

A iluminação foi naturalista, recorrendo à luz difusa e aproveitando ao máximo a luminosidade real das localizações – piscina, balneário, espaços urbanos – para manter a crueza e verosimilhança da ação. Contudo, nos momentos de maior interioridade emocional – como nos planos subaquáticos ou nas cenas de Olívia sozinha – a luz foi moldada cuidadosamente para criar sombras suaves, zonas de penumbra, brilhos e reflexos que ampliam o efeito de introspecção. A água, o vidro e os azulejos funcionaram como superfícies de duplicação, ambiguidade ótica e distorção emocional, num registo que evoca o trabalho de Tarkovsky em *Nostalgia / Nostalghia* (1983) ou de Lucrecia Martel em *A Lagoa / La Ciénaga* (2001), onde a água é presença latente, símbolo de estagnação e memória sensorial.

A montagem seguiu um ritmo interno, alternando entre planos longos de observação – que convidam à contemplação – e cortes secos que marcam roturas emocionais e deslocamentos temporais. A elipse foi usada como ferramenta central de construção narrativa, permitindo saltos entre tempos e estados de espírito sem necessidade de exposição. Esta abordagem remete para o trabalho de João Salaviza em *Arena* (2009) e *Cerro Negro* (2011), onde a omissão e o silêncio estruturam a progressão dramática, e também para *O Filho / Le Fils* (2002) dos irmãos Dardenne onde a montagem opera por tensão e ausência.

O som foi captado em direto sempre que possível, valorizando a respiração de Olívia, os passos, o som da água a pingar, os motores da piscina, o ranger das portas – elementos sonoros que ganham dimensão dramática pela sua repetição e pela forma como isolam a protagonista. O silêncio foi tratado como linguagem narrativa, tornando-se presença densa e

expressiva. O som da água, em particular, surgiu com diferentes texturas – abafado, ritmado, ameaçador ou reconfortante – conforme o estado emocional da personagem. Esta atenção ao detalhe encontra inspiração em *As Virgens Suicidas / The Virgin Suicides* (1999) de Sofia Coppola, *The Tribe* (2014) de Myroslav Slaboshpytskyi, e *Sound of Metal* (2019) de Darius Marder, onde o desenho sonoro é moldado pela percepção subjetiva dos protagonistas.

A música original foi concebida especificamente para o filme por Diana Leonardo, recorrendo a uma paleta sonora que combina sonoridades eletrónicas minimalistas com texturas acústicas subtilmente trabalhadas, como a guitarra elétrica e o piano preparado. Esta abordagem visa construir uma paisagem sonora etérea e melancólica, que transcende a mera função ilustrativa, assumindo antes o papel de uma extensão sensível da interioridade da protagonista. A presença musical restringe-se a momentos-chave da narrativa, conferindo-lhes uma dimensão emocional ampliada e facilitando uma imersão mais profunda no universo psicológico da personagem. Ao mesmo tempo, a música evita exagerar ou dramatizar artificialmente a situação, procurando antes acompanhar e situar o espectador no ambiente emocional do filme, sem recorrer ao recurso de embelezar ou sentimentalizar desnecessariamente a experiência. Este método encontra eco nas composições de Nicholas Britell para *Moonlight* (2016) de Barry Jenkins, e nas obras de Sufjan Stevens em *Chama-me Pelo Teu Nome / Call Me by Your Name* (2017) de Luca Guadagnino, nas quais a música atua como um elemento quase espiritual, capaz de acompanhar e intensificar os estados emocionais complexos das personagens, funcionando como uma voz não verbal que comunica o indizível da experiência humana.

O *casting* foi conduzido por mim, enquanto realizadora e com o apoio de dois assistentes, a coreógrafa Catarina Luís e o realizador Francisco Noronha. O objetivo central foi encontrar uma atriz não-profissional ou em início de carreira, cuja presença física e gestualidade natural transmitisse autenticidade, fragilidade e contenção emocional. A direção de atrizes assentou numa metodologia de escuta ativa, ensaios abertos e partilha de experiências, promovendo a criação de um espaço seguro para a expressão emocional e física.

A rodagem decorreu ao longo de três dias consecutivos, com uma equipa técnica reduzida e ágil. A câmara principal utilizada foi a Sony FX6 (Anexo O, *Figura 3*), equipada com objetivas 24mm, 35mm e 70-210mm, permitindo uma gama expressiva de enquadramentos ajustados à escala dos espaços reais.

A pós-produção foi realizada em *DaVinci Resolve Studio* para a coloração e *Adobe Premiere Pro CC* para a montagem. A montagem foi conduzida pela realizadora com a colaboração da montadora Joana Teixeira. A correção de cor (Anexo L) reforçou a dualidade cromática já descrita – tons frios predominantes, pontuados por momentos de rotura quente – enquanto a mistura de som foi finalizada com o apoio profissional de Fernando Augusto Rocha, assegurando a integração coesa entre música, silêncio e ambiente sonoro.

O filme assume, assim, um compromisso ético e estético com a representação sensível e não didática da adolescência. Através de uma abordagem contida, sensorial e intimista, procurou criar uma experiência cinematográfica onde o silêncio, o corpo e a água se tornam os principais veículos de narrativa.

6. Cronograma e historial de produção | Diário

6.1 Cronograma de Desenvolvimento do Filme

Segue abaixo, descritiva e graficamente, o cronograma desenvolvido para a execução do filme.

i) Março e Abril de 2024

- Escrita do guião;
- Visualização e análise de filmes de referência.

ii) Junho e Julho de 2024

- Leituras relacionadas com os temas centrais da obra;
- Visitas ao antigo clube de natação;
- Recolha de histórias, testemunhos e memórias.

iii) Novembro e Dezembro de 2024

- Reescrita do guião com base na investigação realizada;
- Continuação das leituras e aprofundamento do universo narrativo;
- Início do processo de angariação de fundos (*GoFundMe*, apoio da Câmara Municipal do Porto e recolha de materiais);
- Constituição inicial da equipa técnica;
- Realização de reuniões com a atriz protagonista.

iv) Janeiro, Fevereiro e Março de 2025

- Primeira e segunda fases do *casting*;
- Ensaios com os elementos do elenco;
- *Repérage* (visita técnica) e seleção dos espaços a filmar;
- Fecho da constituição da equipa técnica;
- Desenvolvimento da *shotlist* (entre o realizador e o assistente de realização);
- Elaboração do *storyboard* (em colaboração com a diretora de fotografia);
- Planeamento detalhado do mapa de rodagem e de transportes.

v) Abril de 2025

- Rodagem principal do filme (dias 7, 8 e 9 de abril);

- Visualização e organização do material filmado.

vi) Maio de 2025

- Início da montagem (de 22 de abril a 15 de maio);
- Reuniões de equipa dedicadas à coloração, desenho de som e edição preliminar.

vii) Junho de 2025

- Continuação do processo de edição de imagem e som;
- Início da correção de cor (intervenções pontuais).

viii) Julho – Dezembro 2025 (previsão)

- Continuação do processo de edição de imagem e som (finalização);
- Montagem da banda sonora original;
- Início da correção de cor (finalização);
- Aplicação inicial de efeitos visuais (finalização).

O cronograma de desenvolvimento do filme, disponível no Anexo C, foi concebido com uma estrutura temporal meticulosa, de forma a assegurar a articulação entre as diversas fases do processo criativo e de produção. Nos meses de março e abril de 2024, o foco esteve na escrita do guião, etapa fundamental para a consolidação da estrutura narrativa e dramática. Paralelamente, procedeu-se à visualização de filmes de referência, como forma de investigar abordagens estéticas, tonais e temáticas relevantes.

A fase de junho e julho de 2024 esteve dedicada à pesquisa e recolha de material de inspiração. Este trabalho incluiu leituras dirigidas, visitas ao antigo clube de natação — lugar simbólico e evocativo da infância da autora — e entrevistas e recolha de memórias, cuja matéria emocional viria a integrar a linguagem e atmosfera do filme.

Durante os meses de novembro e dezembro de 2024, iniciou-se a reescrita do guião, já incorporando elementos resultantes da fase de pesquisa. Em paralelo, deu-se início à procura de financiamento, através da plataforma *GoFundMe*, contactos institucionais e levantamento de materiais técnicos. Nesta etapa, começou a formação da equipa técnica, bem como as reuniões com a atriz protagonista, fundamentais para o alinhamento conceptual da performance.

O primeiro trimestre de 2025 (janeiro a março) foi intensivo em preparação técnica e artística. Realizaram-se duas fases de *casting*, bem como ensaios com os atores selecionados. Prosseguiram-se as visitas técnicas (*repérage*) e a definição dos locais de rodagem. A equipa técnica foi consolidada e em simultâneo foram elaborados os seguintes documentos: *shotlist* (Anexo G), folha de serviço (Anexo H), planificação técnica com imagens (Anexo D) e o mapa de rodagem (Anexo F), documentos que sustentam a estrutura visual e logística da produção.

A rodagem decorreu nos dias 7, 8 e 9 de abril de 2025, seguindo-se a visualização e organização do material, crucial para o início da pós-produção.

A montagem teve início a 22 de abril e prolongou-se até 15 de maio de 2025, sendo acompanhada por reuniões técnicas focadas na coloração e edição sonora preliminares.

Finalmente, durante o mês de junho de 2025, continuaram-se os trabalhos de edição de imagem e som. Foram iniciadas intervenções pontuais de correção de cor e efeitos visuais, que terão continuidade nas fases seguintes da pós-produção, entre os meses de julho e dezembro. A perspetiva de como ficará o trabalho de efeitos e coloração encontra-se no Anexo M.

6.2 Historial de produção

6.2.1 Escrita do Guião e Encontros de Memória

A escrita do guião teve início ainda durante o 1.º ano do Mestrado em Cinema, no contexto da unidade curricular de Argumento (ano letivo 2023/2024) com o professor José Miguel Moreira, que nos desafiou a escrever um argumento de dez minutos, em que aplicássemos algumas regras a nível de narrativa, baseadas na técnica de Robert McKee, e tempos cinematográficos, pensando num fluxo de escrita que se iria fazer notar pensando numa ideia, que nos levaria a um tema, construindo uma premissa. Depois criar um *storymap*, a sinopse, idealizar um protagonista e fazer a sua descrição, então fazer uma sinopse desenvolvida e um tratamento. E assim, tendo todos os elementos para a construção do primeiro rascunho. Desde o princípio, o projeto foi pensado como uma ficção, assente numa atmosfera de inquietação adolescente, corporeidade e transformação. Estas ideias foram sendo trabalhadas e ampliadas ao longo dos meses, num percurso em que teoria e prática caminharam lado a lado.

Inicialmente, o argumento apresentava uma estrutura mais convencional e um leque mais alargado de personagens (quatro amigas da natação, mãe, treinadora, anjo, mulher que dava boleia) e espaços (piscina, balneário, cozinha, quarto de Olívia, edifício abandonado, exterior da piscina). Foi na unidade curricular de Metodologias da Realização, orientada por Nelson Araújo, orientador do presente trabalho de projeto de Mestrado, que me permitiu questionar algumas dessas escolhas iniciais. Foi nesta fase que percebi a necessidade de expandir o argumento, já que os dez minutos iniciais não me deixariam produzir a densidade a nível de alguns diálogos que o filme necessitava e sobretudo concentrar-me naquilo que era essencial.

Logo no início do segundo ano do Mestrado em Realização para Cinema e Televisão, iniciei a elaboração do argumento que viria a desenvolver até à fase de rodagem. Através de exercícios, discussões e sessões de *feedback*, fui redesenhando o guião, simplificando a narrativa e reduzindo os locais de filmagem a apenas dois espaços centrais. Essa restrição —

em vez de limitar — revelou-se libertadora: abriu portas a uma escrita mais densa e focada, que levaria a personagem central a um mundo mais fechado, tenso e simbólico.

Uma das decisões mais significativas foi a retirada da personagem da mãe, inicialmente pensada para ser interpretada pela atriz Beatriz Batarda. Esta decisão não foi fácil, mas imposta por constrangimentos orçamentais. A saída dessa personagem obrigou à reformulação do núcleo emocional da história, levando a um maior investimento na personagem principal, interpretada por Olívia Rosa, que sempre esteve presente como figura imaginada desde as primeiras versões do guião. Escrevi a pensar nela, na sua presença física, na sua forma de estar, e isso acabou por moldar o tom geral do filme.

Paralelamente ao processo de escrita, iniciei um percurso de pesquisa pessoal e afetiva. Revisitei o antigo clube de natação que frequentei na infância (CNAL em Alcobaça). A ideia era reencontrar sensações, espaços e pessoas que, de alguma forma, pudessem alimentar a construção do universo do filme. Realizei encontros com antigos colegas, percorri os balneários, as piscinas, os corredores, o terraço — espaços que, para mim, têm uma carga emocional muito específica. Este retorno ao passado foi essencial não só para o ambiente do guião, mas também para aprofundar temas como a pressão social, o *bullying* e o corpo em metamorfose.

O sangue, a transformação física, a forma como nos vemos e como os outros nos veem tornaram-se tópicos centrais. Desde o início soube que queria trabalhar o tema da metamorfose — não apenas como crescimento, mas como rotura, confronto e reinvenção. Esses elementos surgem de forma simbólica ao longo do guião e são muitas vezes mediados por uma linguagem visual expressionista, onde o que é sugerido importa mais do que o que é mostrado.

A inspiração visual, temática e sonora veio de várias direções. *Benny's Video* foi uma referência direta na forma de tratar a violência com distância emocional. A história de Gisberta, mulher trans assassinada no Porto, atravessou o projeto como um pano de fundo simbólico para a discussão sobre exclusão, invisibilidade e violência estrutural. *Kids* (1995) de Larry Clark, influenciou-me pela sua abordagem crua da adolescência urbana, enquanto *Som ao Redor* (2012) de Kleber Mendonça Filho e *Memória / Memoria* (2021) de Apichatpong Weerasethakul, foram referências determinantes na construção de uma paisagem sonora que prolonga estados de alma e tensões internas.

Há um minuto de silêncio em *Bando à Parte / Bande à Part* (1964) de Jean-Luc Godard, que me inspirou particularmente numa sequência específica do filme onde o tempo parece suspender-se. O não-tempo ou tempo morto presente em *Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos* (2018), de João Salaviza e Renée Nader Messora, inspiraram-me a trabalhar o silêncio e o peso da memória. Todas estas obras, com as suas diferenças estéticas e contextuais, forneceram-me pistas concretas e subtis para o desenvolvimento do argumento.

Houve um momento em que senti necessidade de voltar à piscina, de me sentir naquele ambiente para escrever, visitando várias no Porto. A descoberta da Piscina Municipal Armando Pimentel, como utilizadora em horário livre, foi outro ponto de viragem. O tanque com seis metros de profundidade, com a sua ressonância visual e acústica, trouxe densidade e mistério ao espaço central do filme. Este novo local deu origem a cenas novas, reformulou planos e alimentou uma dimensão quase mitológica da história, onde o espaço deixa de ser apenas cenário e passa a ser presença ativa.

Por fim, a colaboração com a coreógrafa Catarina Luís foi fundamental. A escrita dos momentos coreográficos — pensados como parte integrante da narrativa — ajudou-me a pensar o corpo em movimento como expressão de conflito, desejo e identidade. As sequências de natação, as entradas na água, os gestos repetidos: tudo isso foi coreografado com a intenção de expressar interioridades que o texto, por si só, não revelava.

O guião, tal como hoje existe, é resultado de todas estas camadas: formação académica, referências cinematográficas, memória pessoal, visitas a espaços reais, limitações práticas e, sobretudo, um desejo contínuo de aprimorar os sentidos a partir da experiência sensível que pode ser o cinema.

6.2.2 Pré-produção

a) *Casting e Ensaios*

Desde muito cedo no processo de desenvolvimento deste projeto, percebi que a escolha do elenco iria ser determinante para a verosimilhança e densidade emocional do filme. Como a narrativa gira em torno de um grupo de adolescentes marcado por uma amizade intensa, fragilidades internas e uma experiência partilhada com o luto, era fundamental encontrar intérpretes que conseguissem trabalhar não só no plano da representação, mas também da presença física e emocional. Este filme vive muito do que não é dito — dos gestos, da respiração, dos silêncios — e, por isso, a fisicalidade das atrizes foi uma das minhas maiores preocupações.

A única atriz que tinha decidido desde o início era Olívia Rosa, a protagonista. Filha de uma amiga atriz, já tinha trabalhado com ela anteriormente noutros projetos de ficção. Conhecia bem o seu olhar misterioso, a sua capacidade de escuta em cena, e sobretudo a forma como o seu corpo frágil e introspectivo traduzia com precisão a solidão adolescente que queria retratar. Olívia tinha 15 anos durante a rodagem, e a personagem tem a mesma idade — essa correspondência foi importante.

Para encontrar as restantes três amigas — Sara, Rita e Lia —, organizei um *casting* aberto. Divulguei um anúncio em várias plataformas *online*, incluindo o *Coffeepaste*, e contactei clubes de natação, escolas secundárias e escolas de artes de diferentes regiões. O critério da natação era indispensável: por um lado, pela presença da piscina como espaço simbólico e cénico central, por outro, pela relação entre o corpo e a água, o flutuar, ou afundar. Necessitava encontrar atrizes com essa disponibilidade física.

Recebi 83 candidaturas. Fiz uma triagem inicial com base em fotografias, vídeos e respostas escritas a um pequeno questionário. Escolhi 20 candidatas para participarem nas sessões de *casting* presenciais que decorreram nos dias 21 e 23 de janeiro de 2024, na ESAP (Escola Superior Artística do Porto). Nesses dois dias, contei com a presença do realizador Francisco Noronha, que além de amigo foi também uma peça fundamental na rodagem, realizando a função de anotação, e de Catarina Luís, coreógrafa e minha colega no mestrado, que colaborou em todos os exercícios no *casting* relacionados com movimento. A minha experiência como atriz, minha ocupação principal, facilitou-me muito na comunicação com as jovens candidatas e no que seria necessário de fazer em *casting*, para isso criei um guião de *casting* que permitisse avaliar as jovens atrizes em vários planos: físico, emocional e psicológico. A estrutura era a seguinte: começaria com a apresentação do projeto e do contexto dramático, um registo fotográfico das candidatas, perguntas chave sobre a sua relação com a natação (se sabiam nadar, se tinham feito competição, se estavam à vontade para filmar em fato de banho, etc); questões sobre relações de amizade (se se identificavam com grupos de amigas? Que tipo de dinâmicas conheciam?), isto permitiu-me conhecer melhor as atrizes, mas também compreender quais as suas referências e vivências; uma partilha opcional sobre experiências com *bullying* (vividas ou praticadas); disponibilidade para filmagens, deslocações e alojamento no Porto; Duas propostas de cena: contar uma história ligada ao tema (real, inventada ou ouvida) e criar uma cena de balneário com contracena com a Catarina Luís, dependendo da personagem visada (Sara ou Lia); espaço para partilha livre: algo que sentissem que deviam dizer e que não tinha sido perguntado.

Nestes exercícios, procurava mais do que uma excelente representação. Queria ver como se mexiam, como hesitavam, como contavam histórias. Houve um momento particularmente marcante em que uma das candidatas, ao improvisar uma cena de *bullying*, começou a chorar — algo totalmente inesperado que criou uma suspensão no espaço, um momento de verdade. Outras partilharam comigo histórias muito pessoais, e os três tentámos gerir isso e aconselhar da melhor forma, tentando proteger ao máximo a intimidade de cada uma delas.

Foi aí que conheci Beatriz Marinho, que acabou por ser escolhida para o papel de Sara. Beatriz tinha, na altura, 28 anos, mas apresentava uma fisicalidade e uma expressão juvenil que permitiam que fosse credível como adolescente. O seu corpo não seguia o padrão estereotipado frequentemente promovido pelas redes sociais, destacando-se por uma autenticidade que a encaixaria perfeitamente ao lado dos outros corpos no universo do filme. A

sua entrega foi imediata, assim como de outra candidata que me interessou, Lara Moura, mas infelizmente não estava disponível nas datas da rodagem, pois iria estar numa viagem de finalistas da sua escola ACE (Academia Contemporânea do Espetáculo do Porto). A Beatriz tinha uma licenciatura em Teatro e já tinha tido uma experiência em representação para cinema numa curta académica de terror.

Nessa altura, ainda não tinha encontrado ninguém para Rita nem Lia. Continuei a procura. Algumas raparigas que não puderam comparecer presencialmente enviaram *selftapes*. Analisei todas com atenção, respondi uma a uma, com uma mensagem personalizada, dei *feedback* sobre audição, sugestões, e sempre que possível, incentivei-as a continuar a trabalhar. Esse e-mail foi muito bem recebido por elas, tendo recebido respostas muito amáveis de algumas delas, disponibilizando-se até para fazerem figuração no filme, pois tinham gostado muito da ideia.

Foi num espetáculo de finalistas da licenciatura de Teatro da Universidade do Minho, em 2022, que vi a Maria Rodrigues, pela primeira vez, reencontrei-a mais tarde em Lisboa, onde reside. Fiz-lhe um *casting* informal, em Fevereiro, — uma conversa longa, algumas leituras de texto e exercícios de improvisação. A Maria tinha 21 anos, mas também uma energia adolescente, algo rebelde e misterioso, foi escolhida para interpretar Rita, a antagonista. O facto de não serem menores de idade facilitar-me-ia em termos de produção, já que não necessitavam de estar acompanhadas por um responsável de educação.

Já para Lia, a personagem que sofre o acidente e morre, demorei mais tempo, sabia que precisava de alguém que encarnava uma certa fragilidade quase etérea. Encontrei essa pessoa numa amiga: Francisca Cardoso, filha de artistas e colegas de trabalho. A Francisca tem uma presença magnética — pele pálida, cabelo indomável e corpo frágil. Quando a comecei a observar melhor para interpretar a personagem vi nela, a tensão, inocência e abismo, necessários para o filme. Ela aceitou de imediato.

Por fim, para a personagem da treinadora e também do Anjo era necessária uma figura maternal, quase mítica, uma espécie à parte que habitaria os espaços limiars do filme — convidei Mafalda Marafusta. Conhecemo-nos há anos, e sempre admirei a sua versatilidade enquanto atriz. Havia uma semelhança entre a protagonista, Olívia e a Mafalda, isso era primário para o diálogo final entre Olívia e a Anjo, tornaram-se o espelho uma da outra, com idades diferentes, mas uma projeção do futuro/passado.

Quanto aos ensaios, a dispersão geográfica do elenco dificultou a logística: tínhamos atrizes em Lisboa, Vila Nova de Santo André, Guimarães e Porto. Realizámos vários ensaios *online*, onde fui propondo exercícios de improvisação, leituras, visualizações de cenas e partilhas pessoais sobre os temas do filme. Dei-lhes trabalhos de casa — ver filmes, fazer diários visuais, repetir as coreografias em casa. A cena de discussão entre amigas, por exemplo, foi ensaiada várias vezes por chamada telefónica, como exercício de ritmo e respiração.

Consegui juntar todas durante dois fins de semana no Porto, em Março. Visitámos o sanatório de Valongo, local de filmagem, nadámos juntas, filmámos a coreografia com a câmara. Também ensaiámos em estúdio. A coreografia — filmada e repetida diariamente pelas atrizes até à rodagem — funcionava como uma âncora, um ritual físico partilhado que as unia antes de filmar. Fizemos testes de câmara, ensaios em dupla, e construímos aos poucos a intimidade entre as personagens, que se revelou mais tarde na rodagem, onde se transformaram realmente em quatro amigas, apesar de todas as suas características singulares que as poderiam separar.

Mais do que um processo de seleção, este *casting* foi um processo de criação coletiva. Procurava atrizes, mas também cúmplices. Aquelas que ficassem teriam de confiar no filme — e em mim. O resultado foi um grupo profundamente comprometido, sensível, com quem foi possível explorar um território frágil com liberdade e cuidado.

b) Repérage

O processo de localização e análise dos espaços de rodagem constituiu uma fase determinante na pré-produção do projeto. A escolha dos locais não foi um momento isolado, mas um processo contínuo que teve início ainda durante a escrita do guião. À medida que as imagens e atmosferas do filme iam tomando forma, os espaços começaram a emergir também no plano mental e emocional. A *réperage* nesse sentido, não começou com as visitas oficiais, mas desde o momento em que a imaginação visual foi convocada para sustentar a narrativa.

O Sanatório de Valongo é um exemplo emblemático desse cruzamento entre a intuição criativa e o acaso feliz. A descoberta do espaço deu-se durante a realização de filmagens, efetuadas por mim, com o meu *drone* para outro projeto, nas serras de Valongo. Durante um voo exploratório, o *drone* captou imagens de um edifício isolado e parcialmente em ruínas. Movida pela curiosidade e pela forte presença visual do local, decidi aproximar-me e explorar o espaço. O que encontrei foi um edifício carregado de história, textura e silêncio — uma atmosfera que se viria a revelar profundamente alinhada com o universo poético e temático do filme. Este episódio marcou o início informal da *réperage* sendo o primeiro espaço que encontrei e considerei com seriedade para integrar o filme.

A localização da piscina sofreu uma evolução distinta. Inicialmente, a escolha recaiu sobre a piscina do Clube de Natação de Alcobaça (CNAL), pela relação geográfica e afetiva que mantinha com a narrativa. Contudo, por razões logísticas, nomeadamente a distância e as exigências técnicas da rodagem, a opção revelou-se inviável. A necessidade de encontrar uma alternativa no Porto levou-me à Piscina Municipal da Constituição e só mais tarde à Piscina Municipal Armando Pimentel. Esta última não apenas se evidenciou exequível do ponto de vista logístico, como também surpreendeu pelas suas características arquitetónicas e técnicas — nomeadamente, a possibilidade de realizar filmagens subaquáticas, um requisito importante

para algumas sequências do filme. A solução revelou-se, por isso, ideal em múltiplos níveis: acessibilidade, compatibilidade técnica e valor estético.

A visita técnica oficial decorreu no dia 14 de março, com a presença da realizadora, de Leonor Teles e de Lurdes Osswald, responsáveis pela direção de fotografia e direção de som, respetivamente. Esta deslocação ao Porto marcou o primeiro contacto direto da equipa técnica com os espaços a serem potencialmente utilizados nas filmagens, permitindo uma avaliação prática das condições visuais, sonoras e logísticas de cada local.

O dia iniciou-se com a visita ao Sanatório de Valongo, estava luminoso, com céu limpo e um sol radiante, o que facilitou a observação cuidada da incidência de luz nos interiores e exteriores do edifício. Este fator revelou-se crucial para o planeamento da iluminação e para decisões relacionadas com a criação e a manipulação de elementos cenográficos, como as poças de água, cuja presença simbólica e visual se tornaria relevante em determinadas cenas. A incidência natural da luz permitiu não só simular situações de rodagem, mas também antecipar soluções técnicas para eventuais problemas de exposição, reflexão e texturas no plano visual.

A vinda da Leonor e da Lurdes desde Lisboa representou, para além de um gesto de empenho profissional, uma oportunidade para estreitar laços de colaboração. Ambas pernoveram no Porto, o que favoreceu a continuidade das discussões criativas e o amadurecimento das opções técnicas, fora de horários previstos. Esta convivência, por mais informal que possa parecer, assumiu um papel relevante na consolidação de uma visão partilhada entre realização, direção de fotografia e produção.

Durante o período da tarde, a equipa deslocou-se à Piscina Municipal Armando Pimentel, equipamento gerido pela Ágora – Cultura e Desporto, estrutura integrada na Câmara Municipal do Porto. A visita contou com o acompanhamento e apoio essencial de João de Brito e Rita Mata, responsáveis pela gestão do espaço. Este momento foi particularmente frutífero, uma vez que, para além de permitir uma análise técnica do espaço, tornou possível uma negociação direta para a utilização dos balneários da piscina – algo que inicialmente não estava garantido. Esta conquista teve implicações imediatas e bastante positivas ao nível da produção: ao garantir acesso aos balneários, foi possível evitar uma deslocação prevista para filmar numa escola secundária, o que implicaria custos adicionais, além de um esforço logístico mais exigente.

Importa referir que os balneários da piscina se destacavam mais cinematograficamente, devido à sua cor verde, do que aqueles previamente previstos na Escola Secundária Nicolau Nasoni, cujo acesso estava a ser mediado por Carlos Pedro Vasconcelos, diretor do Agrupamento de Escolas António Nobre e por Joaquim Braga, responsável pelo equipamento desportivo da referida escola. Embora estes contactos tenham sido prestáveis e abertos à colaboração, a solução encontrada no âmbito da Piscina Municipal Armando Pimentel revelou-se mais vantajosa sob múltiplos pontos de vista: estético, funcional e económico.

A partir deste momento, com os espaços confirmados e a equipa técnica envolvida no terreno, tornou-se possível avançar com maior segurança para as fases seguintes da preparação, como a elaboração da planificação técnica detalhada e com imagens, que pode ser consultada no Anexo E e D, respetivamente e para o mapa de rodagem, possível de ser consultado no Anexo F, a afinação dos dispositivos técnicos necessários à concretização do projeto, assim como do aluguer de todo o material que viria a ser necessário, já que na ESAP, não existia a maior parte do material necessário de imagem, como iluminação.

c) Formação da Equipa Técnica

A constituição da equipa técnica foi um processo pensado com grande cuidado e atenção, iniciado logo nos primeiros momentos da pré-produção - a ficha técnica completa pode ler-se no Anexo A.

A direção de fotografia ficou, desde o início, entregue a Leonor Teles, figura incontornável do cinema contemporâneo português, com um percurso autoral notável e um olhar tangível. A colaboração com a Leonor surgiu no contexto da sua coorientação do presente projeto de mestrado, e rapidamente se materializou no convite para assumir a direção de fotografia do filme. A sua presença foi determinante na definição da linguagem visual da obra, desde os primeiros momentos conceptuais até à rodagem. Para a assistência de realização, convidei o Salvador Gil, cuja amizade, sensibilidade e organização se articularam entre os diferentes departamentos durante os ensaios e a rodagem. No Anexo O, é possível observar alguns momentos da equipa de imagem e de som, durante a rodagem, nomeadamente na *Figura 1, 2, 3, 5, 9 e 11*.

Em ligação com o departamento de arte, procurei entre alunas da pós-graduação em direção de arte da ESAP, tendo selecionado Cristina Narayan e Maria Lourenço. Ambas participaram num período intensivo de trabalho conjunto de dois meses anteriores à rodagem, onde se demonstraram incansáveis, criativas e profundamente comprometidas com o universo visual e simbólico do projeto. O seu contributo foi absolutamente extraordinário e marcou a identidade estética do filme. A Cristina já tinha experiência com trabalho de sangue, que seria necessário ao filme. Sendo a Maria Lourenço fotógrafa, também assumiu a função de fotógrafa de cena.

A direção de som foi assegurada pela Lurdes Osswald, com quem já havia trabalhado enquanto atriz num outro projeto fílmico, *A Mulher Projetada* (2024) de Francisco Noronha. A qualidade do seu trabalho deixou-me uma impressão muito positiva, o que me levou a convidá-la para integrar esta equipa. A Lurdes, assim que leu o argumento, aceitou de imediato reconhecendo nele potencial expressivo e sonoro para uma colaboração.

A montagem ficou a cargo de Joana Teixeira, montadora com quem colaborei anteriormente em *Tuvalu ou o Desaparecimento das Coisas*, espetáculo teatral estreado em

Outubro de 2023, da minha coautoria com Nuno M Cardoso. A nossa experiência prévia de trabalho conjunto facilitou uma comunicação fluida e uma abordagem intuitiva ao ritmo e estrutura do filme.

A equipa de imagem contou ainda com a presença de Mafalda Fresco, assistente de imagem, convidada por Leonor Teles, cuja atenção ao detalhe e profissionalismo foram altamente elogiados por todos os departamentos. No setor de iluminação, Ivo Magalhães, *gaffer*, no segundo e terceiro dia de rodagem, destacou-se pelo seu trabalho rigoroso e inventivo, sendo posteriormente convidado por elementos da equipa de imagem para integrar outros projetos.

A assistência de som foi assegurada por Marta Leal, tendo sido convidada pela direção de som a integrar o projeto, enquanto a assistência de arte contou com o contributo empenhado de Helena Rosa, que por ser a mãe da protagonista, iria ter que acompanhar em toda a rodagem e por isso disponibilizou a sua ajuda.

Este projeto foi, acima de tudo, marcado pela construção de uma equipa maioritariamente no feminino, criadoras, técnicas e artistas — cujo trabalho colaborativo definiu não só a identidade estética, mas também os valores humanos e éticos que orientaram a produção do filme. Apenas os trabalhos de *gaffer*, de assistente de realização e de anotação foram desempenhados por homens, evidenciando uma inversão significativa em relação às normativas técnicas de género habituais.

A produção foi gerida pelo Coletivo Buganvílias e pela produtora Filmógrafo com produção executiva de António Costa Valente. A chefia de produção foi assegurada por Mafalda Marafusta, que também desempenhou funções artísticas. O Coletivo Buganvílias é uma plataforma artística fundada pela autora e por Mafalda Marafusta em 2020, daí a ajuda significativa que foi dada ao projeto. A coordenação desta equipa foi possível graças a uma clara visão artística, um planeamento atento e um espírito de colaboração que atravessou todas as fases da produção.

A pós-produção de som ficou a cargo de Fernando Augusto Rocha, proposto por António Costa Valente. O trabalho foi realizado no seu estúdio pessoal, em Paços de Brandão, num ambiente de grande concentração e dedicação técnica. A experiência e versatilidade de Fernando permitiram refinar a espacialização sonora do filme, em articulação direta com as intenções dramáticas do argumento. Esta fase revelou-se particularmente desafiante pela necessidade de trabalhar com um orçamento reduzido, o que exigiu a construção de soluções criativas e eficazes.

A correção de cor está atualmente a cargo de Vasco Araújo, responsável por equilibrar a paleta visual do filme, um trabalho que irá desenvolver a par com a realizadora e diretora de fotografia. Após a elaboração de um documento com referências, sugestões, esse trabalho será concluído, assim que haja essa possibilidade.

A banda sonora original foi composta por Diana Leonardo, minha irmã, professora de música na Academia de Música de Alcobça e artista independente. O envolvimento de Diana trouxe uma dimensão pessoal e afetiva à construção sonora do filme, já que a nossa comunicação é muito fluida e íntima.

No que respeita a efeitos visuais e design gráfico, até ao momento ainda não foi possível assegurar financiamento nem encontrar profissionais disponíveis para estas áreas, o que representa uma limitação à finalização plena do projeto. Da mesma forma, a criação de *foley* permanece por realizar, constituindo uma etapa ainda em aberto e dependente de apoios futuros. Apesar destas limitações, a pós-produção tem sido orientada por uma procura de coerência estética com o restante processo criativo do filme, assumindo os seus constrangimentos como parte integrante do gesto. O diálogo contínuo entre as várias áreas envolvidas permitiu manter a identidade do projeto, mesmo em contextos de fragilidade material.

d) Financiamento e apoios à produção

O valor total orçamentado para a produção do filme *Silêncio da Primavera* ascendeu a 8.770,10€, conforme discriminado no Anexo B, onde constam todas as rubricas organizadas por departamentos e tipos de despesa.

O financiamento direto contou com um montante de 1.470,00€, angariado através de uma campanha de *crowdfunding* na plataforma *GoFundMe* (<https://www.gofundme.com/f/filmequeda> acesso a 2 de Maio 2024) complementado por contribuições particulares realizadas por transferência bancária ou *MBWay*. Esta mobilização comunitária revelou-se essencial, refletindo não apenas o interesse em torno do projeto, mas também o seu carácter colaborativo. Os nomes de todos os doadores que contribuíram para esta campanha foram devidamente incluídos nos créditos do filme, na secção "Agradecimentos".

O apoio institucional mais relevante veio de uma fundação, através da linha de apoio a Curtas-Metragens, que atribuiu ao projeto o valor de 5.000,00€. Este contributo permitiu cobrir a grande maioria dos custos relacionados com logística, transportes, alojamento e alimentação da equipa, garantindo condições mínimas para a concretização das filmagens.

A restante diferença de 2.300,10€ foi assegurada através de financiamento pessoal da realizadora e autora do projeto, Marina Leonardo.

Atualmente, o projeto aguarda a atribuição de um apoio suplementar destinado à fase de pós-produção, que visa assegurar a correção de cor, inserção de efeitos especiais, mistura de som e banda sonora original.

Para além dos apoios financeiros diretos, a produção beneficiou de importantes apoios logísticos e infraestruturais, sem os quais a concretização do filme teria sido significativamente comprometida. Destacam-se:

- Filmógrafo, que apoiou a produção com logística de transporte de material através da cedência de uma carrinha de nove lugares, bem como com apoio técnico à pós-produção de som;
- Filmes da Mente, que concedeu um desconto de 50% em todo o material de imagem e som alugado, incluindo equipamentos como a câmara Sony FX6 e iluminação Aputure 1200.
- Câmara Municipal do Porto, Ágora – Cultura e Desporto, e a Film Commission Porto, pela disponibilização gratuita da Piscina Municipal Armando Pimentel para as filmagens. Inicialmente, estava estipulado um valor de 50€ por hora de utilização, tendo a produção utilizado o espaço durante um total de 24 horas (12 horas por dia);
- Papagaio Loiro e Canal 11, que cederam espaços para montagem e edição de imagem, imprescindíveis numa fase em que a Escola Superior Artística do Porto não dispunha de computadores nem salas com capacidade para leitura e edição dos ficheiros do filme;
- Mafalda Marafusta, que disponibilizou uma viatura de cinco lugares para transporte da equipa e material;
- João Vieira, responsável pelo serviço de *catering*, que concedeu um desconto de 50% em todas as refeições servidas e assegurou o respetivo transporte;
- A produtora Uma Pedra no Sapato, que disponibilizou material de imagem, incluindo uma caixa completa de lentes profissionais, transportada desde Lisboa até ao local de filmagem;
- O CineClube de Avanca, que contribuiu com o empréstimo de tripés e outro material de apoio à captação de imagem.

Por fim, a Escola Superior Artística do Porto (ESAP), embora sem apoio financeiro direto, revelou-se fundamental ao disponibilizar infraestruturas para *castings* e ensaios, equipamentos de som e apoio humano, nomeadamente através da colaboração da equipa de Direção de Arte. Esta relação destaca a relevância da articulação entre o meio académico e a criação artística independente.

6.3 Rodagem

A rodagem do filme decorreu entre os dias 7 e 9 de abril de 2025, ao longo de três dias consecutivos, com horários intensivos entre as 08h30 e as 19h30 nos dois primeiros dias e entre as 10h30 e as 21h30 no último dia. Todo o processo decorreu no distrito do Porto, tendo como localizações principais a Piscina Municipal Engenheiro Armando Pimentel (nos dias 7 e 8) e o Sanatório de Valongo (no dia 9). A organização e planificação da rodagem foram fundamentais para enfrentar os desafios logísticos, físicos e técnicos deste projeto, envolvendo cenas subaquáticas, espaços degradados e uma equipa jovem mas altamente empenhada e talentosa.

O dia 6 de abril, véspera da rodagem, ficou marcado por um contratempo inesperado: o *gaffer* inicialmente previsto, membro da equipa técnica trazido por Leonor Teles, teve de ser

hospitalizado por motivos de saúde. Esta notícia obrigou a uma reformulação urgente da equipa técnica, o que ocupou grande parte do dia. Após várias tentativas, foi possível garantir a presença de Luísa Alegre para assumir o papel no primeiro dia e de Ivo Magalhães para os restantes. Ambos se revelariam elementos essenciais, demonstrando grande competência e adaptabilidade.

Nesse mesmo dia, procedeu-se à organização dos equipamentos, transporte de material e verificação de alojamentos e refeições, toda a equipa estava reunida no Porto, na tarde de Domingo.

Dia 1: 7 de abril (Piscina Municipal Eng. Armando Pimentel)

Neste primeiro dia, concentrou-se em filmagens nas zonas interiores da piscina: tanque e cenas subaquáticas. A execução das cenas exigiu grande coordenação entre a direção de fotografia, a equipa de som e as atrizes, tendo em conta as limitações técnicas do espaço e o ambiente húmido. Havia algo que também exigia uma atenção redobrada, a água da piscina teria que se apresentar como um grande espelho, intacto, era necessário cuidado redobrado com a passagem de material, para que as cenas de reflexos funcionassem. As sequências com água implicaram cuidados redobrados com equipamento e segurança, além de uma logística muito cuidada no transporte e instalação de luzes e câmaras.

A ausência do produtor António Costa Valente, fez-se sentir, porém o seu contributo foi significativo e apesar da sua falta, a restante equipa manteve a estrutura de produção funcional e eficiente, mas sem a Mafalda Marafusta a colaborar como chefe de produção, não teria sido possível. Logo no período da manhã a equipa de imagem apercebeu-se da falta de dois materiais, um carregador de baterias e um cabo, que nos fazia falta nas próximas horas para que a rodagem pudesse continuar sem constrangimentos. Foi com a ajuda de transporte da Mafalda e com os conhecimentos da Luísa Alegre, antiga aluna da Universidade Católica do Porto, que pudemos dirigir-nos lá e pedir ajuda com esse pedido.

O dia, embora fisicamente exigente, decorreu dentro do previsto, apenas com uma hora de atraso. As atrizes — Olívia Rosa, Francisca Cardoso, Beatriz Marinho e Maria Rodrigues — demonstraram grande entrega, mesmo em situações desafiantes, como os santos da prancha, a imersão em água fria e repetição de *takes* intensos, coreográficos.

O dia terminou com uma sensação de superação coletiva, por ter sido um dia fisicamente exigente, toda a equipa ficou muito unida, principalmente o elenco, criando um ambiente de companheirismo e união.

Após a rodagem, a equipa reuniu-se para jantar no restaurante *Chamiço*, celebrando o início do que viria a ser uma rodagem intensa mas memorável.

Dia 2: 8 de abril (Piscina Municipal Eng. Armando Pimentel)

O segundo dia prosseguiu com filmagens no mesmo local, mas focou-se em cenas mais dramáticas e em momentos de *flashback*. A narrativa exigia mudanças subtis de tempo e tom, o que implicou uma atenção especial à direção de arte e guarda-roupa. A equipa de arte, coordenada por Cristina Narayan e Maria Lourenço, adaptou os espaços da piscina, criando atmosferas distintas para o passado e presente.

Passámos toda a manhã a filmar no balneário, num período que se estendeu entre as 08h30 e as 14h45, tínhamos três cenas para filmar em apenas uma manhã, num total de sete planos.

Como as cenas que filmámos eram muito intensas, nomeadamente a cena do chuveiro, em que a Olívia toma um banho de sangue, a equipa não quis suspender para almoço e decidiu continuar sem paragens, a manhã terminou com um grande aplauso para a atriz Olívia Rosa, pela sua interpretação.

Seguiu-se um almoço vegetariano para toda a equipa, no exterior da piscina, o que permitiu recarregar baterias e iniciar o período da tarde, que seria a nossa despedida daquele espaço.

A presença de Ivo Magalhães como *gaffer* garantiu uma resposta técnica sólida, ajudando Leonor Teles a criar imagens de grande impacto visual mesmo em contextos tecnicamente adversos. A equipa de som, liderada por Lurdes Osswald, continuou a registar com precisão todos os diálogos e ambientes. Durante a tarde foi mais exigente a este nível já que filmámos toda a sequência do Anjo, que é o maior diálogo do filme, filmado de três perspetivas diferentes.

Apesar da intensidade do plano de filmagens, a logística de refeições e deslocações decorreu sem falhas, garantindo à equipa condições de trabalho contínuas. No Anexo I é possível consultar o mapa de deslocações. É também de ressaltar o apoio que nos foi dado por toda a equipa técnica da piscina, que nos deixaram utilizar os seus espaços de convívio, salas de refeições, o nadador salvador também esteve sempre presente, garantindo maior confiança e sensação de segurança às atrizes.

O dia terminou com uma reunião dos diferentes departamentos (som, imagem e produção) para combinarmos qual seria a melhor logística para o dia seguinte, já que não iríamos ter a ajuda do produtor para o transporte do material na carrinha. Decidimos fazer uma revisão na lista de material necessário e levar apenas o essencial.

Dia 3: 9 de abril (Sanatório de Valongo)

O último dia de filmagens levou a equipa até ao Sanatório de Valongo, espaço carregado de simbolismo e histórias. Abandonado e em ruínas, o local obrigou a cuidados especiais de segurança, tanto para o elenco como para a equipa técnica. O acesso foi feito discretamente, de modo a garantir tranquilidade e evitar interrupções externas.

As cenas filmadas neste local dizem respeito a estados alterados de consciência da protagonista, memórias traumáticas e momentos de alucinação. A atuação de Olívia Rosa foi fundamental, transmitindo fisicamente o peso emocional da narrativa. A rodagem neste dia exigiu ainda trabalho físico intenso por parte da equipa técnica, nomeadamente na instalação de equipamento em locais de difícil acesso e com estruturas instáveis.

Até à hora de almoço a rodagem desenrolou-se sem problemas de maior, apenas alguns grupos de crianças de ATL passavam pelas montanhas ao redor do edifício, o que dificultou algum trabalho de som.

Almoçámos com as sete viaturas abertas e a equipa distribuída pelos assentos enquanto partilhávamos um agradável almoço volante com vários alimentos, saladas, massas, fruta, diferentes proteínas e ainda alguns doces, para manter a energia.

Durante a tarde íramos filmar algumas das cenas mais ensaiadas mas ainda assim mais exigentes a nível emocional para as atrizes, esse momento foi interrompido pela visita (já esperada) do guardião do local, que nos questionou sobre o conteúdo das filmagens e o seu fim. Ao se confrontar com uma equipa muito simpática, ficou entusiasmado com o projeto e acompanhou-nos durante a tarde, contando histórias assustadoras e divertidas do local, dando-nos autorização para continuarmos com o nosso trabalho.

O dia terminou por volta das 21h00, com a desmontagem e separação do material para as diferentes entidades a que pertenciam. A sensação entre a equipa foi de missão cumprida e muita felicidade, tendo terminado com uma grande despedida em torno de abraços, objetos trocados, lembranças e fotografias para marcar o momento.

6.4 Montagem e Pós-Produção

A fase de pós-produção do filme decorreu entre os meses de abril e julho de 2025, com vários desafios logísticos e soluções encontradas quase sempre através de contactos pessoais, colaborações generosas e uma constante capacidade de adaptação. Inicialmente, estava previsto que a montagem fosse feita por uma colega de mestrado, Sofia Gomes, com quem tinha já conversado sobre o projeto e que sempre se mostrou interessada em colaborar. Contudo, a um mês da rodagem, ao tentar contactá-la para avançarmos com o planeamento e organização da montagem, deixei de obter qualquer resposta. Enviei várias mensagens e fiz chamadas durante essas semanas. Sem retorno, tomei a decisão de procurar uma alternativa e, após informar Sofia da minha intenção de seguir com um plano alternativo, ela respondeu, pedindo desculpa pela ausência e afirmando que continuava interessada. No entanto, nesse momento, eu já tinha estabelecido contacto com Joana Teixeira e comprometido o projeto com ela.

A Joana foi uma escolha segura, com quem já tinha trabalhado anteriormente e de quem guardava uma memória muito positiva pela comunicação durante o processo. Trabalhar com alguém em quem confiava deu-me uma tranquilidade essencial nesta fase. Decidimos montar o filme no estúdio da Papagaio Loiro, um espaço independente e informal, mas bem equipado e confortável, o que nos permitiu trabalhar com alguma flexibilidade. A escolha deste local foi também motivada pela impossibilidade de trabalhar na escola, que não tinha computadores capazes de lidar com os ficheiros em 4K gravados em rotação, e pela distância da opção alternativa, dada pela co-produtora, o estúdio da Filmógrafo, situado em Avanca, que implicava deslocções longas e dispendiosas. Houve um momento em que conversei com o professor Luís Vieira Campos, que me apresentou algumas possibilidades de colaboração com parceiros externos, mas todas implicariam custos adicionais que, naquele momento, estavam fora do nosso alcance.

Durante duas semanas, tivemos acesso ao estúdio de pós-produção do Canal 11, nas instalações da Papagaio Loiro, graças à intermediação da Diana Garcez, colega de mestrado que estava a estagiar naquela produtora. A Diana mostrou-se entusiasmada com a ideia de acolher uma curta-metragem de ficção num espaço predominantemente dedicado ao audiovisual desportivo. Apesar do foco do canal ser outro, o ambiente foi acolhedor e os técnicos que por lá passaram ofereceram algumas dicas técnicas valiosas, sobretudo ao nível do ritmo da montagem e do trabalho com som direto.

A montagem foi, para mim, uma das fases mais bonitas do processo, talvez por ser um reencontro íntimo com o material filmado, com o corpo e os gestos das atrizes, com os silêncios e os pequenos acidentes que acontecem em cena e que, por vezes, revelam situações inesperadas. Trabalhar com a Joana foi também um exercício de escuta e afinação. Muitas vezes tínhamos visões ligeiramente diferentes sobre como começar uma sequência ou como cortar uma respiração. E foi nesses pequenos debates que o filme começou a ganhar a sua estrutura definitiva. Por vezes, bastava olhar uma para a outra para perceber que aquele plano não tinha lugar — outras vezes, lutámos por ele até à última versão.

A pós-produção de som foi realizada em Paços de Brandão, num pequeno estúdio recomendado por António Costa Valente. O técnico responsável, Fernando Augusto Rocha, mostrou-se disponível desde o início, acolhendo o projeto com generosidade. Foram feitas sessões de escuta crítica, limpeza de som e organização dos ambientes e diálogos, num processo exigente, muito atento aos detalhes. O trabalho de mistura ainda está por concluir na totalidade, tenho a intenção de procurar financiamento para que seja possível fazer *foley*, nomeadamente nas cenas mais realistas do filme.

Aquando da entrega do projeto, o trabalho de correção de cor, feito com Vasco Araújo está apenas no início, no entanto foram realizados vários testes e consolidadas as linguagens que queria enquanto realizadora, que a diretora de fotografia imaginava e também sugestões e motivações do Vasco. No Anexo M é possível consultar essa pré-visualização da potencialidade

que poderá ainda vir a ter e ser trabalhada, este passo encontra-se suspenso, aguardando financiamento específico. A equipa irá explorar possibilidades de novos apoios e parcerias para concluir esta fase com o mesmo cuidado e exigência com que se fizeram as anteriores. O desejo é terminar o filme com o rigor e a beleza visual e sonora que o material e a história pedem — mas, como tantas vezes acontece no cinema independente, isso depende agora de alguma resistência, perseverança, paciência e do apoio que for possível reunir.

6.4.1 Banda sonora original e efeitos sonoros

Neste campo, as diligências efectuadas tiveram um duplo escopo: por um lado, ancorar o universo sonoro da obra numa realidade reconhecível, concreta — o ambiente inóspito de uma piscina interior, os ecos frios de um balneário —, e por outro, proceder a uma reinvenção expressiva desse mesmo espaço acústico, transformando-o numa extensão direta do estado da protagonista. O som deixa assim de ser meramente diegético para tornar-se um elemento narrativo por direito próprio, com função emotiva e simbólica.

A piscina, lugar central da narrativa, é desconstruída sonoramente até se converter num espaço de opressão e memória. Em vez de se limitar à reprodução fiel dos sons naturais (água, passos molhados, reverberações físicas), optou-se por construir uma paisagem sonora artificial e densa, que potencia a sensação de clausura. A reverberação, cuidadosamente manipulada, serve aqui para intensificar o silêncio — não um silêncio vazio, mas espesso, saturado de subgraves, quase táctil. A sensação que se queria atingir era a de um útero gelado, que aprisiona ao invés de proteger: uma metáfora acústica do trauma.

Este tratamento expressivo do som é colocado inteiramente ao serviço da emoção. O objetivo seria fazer com que o espectador escutasse com o corpo aquilo que a protagonista, Olívia, sente no peito — uma opressão sem palavras, uma presença invisível que distorce a percepção e invade os sentidos. Para isso, a colaboração com a compositora Diana Leonardo assume papel central. Irmã e parceira artística de longa data, a Diana traz uma abordagem profundamente sensorial à composição original, privilegiando texturas eletrónicas, camadas graves e atmosferas saturadas que dialogam não só com os espaços físicos da narrativa, mas sobretudo com o espaço mental da protagonista, em especial nos momentos de alucinação e desintegração perceptiva.

As referências sonoras desta abordagem vão de Ben Frost a Abul Mogard, passando por Thom Yorke, Loscil, Murcof, Thomas Köner e Chromatics — nomes que exploram, cada um à sua maneira, a delicada fronteira entre som, emoção e paisagem. A banda sonora, assim concebida, não pretende ilustrar a imagem, mas antes amplificar-lhe a densidade sensível, criando um espaço onde a escuta se torna também uma forma de ver.

A banda sonora original foi inteiramente composta por Diana Leonardo, a música não é aqui um elemento posterior ou decorativo: foi concebida em paralelo com o desenvolvimento da obra, com momentos-chave da encenação e da coreografia marcados já em tempos musicais definidos. Esta integração íntima entre som e imagem permite uma fusão entre o corpo e o ambiente sonoro que os envolve — como se o movimento e o som pertencessem à mesma pulsação interna.

A abordagem que fizemos à banda sonora recusa melodias narrativas, preferindo criar atmosferas densas e por vezes minimalistas que oscilam entre o etéreo e o opressivo.

Do ponto de vista técnico e sensorial, a composição apoia-se fortemente no uso de frequências graves e subgraves, explorando a capacidade física do som para afetar o corpo do espectador. Em sala de cinema, essa estratégia revelará toda a sua eficácia: os subgraves criam um campo vibracional que reforça a tensão emocional das cenas sem recorrer a convencionalismos dramáticos. Contudo, na visualização doméstica, esta dimensão sonora perde-se facilmente sem o uso de auscultadores adequados ou de um sistema sonoro apropriado. Isto é particularmente relevante na cena quase final, quando Olívia sobe para a prancha — o momento mais tenso e carregado do filme. Deste modo, aconselha-se a sua visualização e escuta da maneira descrita acima, para efeitos de perceção e avaliação completa dos elementos.

7. Reflexão Crítica

7.1 Balanço dos resultados obtidos e dos objetivos propostos

O balanço que faço do processo de criação deste filme é, acima de tudo, gratificante. O projeto superou amplamente as expectativas iniciais — não apenas em termos de execução técnica, mas sobretudo na forma como se consolidou enquanto objeto cinematográfico. Todos os planos previstos na planificação técnica foram filmados com sucesso, e, mais ainda, durante a rodagem foi possível filmar imagens adicionais que nasceram do acaso, da escuta ativa e de propostas dadas pela equipa. Essa flexibilidade criativa, que nunca comprometeu a coerência do projeto, revelou-se uma mais-valia que deu ao filme uma respiração própria.

Foi essencial, para o sucesso deste processo, ter contado com uma equipa talentosa e experiente, com percursos reconhecidos tanto a nível nacional como internacional. A energia, o profissionalismo e a entrega de todos os elementos foram determinantes para levar este projeto além do que parecia possível dentro de um contexto académico, sem financiamento.

Nesse sentido, sinto que me superei enquanto realizadora e produtora, ao conseguir mobilizar recursos que ultrapassaram largamente os meios disponibilizados na ESAP. Desde a angariação de financiamento externo até à seleção criteriosa de atrizes — entre nomes consagrados e novas descobertas que surpreenderam com a sua entrega e intensidade —, cada decisão foi tomada com a intenção constante de elevar o filme.

Tive tempo para ensaios, entrevistas e trabalho de campo, o que me permitiu um mergulho real na linguagem e na densidade temática do projeto. Durante todo o processo, mantive um compromisso firme com a investigação, que acompanhou cada fase da criação. Esse trabalho paralelo — teórico, intuitivo, empírico — foi alimentando e moldando o filme à medida que ele ganhava forma.

Recordo as primeiras conversas com o orientador Nelson Araújo, num momento em que escolhia quais seriam os filmes que iriam servir de base da minha investigação, em que referi o *O Silêncio / Tystnaden* (1963) e me foram propostas obras que eu não conhecia e que foram os meus primeiros encontros felizes, neste filme que realizei, como o *Benny's Video* (1992) e *Rashomon* (1950) e observo todo o percurso desde então, carregado de histórias que aqui partilhei e outras memórias que ficaram para sempre com a equipa, elenco, familiares e amigos, que me apoiaram, assistindo também eles a alguns momentos de queda.

Nem tudo foi isento de obstáculos. As principais dificuldades surgiram na fase de pós-produção, onde os recursos financeiros se mostraram insuficientes para corresponder às exigências técnicas e artísticas que o filme pedia. Algumas etapas importantes — como a correção de cor, o desenho de som e efeitos visuais — carecem ainda de conclusão, estando dependentes de apoios adicionais que se encontram em processo de candidatura. Apesar disso, o que foi alcançado até agora permite antever, com clareza, o potencial completo do filme.

Mais do que o produto final, o que permanece é o percurso: uma aventura criativa que me ligou a profissionais de referência do cinema em Portugal, como a produtora *Uma Pedra no Sapato*, ou a *Filmes da Mente*, com quem estabeleci laços de amizade, troca e crescimento. Quando a rodagem terminou recebi uma mensagem da diretora de fotografia, Leonor Teles que dizia “soube a pouco” e essas três palavras apenas sugeriam já um encontro para um próximo filme, que venha a realizar no futuro.

O processo, com todas as suas exigências e recompensas, constituiu um momento de viragem — um primeiro passo concreto numa prática cinematográfica mais profissional. Orgulho-me de ter sido capaz de escrever, realizar e produzir este filme com grande autonomia, e de o fazer com a consciência clara de que é apenas o início. O que aqui registei serve já de fundação para tudo o que virá a seguir.

7.2 Constrangimentos da produção e capacidade de resposta

À semelhança de qualquer processo criativo e produtivo de natureza cinematográfica, também este projeto enfrentou diversos constrangimentos ao longo das suas várias fases, desde a pré-produção até à pós-produção. Contudo, e apesar das dificuldades que foram surgindo – algumas previsíveis, outras totalmente inesperadas – foi possível ultrapassá-las com criatividade, empenho coletivo e uma rede de apoio humano e técnico que, em última instância, tornou viável a concretização do filme.

O principal obstáculo com que nos deparámos desde o início foi, sem dúvida, a falta de financiamento. O carácter independente da produção, bem como os poucos recursos disponíveis na escola, impuseram desde cedo a necessidade de uma gestão rigorosa e inventiva dos meios ao dispor. Esta limitação teve reflexos imediatos em várias áreas do processo criativo, com especial destaque para a seleção de equipamento técnico e o acesso a estúdios de pós-produção.

Logo na fase inicial da pré-produção, surgiu uma das primeiras questões críticas: a diretora de fotografia Leonor Teles, recusou-se a trabalhar com a câmara *Blackmagic* disponível na escola. Segundo Leonor, esta câmara não permitiria alcançar a plasticidade visual desejada para o filme, limitando a expressividade estética que pretendíamos conferir à obra. Esta exigência, embora legítima e ancorada numa preocupação artística, colocou-nos perante um novo desafio: encontrar uma câmara que satisfizesse os requisitos técnicos da Leonor sem comprometer o orçamento exíguo da produção. Consideraram-se, então, vários modelos, como a *ARRI Alexa*, a *RED*, a *Sony Burano*, *Venice*, *FX9* e *FX7*. Acabámos por conseguir, com o apoio da produtora *Filmes da Mente*, um *kit* completo da *Sony FX6*, que nos foi alugado com um desconto de 50%. Esta colaboração foi possibilitada pela intervenção do produtor António Costa Valente, que estabeleceu o primeiro contacto com a empresa. Refira-se, ainda, que a

produtora Filmógrafo, parceira no projeto, dispunha apenas da *Blackmagic*, pelo que esta solução alternativa revelou-se determinante para a continuidade do filme.

Outro constrangimento relevante prendeu-se com a dificuldade de agendamento e realização de ensaios entre realizadora e protagonista. A atriz principal, Olívia Rosa, vive em Vila Nova de Santo André, no Alentejo, o que tornou logisticamente complexo um trabalho de preparação mais próximo e continuado, enquanto residente no Porto. A solução encontrada foi uma residência artística na Associação AJAGATO, que permitiu pernoitar no local e usufruir de um espaço de ensaios (o Teatro da Associação), facilitando finalmente o trabalho direto entre realizadora e atriz. Esta residência revelou-se, não só eficaz do ponto de vista prático, como também geradora de um ambiente propício à concentração e imersão artística desejadas.

Durante a rodagem, um dos momentos mais delicados foi a ausência imprevista do produtor António Costa Valente, por motivos de ordem pessoal. Esta ausência, naturalmente compreensível, obrigou à reorganização interna da equipa. Neste contexto, devo um agradecimento à Mafalda Marafusta, que acumulou o papel de chefe de produção com o de intérprete, revelando uma extraordinária dedicação e competência. O seu apoio incansável foi, em muitos momentos, essencial para garantir o bom decurso dos trabalhos. Paralelamente, Helena Rosa, mãe da protagonista, desempenhou também um papel de produção, apoiando a equipa em múltiplos aspetos práticos da rodagem e constituindo, com Mafalda Marafusta, um verdadeiro núcleo de suporte operacional.

A nível técnico, um dos maiores desafios surgiu durante a pós-produção. A inexistência de espaços de montagem disponíveis através da escola obrigou à procura de alternativas externas. Foi graças à generosidade da colega de curso Diana Garcês que nos foi possível aceder ao espaço de montagem da produtora audiovisual Papagaio Loiro, onde se desenvolveu grande parte da edição do filme. Contudo, quando estávamos prestes a concluir esta etapa, fomos surpreendidos por um evento absolutamente imprevisível: o apagão geral que, a 20 de abril de 2025, afetou simultaneamente Portugal e Espanha. Este corte de energia, com uma duração de cerca de dez horas, comprometeu irremediavelmente o encerramento da sessão de montagem marcada para esse dia. Como consequência, tivemos de solicitar, com carácter de urgência, dois dias adicionais de acesso ao estúdio, de forma a finalizar o processo. Apesar do contratempo, este episódio acabou por demonstrar, mais uma vez, a flexibilidade e compreensão dos parceiros do projeto.

Outro constrangimento relevante emergiu na fase de rodagem, mais precisamente durante a filmagem das cenas com sangue. Descobrimos, já em plena ação, que a atriz Olívia Rosa sofria de uma fobia relacionada com sangue, facto que causou vários momentos de tensão e quase desmaio. A superação deste desafio foi possível graças ao apoio incondicional da mãe da atriz e da restante equipa técnica, que ajustaram o ambiente de filmagem para garantir a segurança e conforto da intérprete. Curiosamente, esta limitação trouxe uma camada de verdade às cenas em questão, especialmente à cena do chuveiro, do reflexo e das mãos cobertas de sangue, que acabou por beneficiar do realismo emocional vivido pela atriz.

Em termos logísticos, a utilização do edifício abandonado em Valongo para filmagens constituiu, inicialmente, mais um entrave. A falta de meios de transporte para o material técnico e de arte obrigou à sua distribuição por diversos veículos da equipa. Acresce que o edifício era propriedade privada e, portanto, o acesso carecia de autorização. Felizmente, esta questão foi ultrapassada de forma surpreendente: o guardião do local, entusiasmado com o projeto, autorizou o uso do espaço, tendo até colaborado ativamente para facilitar o trabalho da equipa.

Em suma, a multiplicidade de constrangimentos enfrentados, longe de comprometer a qualidade do projeto, revelou-se um verdadeiro exercício de resiliência, adaptação e criatividade de toda a equipa. O reduzido financiamento, a exigência técnica do equipamento, as dificuldades de agenda e deslocação, a ausência de figuras-chave da produção, os imprevistos naturais e técnicos – todos estes obstáculos foram enfrentados com espírito colaborativo, soluções criativas e um compromisso cinéfilo. No final, o que poderia ter sido um conjunto de limitações intransponíveis acabou por se converter numa experiência coletiva.

7.3 Processo de aprendizagem e perspetivas futuras

A realização deste projeto de curta-metragem de ficção constituiu, para mim, um dos processos mais intensos e complexos de aprendizagem que tive oportunidade de experienciar no âmbito académico. Vindo de uma trajetória marcada por experiências anteriores mais ligadas à prática documental, ao vídeo experimental e à montagem, *Silêncio da Primavera* representou o primeiro contacto efetivo com uma lógica de produção mais complexa e estruturada, como a que exige o cinema de ficção. Esta transição revelou-se simultaneamente desafiante e enriquecedora, permitindo-me compreender, na prática, a amplitude de responsabilidades criativas, técnicas e humanas que a realização de um filme deste género implica.

Ao longo da pré-produção, da rodagem e da pós-produção, fui confrontada com áreas com as quais nunca tinha trabalhado de forma direta, como, por exemplo, a assistência de realização, a direção de arte, o guarda-roupa, a maquilhagem, a anotação e o planeamento de rodagem em articulação com os departamentos técnicos. A cada passo, fui adquirindo uma consciência mais clara da importância do trabalho coordenado entre todos os elementos da equipa e de como a realização depende, em grande medida, da estrutura e organização criadas à sua volta. Nesse sentido, foi particularmente marcante para mim perceber o valor do trabalho do assistente de realização e da anotadora, figuras que, até então, eu considerava secundárias e que, na verdade, se revelaram fundamentais para o bom ritmo das filmagens e para a manutenção da coerência narrativa e estética do projeto.

Vindo de contextos anteriores onde trabalhava sozinha ou com equipas muito reduzidas, esta experiência permitiu-me finalmente compreender, no terreno, que a realização cinematográfica é, acima de tudo, um trabalho coletivo. Surpreendeu-me, pela positiva, o

profissionalismo e a entrega da equipa, mesmo sendo esta uma produção de cariz académico e com recursos limitados. Cada elemento sabia exatamente qual era a sua função e contribuiu ativamente para a resolução dos inúmeros imprevistos que foram surgindo ao longo do processo, garantindo que eu pudesse manter o foco no trabalho de direção artística, *mise-en-scène* e orientação de atores.

Nesse sentido, creio que o ambiente humano e colaborativo que promovemos desde o início foi decisivo para o sucesso do projeto. Houve, desde cedo, uma preocupação consciente da minha parte em criar um espaço de trabalho saudável, onde a escuta, a confiança e o compromisso profissional fossem valorizados em igual medida. Acredito que esse espírito motivador e empático tenha contribuído para a coesão da equipa, composta, na sua maioria, por pessoas que não se conheciam antes do início da rodagem, mas que rapidamente se uniram em torno de um objetivo comum.

A nível pessoal e artístico, esta experiência permitiu-me consolidar aprendizagens fundamentais. Por um lado, aprofundei significativamente o meu trabalho na escrita de argumento, uma área que até então explorei apenas de forma intuitiva. Neste campo, destaco o acompanhamento e os comentários incisivos por parte dos orientadores, que me ajudaram a pensar o guião com mais rigor e contenção, sobretudo no que toca à economia dos diálogos e à construção da progressão dramática. Por outro lado, o trabalho com as atrizes, que se revelou uma das dimensões mais gratificantes do processo. A direção de atrizes, em particular, foi um território onde me senti extremamente à vontade e onde pude desenvolver uma linguagem própria, baseada na escuta, na criação de confiança e na valorização da entrega emocional dos intérpretes. No Anexo O, na Figura 4, 8 e 12 é possível observar alguns desses momentos.

Também no campo da montagem, senti um crescimento considerável. Tendo vindo a sentir, nos projetos anteriores, alguma estagnação criativa nesta fase, foi com entusiasmo que percebi como este filme me levou a experimentar novas abordagens, novos ritmos e formas de trabalhar a relação entre som e imagem. As trocas de ideias com os colegas, os comentários recebidos durante as tutorias e os conselhos dos orientadores foram, sem dúvida, centrais neste processo de renovação. Pela primeira vez, senti que consegui sair das fórmulas a que estava habituada, deixando-me guiar mais pela intuição e pela lógica interna do filme. Outro aspeto essencial foi a rede de contactos profissionais que este projeto me permitiu construir.

Assim, e apesar dos inúmeros desafios que surgiram, posso afirmar com confiança que este projeto me deixou muito mais preparada – técnica, artística e humanamente – para os próximos passos que pretendo dar no cinema. Levo comigo uma bagagem de aprendizagens concretas, um reforço da minha identidade como realizadora e, sobretudo, a convicção de que é possível fazer cinema de forma comprometida, criativa e solidária, mesmo nos contextos mais limitados.

CONCLUSÃO

Ao terminar esta etapa do processo de investigação e criação, impõe-se o reconhecimento da complexidade e da mutabilidade que atravessam tanto o cinema quanto o pensamento. *Silêncio da Primavera* não se tornou apenas um primeiro filme realizado, mas uma forma de pesquisa viva — com foco na questão do tempo, do corpo e das imagens que me habitavam. O gesto cinematográfico aqui apresentado nasce da escuta, do silêncio e da tensão entre aquilo que se pode dizer e o que só a imagem pode sugerir.

A proposta de uma narrativa que vai “para além do plano” revelou-se, desde cedo, como uma necessidade, como se o lugar desta criação tivesse ocupado um espaço em mim de superação e de reconhecimento de uma nova identidade e de uma nova carreira — ligada à investigação e à criação de cinema.

Pensar no que estaria além desse plano, foi a possibilidade de acolher uma linguagem que ainda se encontrava em construção — onde se valorizava a questão do silêncio, da presença, do ritmo e da respiração. Tal como o tempo no filme, a reflexão aqui expressa não caminha em linha reta, mas desdobra-se em camadas sobrepostas, circulares, inacabadas — como um pensamento que insiste em voltar.

Neste sentido, os conceitos da gramática cinematográfica que fui mobilizando — narrativa, *flashback*, circularidade, montagem e liberdade, foram convocados como territórios de experimentação e dúvida. A narrativa ultrapassou o conceito de estrutura e tornou-se estado e o *flashback* deixou de ser mecanismo e encaixou-se numa linha do tempo presente do filme. A montagem não respondeu a uma lógica de continuidade, mas à lógica emocional do corpo da protagonista — e, por consequência, ao corpo da realizadora.

Esta reflexão não parte, pois, do campo abstrato da teoria, mas sim da confluência entre experiência vivida, formação anterior e confronto com a prática cinematográfica. A minha experiência no desporto competitivo, especialmente na natação, foi fundamental para moldar o olhar com que construí o filme: um olhar que conhece a disciplina e que se confrontou com a crueldade que impus nas personagens. Havia um corpo, para além do das atrizes, que era o meu, que reconhecia os códigos do corpo em exibição e a tensão entre o coletivo e a singularidade.

A investigação teórica que acompanha esta criação apresenta-se como um fio condutor que me permitiu pensar com o cinema. Ao visitar Godard, Sciamma, Haneke, e à luz de autores que discutem o tempo, o trauma, a imagem e o silêncio, fui encontrando ecos e divergências com o caminho que traçava. Estes encontros ajudaram-me a perceber que o que me movia não era a reconstituição de uma história, mas a procura de uma linguagem que desse forma a uma sensação — o desconforto da adolescência, o peso da culpa, a necessidade

de superação. A prática alimentou, constantemente, o pensamento. A montagem do filme foi também um exercício filosófico — onde cada escolha de plano, corte ou duração implicava uma posição ética sobre como representar o trauma, o corpo, a adolescência. Ao invés de procurar clareza ou linearidade, procurei criar um espaço de suspensão onde o espectador pudesse partilhar a dúvida, o vazio, o remorso, com a personagem Olívia. Neste espaço, o silêncio não é ausência, mas matéria narrativa.

Pela natureza sensorial do cinema, e pela forma como *Silêncio da Primavera* foi concebido, impôs-se também uma reflexão sobre o que significa representar para cinema — sobretudo em contraste com o teatro, a minha licenciatura. Enquanto o teatro insiste na presença, o cinema permite a dissociação, a construção de camadas temporais e simbólicas que coexistem em simultâneo. É importante assinalar que a minha formação e experiência como atriz foram essenciais neste percurso, permitindo-me compreender o trabalho com o corpo, com as emoções, com a gestão de conflitos, dúvidas e inseguranças que surgiam à minha volta, na equipa e em mim. Já tendo habitado o lugar da intérprete, levei esse conhecimento para trás da câmara, no olhar e no processo de direção de atrizes, onde pude criar um espaço de escuta e confiança. Esta dupla vivência, diante e atrás da câmara, ajudou-me a construir uma linguagem sensível à interioridade das personagens, permitindo que a representação se fizesse não apenas pela ação, mas também pela contenção, pela respiração e pela insistência da repetição.

Neste projeto, essa distinção tornou-se clara: o filme não procura a tensão entre imagens, o intervalo, o fora de campo. O rosto da atriz, o reflexo na água, o ruído abafado — tudo isso comunica para além do gesto performativo. A investigação e a criação caminharam lado a lado desde o início, como duas aliadas inseparáveis no processo de construção deste projeto. Se por um lado o filme influenciou profundamente a investigação — levantando questões, abrindo caminhos, revelando tensões —, por outro, foi a própria reflexão teórica que moldou o filme, oferecendo-lhe estrutura, profundidade e direção. O pensamento não veio depois da prática, mas emergiu com ela, em cada etapa: na escrita, nos ensaios, na rodagem, na montagem.

Se há um pensamento original que esta investigação propõe, ele não está num conceito novo, mas na forma como a teoria e a prática se atravessam no processo e no resultado. Ao escolher trabalhar a narrativa como tensão, o *flashback* como presença múltipla do tempo e a liberdade como gesto ético e formal, proponho uma linguagem cinematográfica que se abre ao mundo e ao espectador. Uma linguagem talvez feita de mais silêncio, de mais abertura e, assim, de mais liberdade.

BIBLIOGRAFIA

Andrade, B. (1997). *O presente provisório do cinema ou Metáfora, meu belo anseio*. Revista Foco, (8-9).

Disponível em: <https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO8-9/jornaladeusbruno.htm>
Acedido em dezembro de 2024.

APAV – Associação Portuguesa de Apoio à Vítima. (2020). *Folha informativa: Bullying*. https://apav.pt/apav_v3/images/pdf/FI_Bullying_2020.pdf Acedido em março de 2025.

APAV – Associação Portuguesa de Apoio à Vítima. (2023). *Estatísticas APAV bullying 2020-2022*. <https://apav.pt/estatisticas-apav-bullying-2020-2022/> Acedido em março de 2025.

Barthes, R. (1978). *Introdução à análise estrutural da narrativa* [PDF]. Recuperado de <https://joaocamilopenna.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/03/barthes-introduc3a7c3a30-c3a0-anc3a1lise-estrutural-da-narrativa.pdf> Acedido em abril de 2025.

Bergson, H. (2006). *Matéria e memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito* (3ª ed.). Martins Fontes.

Berger, J. (2018). *Modos de ver* (J. L. Rosa, Trad.; obra original publicada em 1972). Antígona.

Bordwell, D. (1985). *Narration in the fiction film*. University of Wisconsin Press.

Bordwell, D., & Thompson, K. (2020). *Film art: An introduction* (12ª ed.). McGraw-Hill Education.

Branigan, E. (1992). *Narrative comprehension and film*. Routledge.

Bresson, R. (1995). *Notes sur le cinématographe* (Préface de J. M. G. Le Clézio; Coleção Folio, n.º 2705). Gallimard. (Obra original publicada em 1975)

Burrows, J. (2010). *A choreographer's handbook*. Routledge.

Butler, J. (2004). *Undoing gender*. Routledge.

Butler, J. (2017). *Problemas de género: Feminismo e subversão da identidade* (N. Quintas, Trad.; 1ª ed.; obra original publicada em 1990). Orfeu Negro.

Caruth, C. (1996). *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history*. Johns Hopkins University Press.

Cruchinho, F. (2011). Fora de campo e campo sonoro em cinema. *Avanca | Cinema*, 1(1). Recuperado de <https://publication.avanca.org/index.php/avancacinema/article/view/42/72>
Acedido em novembro de 2024.

Dancyger, K. (2006). *The director's idea: The path to great directing*. Focal Press.

Davis, A. (2020). *A liberdade é uma luta constante* (T. Ganho, Trad.; obra original publicada em 2015). Antígona.

Deleuze, G. (1986). *Cinema 1: The movement-image* (H. Tomlinson & B. Habberjam, Trans.). University of Minnesota Press.

Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The time-image* (H. Tomlinson & R. Galeta, Trans.). University of Minnesota Press.

- Deleuze, G. (2015a). *A imagem-tempo: Cinema II* (S. Dias, Trad.; obra original publicada em 1985 como *L'image-temps*). Documenta.
- Deleuze, G. (2015b). *A imagem-tempo: Cinema II*. Documenta.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2004). *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia* (B. Massumi, Trans.; Vol. 2; obra original publicada em 1980). Continuum.
- Despentes, V. (2021). *Teoria King Kong* (L. Leitão, Trad.; 2ª ed.; obra original publicada em 2006). Orfeu Negro.
- Duras, M., & Godard, J.-L. (2020). *Duras/Godard dialogues*. The Film Desk.
- Expresso. (2025, 30 de janeiro). Quando o silêncio das escolas se torna cúmplice. <https://expresso.pt/opiniaio/2025-01-30-quando-o-silencio-das-escolas-se-torna-cumplice-912b9a63> Acedido em março de 2025.
- Expresso. (2025, 31 de janeiro). Crianças do 1.º ciclo e raparigas são quem mais sofre de bullying nas escolas. <https://expresso.pt/sociedade/ensino/2025-01-31-criancas-do-1.-ciclo-e-raparigas-sao-quem-mais-sofre-de-bullying-nas-escolas-cc34a9f> Acedido em março de 2025.
- Gilligan, C. (1993). *In a different voice: Psychological theory and women's development*. Harvard University Press.
- Goffman, E. (1959). *The presentation of self in everyday life*. Anchor Books.
- Gil, I. (2011). O som do silêncio no cinema e na fotografia. *Babilónia: Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução*, 10–11, 177–185. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/561/56123876015.pdf> Acedido a Dezembro de 2024.
- Kalin, J. (2003). *The films of Ingmar Bergman*. Cambridge University Press.
- Kartsaki, E., & Schmidt, T. (2015). Editorial: On repetition. *Performance Research*, 20(5), 1–3. <https://doi.org/10.1080/13528165.2015.1095886> Acedido em janeiro de 2025.
- Kennedy, B. M. (2005). *Deleuze and cinema: The aesthetics of sensation*. Edinburgh University Press.
- Kristeva, J. (1982). *Powers of horror: An essay on abjection* (L. S. Roudiez, Trans.). Columbia University Press.
- Lacan, J. (2006). *Écrits: The first complete edition in English* (B. Fink, Trans.). W. W. Norton & Company.
- Laqueur, T. (1990). *Making sex: Body and gender from the Greeks to Freud*. Harvard University Press.
- Lusa. (2025, 31 de janeiro). Crianças mais novas e raparigas são quem mais sofre de bullying nas escolas. SIC Notícias. <https://sicnoticias.pt/pais/2025-01-31-criancas-mais-novas-e-raparigas-sao-quem-mais-sofre-de-bullying-nas-escolas-51e5abc4> Acedido em fevereiro de 2025.
- Maggi, A. (2008). *The resurrection of the body: Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade*. University of Chicago Press.
- Marrati, P. (2008). *Gilles Deleuze: Cinema and philosophy* (A. Hartz, Trans.; obra original publicada em 2003).

- McKinnon, A. (n.d.). *Ritual, narrative and time: Bridging between Durkheim and Ricoeur*. Forthcoming in *Journal of Classical Sociology* Recuperado de <https://scispace.com/pdf/ritual-narrative-and-time-bridging-between-durkheim-and-s9f0t97wqo.pdf> Acedido em março de 2024.
- Metz, C. (1974). *Film language: A semiotics of the cinema* (M. Taylor, Trans.). University of Chicago Press.
- Mill, J. S. (2023). *Sobre a liberdade* (1ª ed.) [Paráfrase de *On Liberty*, 1859]. Ideias de Ler.
- Mulvey, L. (1975a). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6–18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6> Acedido em junho de 2024.
- Mulvey, L. (2009). *Visual and other pleasures* (2ª ed.). Palgrave Macmillan.
- Neale, S. (2000). *Genre and Hollywood*. Routledge.
- Nichols, B. (2010). *Engaging cinema: An introduction to film studies*. W. W. Norton & Company.
- Ordem dos Psicólogos Portugueses. (2020). *Vamos falar sobre o bullying*. https://www.ordemospsicologos.pt/ficheiros/documentos/opp_vamosfalarsobrebullying_documento.pdf Acedido em março de 2024.
- Ordem dos Psicólogos Portugueses. (2022). *Relatório do estado da saúde psicológica em Portugal*. <https://www.ordemospsicologos.pt> Acedido em março de 2024.
- Organisation Mundial da Saúde. (2021). *Suicide Worldwide in 2019: Global Health Estimates*. <https://www.who.int/publications/i/item/9789240026643> Acedido em março de 2024.
- Pallasmaa, J. (2008). *The architecture of image: Existential space in cinema* (Paperback ed.). Wiley-Academy.
- Pinto de Almeida, B. (1996). *O plano de imagem*. Assírio & Alvim.
- Pipher, M. (2005). *Reviving Ophelia: Saving the selves of adolescent girls*. Riverhead Books.
- Prasad, A. (2018). In *Water Lilies: Sexuality, Unrequited Love and the Importance of Friendship*, *Dispatch | Feminist Moving Image*. <https://www.dispatchfmi.com/single-post/2020/05/07/water-lilies-sexuality-unrequited-love-and-the-importance-of-friendship> Acedido em novembro de 2024.
- Rancière, J. (2012). *Os intervalos do cinema* (L. Lima, Trad.; obra original publicada em 2011 como *Les écarts du cinéma*). Orfeu Negro.
- Rancière, J. (2014). *A fábula cinematográfica* (L. Lima, Trad.; obra original publicada em 2001 como *La fable cinématographique*). Orfeu Negro.
- Rose, J. (1986). *Sexuality in the field of vision*. Verso.
- Sobchack, V. (1992). *The address of the eye: A phenomenology of film experience*. Princeton University Press.
- Slaymaker, J. (2017, 20 de novembro). *The reality of a reflection: An exploration of Jean-Luc Godard's filmography*. MUBI. <https://mubi.com/pt/notebook/posts/the-reality-of-a-reflection-an-exploration-of-jean-luc-godard-s-filmography> Acedido em novembro de 2024.
- Tasker, Y. (1993). *Spectacular bodies: Gender, genre and the action cinema*. Routledge.

Turner, G. (2006). *Film as social practice* (4^a ed.). Routledge.

Walkerdine, V. (1997). *Daddy's girl: Young girls and popular culture*. Harvard University Press.

Warner, R. (2018). *Godard and the essay film: A form that thinks*. Northwestern University Press.

FILMOGRAFIA

Arnold, A. (2009). *Fish Tank* [Filme].

Alfredson, T. (2008). *Let the Right One In* [Filme].

Bergman, I. (1963). *The Silence / Tystnaden* [Filme].

Bergman, I. (1966). *Persona* [Filme].

Branderhorst, E. (2020). *Under the Skin* [Curta-metragem].

Buñuel, L., & Dalí, S. (1929). *Un Chien Andalou* [Filme].

Canijo, J. (2023). *Mal Viver* [Filme].

Carax, L. (2024). *It's Not Me* [Curta-metragem].

Clark, L. (1995). *Kids* [Filme].

Comte, J. (2018). *Fauve* [Curta-metragem].

Danielson, A., & Van Aertryck, M. (2016). *Ten Meter Tower / Hopptornet* [Short film].

Dardenne, J.-P., & Dardenne, L. (2002). *Le Fils / The Son* [Filme].

Denis, C. (1999). *Beau Travail* [Filme].

Denis, C. (2004). *L'Intrus / The Intruder* [Filme].

Dhont, L. (2022). *Close* [Filme].

De Palma, B. (1976). *Carrie* [Filme].

Fellini, F. (1963). *8½ / Otto e Mezzo* [Filme].

Filho, K. M. (2012). *Som ao Redor* [Filme].

Glazer, J. (2013). *Under the Skin* [Filme].

Godard, J.-L. (1985). *Hail Mary / Je vous salue, Marie* [Filme].

Godard, J.-L. (1988). *Histoire(s) du cinéma* [Video series].

Godard, J.-L. (2014). *Adieu au langage / Goodbye to Language* [Filme].

Godard, J.-L. (1964). *Bande à Part / Band of Outsiders* [Filme].

Guadagnino, L. (2017). *Call Me by Your Name* [Filme].

Hadžihalilović, L. (2004). *Innocence* [Filme].

Haneke, M. (1992). *Benny's Video* [Filme].

Hittman, E. (2020). *Never Rarely Sometimes Always* [Filme].

Jenkins, B. (2016). *Moonlight* [Filme].

Kieślowski, K. (1993). *Three Colours: Blue* [Filme].

Kurosawa, A. (1950). *Rashōmon* [Filme].

Malick, T. (2011). *The Tree of Life* [Filme].

Malick, T. (2012). *To the Wonder* [Filme].

Martel, L. (2001). *La Ciénaga / The Swamp* [Filme].

Marder, D. (2019). *Sound of Metal* [Filme].

Nolan, C. (2010). *Inception* [Filme].

Noronha, F. (2024). *A Mulher Projetada* [Curta-metragem].

Östlund, R. (2005). *Autobiographical Scene Number 6882* [Curta-metragem].

Resnais, A. (1959). *Hiroshima mon amour* [Filme].

Salaviza, J. (2009). *Arena* [Curta-metragem].

Salaviza, J. (2011). *Cerro Negro* [Curta-metragem].

Salaviza, J., & Nader Messoria, R. (2018). *The Dead and the Others / Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos* [Filme].

Sciamma, C. (2007). *Naissance des pieuvres / Water Lilies* [Filme].

Sciamma, C. (2011). *Tomboy* [Filme].

Sciamma, C. (2014). *Bande de Filles / Girlhood* [Filme].

Sciamma, C. (2019). *Portrait de la jeune fille en feu / Portrait of a Lady on Fire* [Filme].

Slaboshpytskyi, M. (2014). *The Tribe* [Filme].

Tarantino, Q. (1994). *Pulp Fiction* [Filme].

Thorne, J., & Graham, S. (Criação). (2025). *Adolescence* [Minissérie de TV]. Warp Films; Plan B Entertainment; Netflix.

Tarkovsky, A. (1975). *Zerkalo / The Mirror* [Filme].

Tarkovsky, A. (1983). *Nostalghia* [Filme].

Viana, J. (2004). *A Piscina* [Curta-metragem]

Weerasethakul, A. (2021). *Memoria* [Filme].

Welles, O. (1941). *Citizen Kane* [Filme].

ANEXOS

Anexo A - Equipa técnica e artística

Realização e Argumento Marina Leonardo

Elenco Olívia Rosa, Beatriz Marinho, Francisca Cardoso, Maria Rodrigues, Mafalda Marafusta

Direção de fotografia Leonor Teles

Direção de som Lurdes Osswald

Direção de arte Cristina Narayan e Maria Lourenço

Assistente de realização Salvador Gil

1º Assistente de Imagem Mafalda Fresco

Gaffers Ivo Magalhães e Luísa Alegre

Assistente de Som Marta Leal

Assistente de Arte Helena Rosa

Anotação Francisco Noronha

Coreografia Catarina Luís

Direção de *Casting* Catarina Luís, Francisco Noronha e Marina Leonardo

Produção Filmógrafo e Baganvílias Coletivo

Produção executiva António Costa Valente, Marina Leonardo e Nuno M Cardoso

Chefe de Produção Mafalda Marafusta

Montagem Joana Teixeira e Marina Leonardo

Pós-produção som Fernando Augusto Rocha

Colorista Vasco Araújo

Fotografa de cena Maria Lourenço

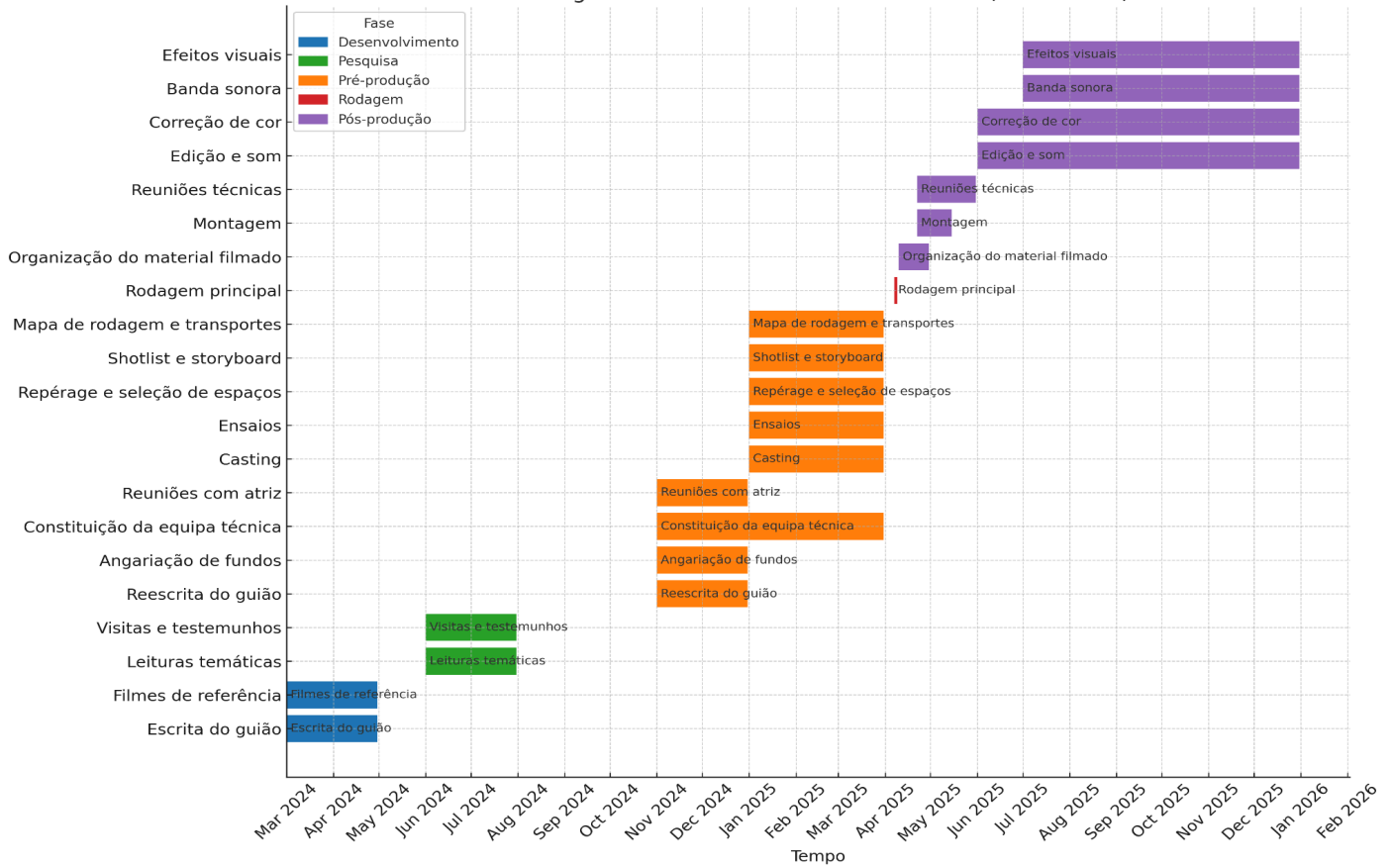
Catering João Vieira

Anexo B – Orçamento

Despesas do Projeto <i>Silêncio da Primavera</i>			8 770,10 €
Função	Nome	Duração/ Descrição	Total
Direção artística			610,00 €
Realização e argumento	Marina Leonardo		0,00 €
Direção de fotografia	Leonor Teles		400,00 €
Direção de som	Lurdes		210,00 €
Direção de arte	Cristina e Maria	Alunas da ESAP	0,00 €
Atores intérpretes			1 200,00 €
Interpretação	Mafalda Marafusta	Treinadora / Anjo	200,00 €
Interpretação	Olívia Rosa	Olívia	400,00 €
Interpretação	Maria Rodrigues	Rita	200,00 €
Interpretação	Francisca Cardoso	Lia	200,00 €
Interpretação	Beatriz Lemos	Sara	200,00 €
Equipa técnica e montagem			1 600,00 €
Assistente de realização	Salvador Gil		200,00 €
Gaffer	Luísa Alegre	1 dia	50,00 €
Gaffer	Ivo Magalhães	2 dias	150,00 €
Assistente de imagem	Mafalda Fresco		200,00 €
Anotação	Francisco Noronha		200,00 €
Montagem	Joana Teixeira		200,00 €
Chefe de produção	Mafalda Marafusta		200,00 €
Cor	Vasco Araújo		200,00 €
Música original	Diana Leonardo		200,00 €
Produção e Logística			5 360,10 €
Direção de arte: figurinos e adereços			835,90 €
Adereços			398,00 €
Fatos de banho + toucas + óculos			178,00 €
Imprevistos			259,90 €
Material de imagem e som			1 684,00 €
Discos de memória			250,00 €
Aluguer de material	Filmes da Mente		1 434,00 €
Consumíveis e imprevistos			8 998,00 €
Deslocações Rodagem + Ensaios			660,00 €
Alojamentos			1 025,02 €
Apartamento ARBNB LAPA	Olívia e Helena		268,00 €
Apartamento ARBNB SERRALVES	Mafalda e João		257,00 €
Apartamento ARBNB SANTA CATARINA	Leonor, Mafalda		384,10 €
Apartamento Booking	Maria Rodrigues		115,92 €
Alimentação			1 155,18 €
Almoços e pequenos almoços	João Vieira catering		650,00 €
Outros			451,18 €
Imprevistos			54,00 €
Receitas do Projeto Silêncio da Primavera		Valor monetário	
Financiamentos		3 770,10 €	
GOFUNDME		1 470,00 €	
Financiamento Próprio		2 300,10 €	
Apoios			
Fundação X	Apoio a Curtas Metragens	5 000,00 €	
Total			8 770,10 €
Diferença			0,00 €

Anexo C - Cronograma de desenvolvimento do filme

Cronograma de Desenvolvimento do Filme (2024-2025)



Anexo D – Planificação técnica com imagens

1. FUGA DA MORTE DE LIA (PRIMEIRA PARTE)

ABERTURA

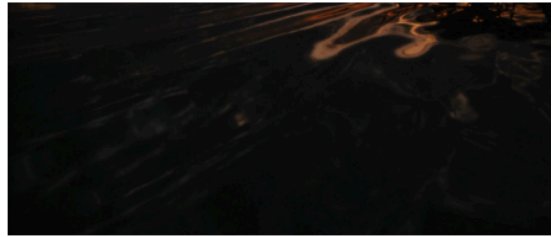
SOM: Voz de Rita e Sara após o salto de Lia, som dos sapatos nas poças de água. Diálogos quase impercetíveis, semelhantes aos da cena 11.

IMAGEM: Maioritariamente escura, quase a preto, reflexos das paredes - segue-se uma linha amarela, como se fosse vista pela luz de uma lanterna.

ESPAÇO/ TEMPO: Corredores do Sanatório de Valongo / Escuro (mas pode ser filmado durante o dia).

PLANOS:

0101 - PG Câmara à mão, percorrer o espaço, seguir a Linha amarela; Planos pormenor, sapatos em poças de água.



2. CAMINHO DO SILÊNCIO

PRÓLOGO:

IMAGEM: Olívia está diante da piscina, triste e inquietante.

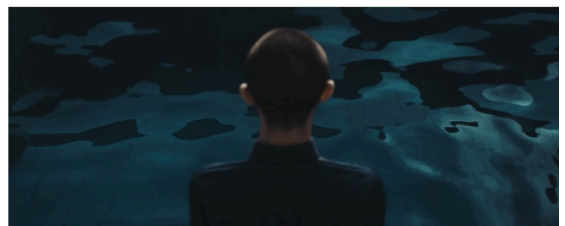
SOM: Ecoar do vazio da piscina, não habitada. Pingo de humidade.

ESPAÇO / TEMPO: À volta da piscina / vazio / fim de dia.

PLANOS:

0201 - PO - Picado (só água) fixo

0202 - PG fixo do outro da piscina fixo



3. COREOGRAFIA DAS TOUCAS

INICIO DO FILME:

Coreografia do *bullying* Trocas de toucas, uma aparece com uma touca de cor diferente, é julgada pelos olhares das outras. Esta cena ocorre fora de água, com a piscina como cenário de fundo.

ESPAÇO: Piscina, fora de água.

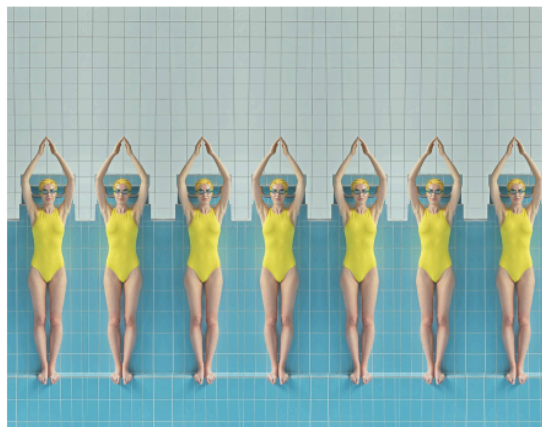
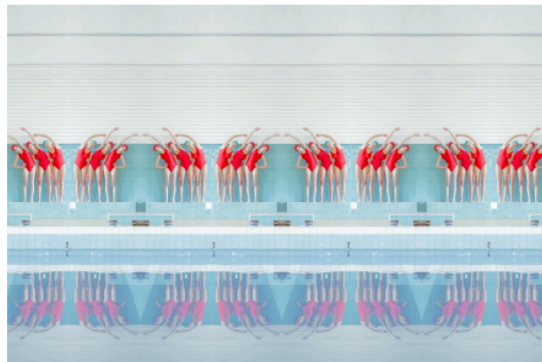
SOM: Será acompanhado de uma música, mas terá que se captar os sons importantes das toucas, que irão ser ampliados. Fim mergulho.

PLANOS:

0301 Plano Geral fixo

0302 PAP (+ APROXIMADO QUE O 0301)

0303 Plano Pormenor Dedos nas Toucas fixo



4. ESPELHO

Olivia regressa ao balneário, pela primeira vez, depois da morte da amiga, está a terminar de vestir o fato de banho, enfrenta a sua imagem, ao ver-se ao espelho surge o **SOM DA QUEDA**, Olivia reage a isso, perturbada, depois surgem sons do passado naquele espaço e entramos noutra cena. Na mudança de plano entramos pela sua nuca. Está apenas de fato de banho, sem touca.

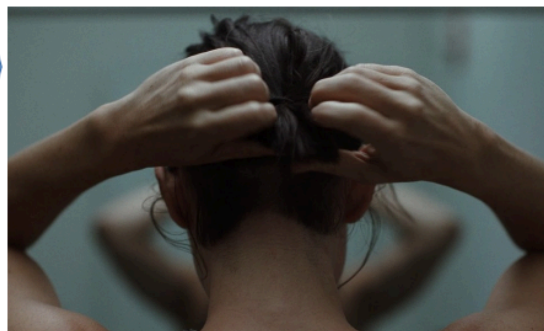
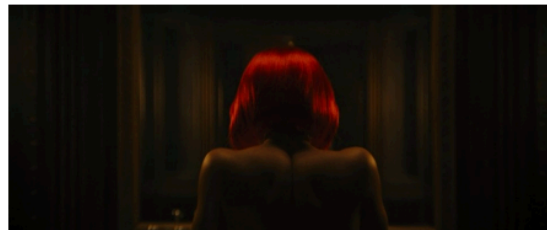
ESPAÇO/TEMPO: Balneário, espelhos / dia.

SOM: som da queda + Som inquietante que se transforma nos sons de um dia normal de natação, sons da cena seguinte, balneários, várias raparigas.

PLANOS:

0402 PA - lado fixo

0403 PM » GP ombros - atrás da cabeça. Travelling para a frente



5. SOUTIEN

As quatro raparigas vestem-se para um treino, estão no balneário.

ESPAÇO / TEMPO: Balneário, estão coisas penduradas de outras raparigas / Dia.

SOM: Tem diálogos, sons realistas da cena.

PLANOS:

0501 PG - Todas (CENA COMPLETA)

0502 PO - Lia

0503 PAP - Sara e Rita (cacifo) lateral



6. COREOGRAFIA SUBAQUÁTICA

Esta cena representa o passado, a rotina da natação. Antes da morte de Lia. Esta cena é como a coreografia das toucas, pretende mostrar a rotina de "natação" das raparigas. Movimentos fluidos, filmar com velocidade reduzida. Há uma coreografia debaixo de água, muito estilizada. Filmar de forma livre, captar vários momentos interessantes de movimento, a pares, a quarteto. Sara, Rita, Olívia e

ESPAÇO: Piscina, debaixo de água.

SOM: Não será direto, pós-produção.

PLANOS:

0601 PG fixo (CÂMARA LENTA)

0602 PM /PG + aproximado fixo



7. PREPARAÇÃO PARA A PRINCHA

Olivia está sozinha na piscina, esta cena é a continuação da cena 2. Ela, desta vez, enfrenta a prancha com o olhar, começa a caminhar com medo, vê o seu reflexo na água da piscina.

ESPAÇO: À volta da piscina.

SOM: Igual a da cena 2.

PLANOS:

0701 PG, picado (POV prancha)

0702 PG, contrapicado (POV Olivia - prancha)

0703 PG (olivia senta-se) nível sentado olivia ação termina com Olivia sentada e com o seu reflexo



8. REFLEXO DE LIA

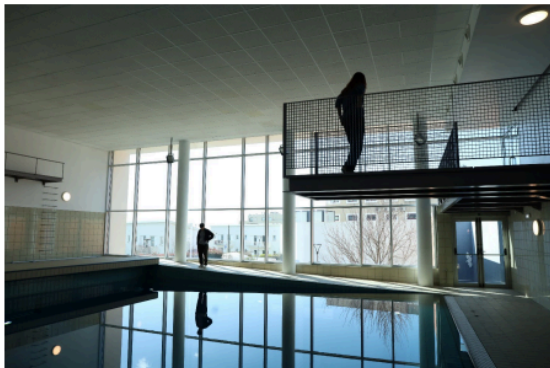
Olivia vê o seu reflexo na água, este reflexo transforma-se na cara da Lia. **SOM DA QUEDA** Vemos Olivia transtornada que se afasta da piscina para a janela.

ESPAÇO: À volta da piscina.

SOM: Som realista + som da queda.

PLANOS:

0801 POV Olivia - Reflexo Lia (gota) » Pan cima (Olivia entra em plano até à janela e olha para o chão - pingo / sem sangue na mão) - acaba na cena 10 a acção.



9. AMIZADE

Caminham pelo terraço e pelos muros Rita fuma um cigarro com Sara. Lia fuma num gesto de afirmação. Olivia não fuma. Filmam-se a fumar. Lia escreve na parede FRÁGIL com letras amarelas.

ESPAÇO / TEMPO: Edifício abandonado exterior.

SOM: Tem uma música, e tem os sons realistas. Tem diálogos.

PLANOS:

0901 PG - Ext. entrada no edifício, câmara à mão
0902 PG ou PAP (ver no dia), cena completa
0903 PAP » GP Rita Sara e Lia
0904 GP Olivia



10. MÃOS DE SANGUE

Olivia na janela, continuação da cena 8. Olivia vê um pingo de sangue a cair no chão, depois olha para as mãos e vê sangue.. caminha até ao balneário a escorrer sangue das mãos

ESPAÇO: Igual à cena 7 e 8.

SOM: Música inquietante à medida que descobre o sangue nas mãos. Som ampliado dos pingos de sangue no chão.

PLANOS:

1001 Plano pés - pingo sangue cai
1002 PM - mãos caídas c/ sangue e pés (câmara à mão- acompanha Olivia)



11. FUGA DE RITA E SARA - MORTE DE LIA (SEGUNDA PARTE)

SOM DA QUEDA inicia a ação, reação de Rita e Sara. SOM de pessoas a subir escadas, SOM quase imperceptível de vozes, gritos, sequência de imagens de uma fuga.

ESPAÇO / TEMPO: corredores, escadas do edifício abandonado / Fim de dia, escuro.

SOM: Diálogo, passos, Som da queda, corrida.

PLANOS:

1101| 0101 IGUAL

1102 - câmara mão - diálogo



12. FUGA DE OLÍVIA - MORTE DE LIA

Fuga de Olívia do edifício abandonado após o salto de Lia.

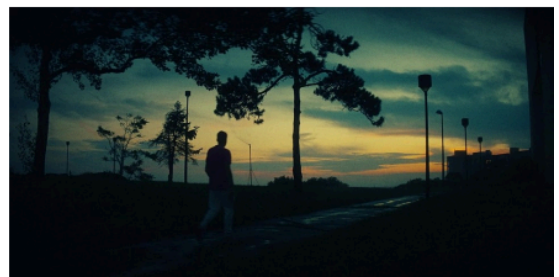
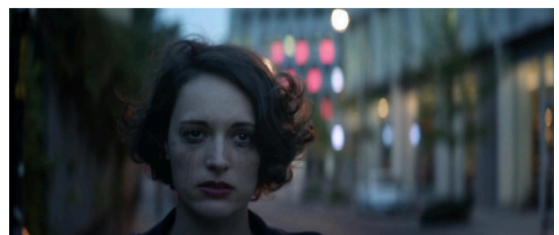
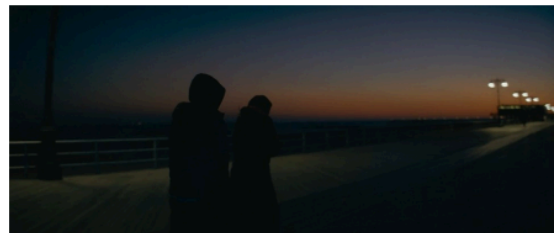
Olívia vai aproximando-se do plano, notamos que está a chorar, descontrolada. Sara e Rita aparecem depois a correr e atravessam o plano. Esta cena é filmada como se fosse presente e não como se fosse uma memória/ flashback.

ESPAÇO / TEMPO: Exterior do edifício abandonado, estrada de terra batida / Fim do dia/ noite

SOM: Realista - direto.

PLANOS:

1201 PG » GP Fixo (olivia aproxima-se, foco muda)



13. BANHO DE SANGUE

Olivia toma um banho de sangue, o sangue não sai. Cada vez que lava as mãos, tem cada vez mais sangue. Continuação da cena 12.

ESPAÇO/ TEMPO: Chuveiros do Balneário /Dia.

SOM: Realista - direto.

PLANOS:

1301 PA, fixo

1302 Plano Pormenor Chão Sangue, Fixo



14. QUEDA DE LIA

Olivia está a boiar e Lia salta para a piscina com a mesma roupa do dia da sua morte, ouve-se na sua queda, não o som da água, mas o **SOM DA QUEDA**, seca no chão.

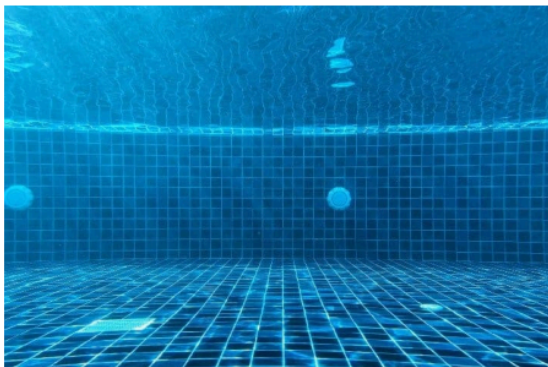
ESPAÇO: Piscina, debaixo de água.

SOM: Começa com sons subaquáticos e depois ouve-se o som da queda.

PLANOS:

1401 | Igual a 0601 EG, Fixo (vidro - debaixo de água)

(1402 Drone aéreo - Olivia boiar)



15. PESADELO

Vemos as pernas de Lia a serem arrastadas.

Umhas mãos escondem a face da LIA que está marcada com sangue.

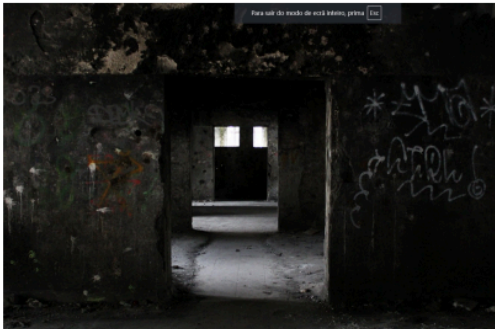
ESPAÇO: Edifício abandonado - escadas.

SOM: Realista- direto.

PLANOS:

1501 PG - Grande Angular, Fixo

1502 PP, Fixo



16. SUBIDA PARA O SALTO

Olivia sobe as escadas para prancha, lentamente.

IMAGEM: Acompanha a Olivia de costas, lentamente.

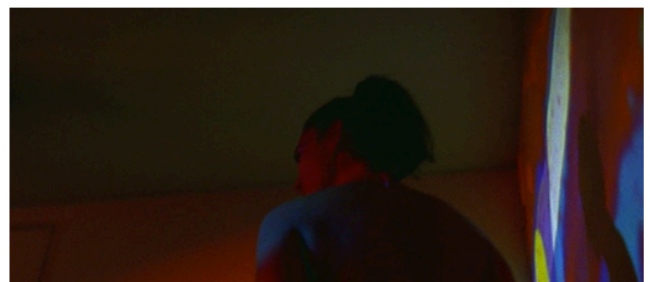
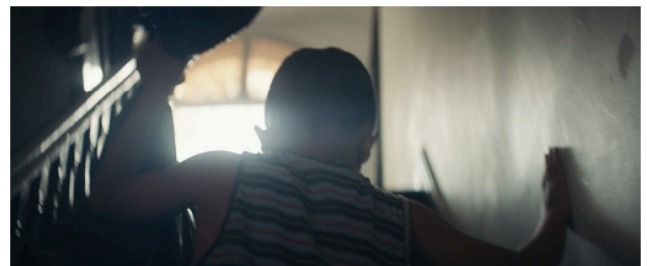
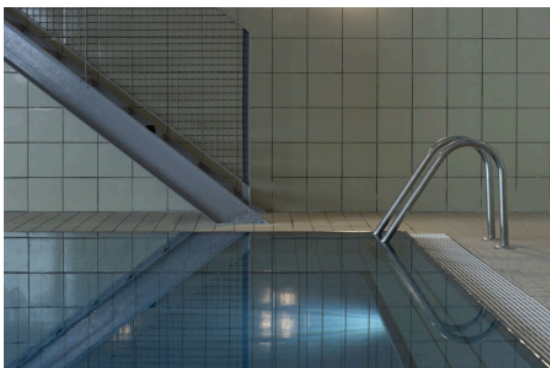
ESPAÇO: Fundo da piscina e escadas da prancha.

SOM: Realista dos passos, eco + música.

PLANOS:

1601 PM, Câmara segue de costas a atriz, subida das escadas

1602 | Igual 0601 PG (Fundo da piscina)



17. ANJO

Diálogo com a Anjo / Treinadora - HISTÓRIA DO GATO.

IMAGEM: Fumo, cristaliza-se nos olhares das duas. Esta imagem alterna com Imagens do fundo da piscina.

ESPAÇO: Indefinido, filmado em estúdio + Fundo da piscina.

SOM: Diálogo.

PLANOS:

1701 PG Costas anjo (prancha)

1702 PG (Anjo + Olivia sentados na prancha)180°

1703 PC + aproximado



18. SALTO DE RITA E SARA

CENA FINAL

Sara, Rita e Olivia estão na prancha em pé. Preparam-se para saltar. Rita salta. Sara salta. Olivia parece que vai saltar... mas o filme termina.

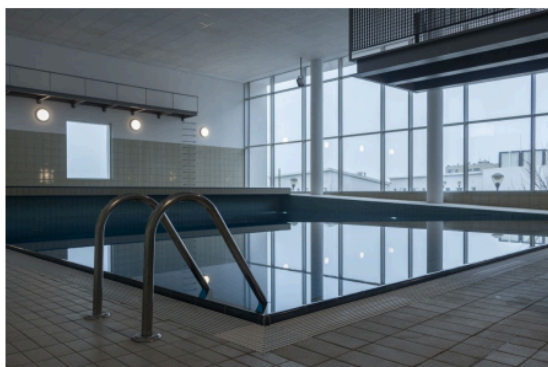
ESPAÇO: Prancha da piscina.

SOM: *Splash* na água dos dois saltos.

PLANOS:

1801 | igual 1702 (só com Olivia)

1802 PI (Plano Inteiro) ligeiramente picado, Fixo (Sara, Rita salto)



Anexo E - Planificação técnica detalhada

Planificação Técnica QUEDA Realização Marina Leonardo											
Nº de Cena	Nº de Plano	Ângulo/ Perspectiva	Escala do Plano	Movimentos da Câmara	Iluminação	Duração do Plano	Local da Ação	Imagem	Som	Notas pl Realização	
CENA		DESCRIÇÃO					DÉCOR		DIA DE AÇÃO - DIA/NOITE - INT/ EXT		
1		FUGA RITA E SARA – Abertura do filme/ Rita e Sara fogem após a morte de Lia.					EDIFÍCIO ABANDONADO		DIA DA MORTE DE LIA – DIA / INT.		
1	0101	Livre	PG	Câmara à mão	Majoritariamente escura, sombras, lanterna.	30"	Escadas, corredores	Arrastada	Voz de Rita e Sara após o salto de Lia, som dos sapatos nas poças de água. Diálogos quase impercetíveis, semelhantes aos da cena 11.	INTRO CENA 11	
CENA		DESCRIÇÃO					DÉCOR		DIA DE AÇÃO – INT/ EXT		
2		CAMINHO DO SILÊNCIO – Olívia está em frente da piscina, triste, inquietante.					PISCINA		(DEPOIS DA MORTE) PRESENTE – DIA / INT.		
2	0201	Ligeiramente Picado	P Ombros	Fixo	Natural / Presente (pós-morte)	8"	Junto à água	Costas Olívia, só água.	Ecoar do vazio da piscina, não habitada.		
	0202	Normal	PG	Fixo	Natural / Presente (pós-morte)	10"		Plano 180º do anterior. Olívia do outro lado da piscina.			
CENA		DESCRIÇÃO					DÉCOR		DIA DE AÇÃO – INT/ EXT		
3		COREOGRAFIA DAS TOUCAS – Sara, Rita, Olívia + Lia aparece de touca diferente.					PISCINA		(ANTES DA MORTE) PASSADO – INT.		
3	0301	Normal	PG	Fixo	Natural	2'30"	Junto à água	Com Reflexo	Será acompanhado de uma música, mas terá que se captar os sons importantes das toucas, que irão ser ampliados. Fim mergulho.	Troca de toucas, cartaz filme	
	0302	Normal	PAP	Fixo	Natural	1'		+ APROXIMADO QUE O ANTERIOR			
	0303	Normal	P Pormenores	Fixo	Natural	3" / CADA		Pormenores dos dedos nas toucas, fatos de banho, clicks da coreo			
CENA		DESCRIÇÃO					DÉCOR		DIA DE AÇÃO – INT/ EXT		
4		ESPELHO – Lavar as mãos e entrada para o Flashback					BALNEÁRIO		(ANTES DA MORTE) PASSADO – INT.		
4	0401	Lateral	PA	Fixo	Misteriosa	15"	Espelho	Reflexo de Olívia e Olívia	Realista, da água a correr, respirações + som da queda + Som inquietante que se transforma nos sons de um dia normal de natação. sons da cena seguinte, balneários, várias rapanigas.	Olívia vem a preparar-se	
	0402	Normal / Costas	PM – ombros / GP	Travelling para a frente	Misteriosa	7"	Espelho	Entrar pelos cabelos da Olívia de costas			
CENA		DESCRIÇÃO					DÉCOR		DIA DE AÇÃO – INT/ EXT		
5		SOUTIEN - As quatro raparigas vestem-se para um treino, Estão no balneário.					BALNEÁRIO		(ANTES DA MORTE) PASSADO – INT.		
5	0501	Normal / Lateral	PG	Fixo	Natural	2'	Balneário	Rita aparece em frente ao plano, despe-se próxima da câmara	Som realista, diálogos, roupa, despir e vestir, fecho da Lia.	Filmar a cena completa	
	0502	Normal	P Ombros	Fixo	Natural	25"	Banco Balneário		Respirações de Lia, vestir e despir.	Só a Lia	
	0503	Normal	PAP	Fixo	Natural	40"	Cacifos	O cacifo tapa a cara de Lia	Som realista, direto, Diálogo	Rita, Sara e Lia	
CENA		DESCRIÇÃO					DÉCOR		DIA DE AÇÃO – INT/ EXT		
6		COREOGRAFIA SUBAQUÁTICA					PISCINA		(ANTES DA MORTE) PASSADO – INT.		
6	0601	Ligeiramente Contra picado	PG	Fixo	Natural	2'	Debaixo de água	Câmara Lenta	?	Movimentos livres e coreográficos	
	0602	Igual ao 0601 mas + aproximado	PM/PG	Fixo	Natural	2'	Debaixo de água	Velocidade normal	?	Movimentos livres e coreográficos	

CENA	DESCRIÇÃO						DÉCOR		DIA DE AÇÃO – INT/ EXT	
7	PREPARAÇÃO PARA A PRANCHA – Olívia enfrenta a prancha com o olhar pela primeira vez, vemos a prancha vazia.						PISCINA		(DEPOIS DA MORTE) PRESENTE – DIA / INT.	
7	0701	Picado	PG	Fixo	Natural / Presente (pós-morte)	15"	Prancha	POV PRANCHA	Som realista – como se a piscina não fosse habitada a algum tempo. Vazio. Eco	Olívia olha para a câmara que está na prancha
	0702	Contra picado	PG	Fixo		12"	Junto à água	POV OLÍVIA		Só prancha
	0703	Normal	PG	Fixo		20"		Vemos Olívia a sentar-se, e temos de ver o seu reflexo		A cena só termina quando a Olívia estiver parada com o seu reflexo, pensativa.
CENA	DESCRIÇÃO						DÉCOR		DIA DE AÇÃO – INT/ EXT	
8	REFLEXO DE LIA						PISCINA		(DEPOIS DA MORTE) PRESENTE – DIA / INT.	
8	0801	Picado	PM » PG	Fixo » PAN para cima » Fixo	Natural / Presente (pós-morte)	1'	Junto à água + Junto à janela	POV OLÍVIA » Olívia corre + reflexo de Lia	Realista, pingo de água, som amplificado + corrida, passos, pingo sangue.	PAN inicia após o pingo de água cair e acaba quando cai um pingo de sangue no chão.
CENA	DESCRIÇÃO						DÉCOR		DIA DE AÇÃO – INT/ EXT	

9	AMIZADE – As amigas entram no edifício, noutra sala fumam, Lia pinta na parede.						EDIFÍCIO ABANDONADO		(ANTES DA MORTE) PASSADO – EXT. INT.	
9	0901	Normal	PG	Câmara à mão	Natural	50"	EXT. Entrada do edifício + INT. Escadarias	Vários inserts, elas a subir as escadas, perceber a dimensão do lugar e dar importância as escadas.	Realista, diálogos	Todas + Ver subida das escadas
	0902	Normal – ver no dia	PG/ PAP (ver no dia)	Fixo		1'30"	INT. SALA 1 OU 2 PISO	Ver toda a cena, onde apanha, junto à parede todas		Cena completa – todas.
	0903	Over shoulder Olívia	PAP » GP	Câmara à mão		30"		Vemos o que Olívia filma + Sara, Rita e Lia » Lia sai do plano e seguimos Lia		Começa com a reação de Olívia Todas
	0904	Normal	GP	Fixo		7"	se possível, ver Sara e Rita desfocadas atrás.	Olívia em pé		
CENA	DESCRIÇÃO						DÉCOR		DIA DE AÇÃO – INT/ EXT	
10	MÃOS DE SANGUE						PISCINA		(DEPOIS DA MORTE) PRESENTE – DIA / INT.	
10	1001	Picado	Plano chão + pés	Fixo	Natural / Presente (pós-morte)	5"	Junto à janela, parapeito da piscina, junto à água	Pingo de sangue cai	Pingo de sangue, passos de Olívia + pingos exagerado	Pés
	1002	Normal	PM – pés e mãos / tronco cortado	Câmara à mão	40"		Segue Olívia	Só orço, sem cabeça		
CENA	DESCRIÇÃO						DÉCOR		DIA DE AÇÃO – INT/ EXT	
11	FUGA RITA E SARA – SEGUNDA PARTE – Rita e Sara fogem após a morte de Lia.						EDIFÍCIO ABANDONADO		DIA DA MORTE DE LIA – DIA / INT.	
11	1101	Iguar 0101								
	1102	Normal	PAP » PG	Câmara à mão	Ligar com a cena 1	50"	Corredor do edifício		DIÁLOGO	Sara e Rita
	1103	Normal	PP, PM	Inserts / Fixo / Mão	Ligar com a cena 1	30"	Escadas, corredores, gostas de água do tecto	Planos para corte	Pingos, som do espaço	planos sem ninguém
CENA	DESCRIÇÃO						DÉCOR		DIA DE AÇÃO – INT/ EXT	
12	FUGA DE OLÍVIA – Dia da morte de Lia						EDIFÍCIO ABANDONADO		DIA DA MORTE DE LIA – POR DO SOL / EXT.	
12	1201	Normal	PG » GP	Fixo / Mudanças de foco	por do sol	1'	Exterior, rua de terra batida	1º foco, Olívia e edifício + 2º foco Olívia edifício desfocado + 3º foco Rita e Sara a correr + 4º foco só Olívia	Correr de Rita e Sara, choro de Olívia	O plano acaba com Olívia a chorar junto ao plano
CENA	DESCRIÇÃO						DÉCOR		DIA DE AÇÃO – INT/ EXT	
13	BANHO DE SANGUE						BALNEÁRIO		(DEPOIS DA MORTE) PRESENTE – DIA / INT.	
13	1301	Normal	PA	Fixo	Misteriosa	40"	Chuveiro		Realista, água, estregar, respirações	
	1302	Picado	Plano de chão	Fixo	Misteriosa	10"		Água		

CENA	DESCRIÇÃO						DÉCOR		DIA DE AÇÃO – INT/ EXT		
14	QUEDA DE LIA – Olívia está a boiar,						PISCINA		(DEPOIS DA MORTE) PRESENTE – DIA / INT.		
14	1401	Iguar a 0601				1'20"	Debaixo de água	Iguar 0601	Sons do movimento de Olívia na água	Filmar Olívia algum tempo acima (1" à boiar)	
	1402	Aéreo	PG	Drone	Iguar 06	1'	Em cima da água	Livre	Som da queda + sons realistas do movimento de Olívia na água + Salto real	Podemos abdicar deste plano	
CENA	DESCRIÇÃO						DÉCOR		DIA DE AÇÃO – INT/ EXT		
15	PESADELO						EDIFÍCIO ABANDONADO		NÃO PERTENCE À REALIDADE		
15	1501	Normal	PG	Fixo	Não pertence à realidade	20"	Corredor do edifício	Grande angular	Arrastar do corpo, realista.		
	1502	Picado /chão	PAP / GP	Fixo	Não pertence à realidade	10"	Sala do edifício		Respirações ofegantes de Olívia + som real de virar o corpo		
CENA	DESCRIÇÃO						DÉCOR		DIA DE AÇÃO – INT/ EXT		
16	SUBIDA PARA O SALTO						PISCINA		(DEPOIS DA MORTE) PRESENTE – DIA / INT.		
16	1601	Contra picado	PM	Câmara à mão	Natural / Presente (pós-morte)	1'	Escadas para a prancha	Segue Olívia de costas	Realista + música		
	1602	Iguar a 0601				1'	Debaixo de água	Piscina vazia – água parada	-	PISCINA VAZIA	
CENA	DESCRIÇÃO						DÉCOR		DIA DE AÇÃO – INT/ EXT		
17	ANJO						PISCINA		(DEPOIS DA MORTE) PRESENTE – DIA / INT.// NÃO PERTENCE À REALIDADE		
17	1701	Normal	PG	Fixo	Não pertence à realidade	30"	Prancha	completamente diferente, mais azul.	Passos do anjo	Costas do anjo	
	1702	Contra picado ou normal (ver)	PG	Fixo	Não pertence à realidade	1'30"	Junto à água	completamente diferente, mais azul, onírica	Diálogos	Vemos de frente ambas sentadas na prancha	
1703	Normal	P Conjunto	Fixo	Não pertence à realidade	50"	Prancha	Aproximado, temos que ver os olhares de ambas	Diálogos	Costas de ambas		
CENA	DESCRIÇÃO						DÉCOR		DIA DE AÇÃO – INT/ EXT		
18	SALTO DE RITA E SARA						PISCINA		(DEPOIS DA MORTE) PRESENTE – DIA / INT.		
18	1801	Iguar 1702				Natural	20"	Junto à água	Mesma imagem do 1802 mas a luz pertence à realidade	Ecoar do vazio da piscina, não habitada. Respiração de Olívia	Só com a Olívia
	1802	Ligeiramente picado	P Conjunto	Fixo	Natural	30"	Prancha	Sara e a Rita têm de desaparecer do plano	Salto Splash + passos	Eles chegam Sara, Rita e Olívia levantam-se	
Número total de planos		39									
Tempo previsto de filme		15 min									

Anexo F - Mapa de rodagem

V1.0 23/03/2025		2ª Feira - 7 de ABRIL 2025							3ª Feira - 08 de ABRIL 2025						4ª Feira - 09 de ABRIL 2025					
Data		08H30 - 19H30							08H30 - 19H30											
Horário		Dia de Rodagem - 01							Dia de Rodagem - 02						Dia de Rodagem - 03					
Dia		Mariana Leonardo							Mariana Leonardo						Mariana Leonardo					
Realizador		PISCINA - (DIA) PISCINA - (DENTRO DE ÁGUA) - DIA							BALNEÁRIO - (DIA) PISCINA - (DIA) PISCINA - (FIM DE TARDE)											
QUEDA		PISCINA MUNICIPAL ENGENHEIRO ARMANDO FERREIL							PISCINA MUNICIPAL ENGENHEIRO ARMANDO FERREIL						SANATÓRIO DE VALONGO					
		2	7	8	12	14	8	14	4	8	12	2	11	18	9	1	11	18	12	
		INT	INT	INT	INT	INT	INT	INT	INT	INT	INT	INT	INT	INT						
		DIA	DIA	DIA	DIA	DIA	DIA	DIA												
		CENAS DEBAYO DE ÁGUA - X							CENAS BALNEÁRIO - X											
		7							1						1					
		PERSONAGENS / ELENCO PRINCIPAL		A1	A1	A1	A1	A1	A1	A1	A1	A1	A1	A1	A1	A1	A1	A1	A1	A1
		A1	OLÍVIA	OLÍVIA ROSA																
		A2	LIA	FRANCISCA CARDOSO	A2				A2	A2									A2	
		A3	SARA	BEATRIZ MARINHO					A3	A3			A3						A3	A3
A4	RITA	MARIA RODRIGUES					A4	A4	A4			A4					A4	A4		
A5	TREHADORA	MAFALDA MARAFUSTA								A5										
A6	ANJO	MAFALDA MARAFUSTA									A6									
FIGURAÇÃO																				
F1	-																			
F2	-																			
AZUL	PRESENTES (APÓS A MORTE DE LIA)																			
AMARELO	PRESENÇA ANTES DA MORTE DE LIA - (MOTIM)																			
ROSA	PRESENÇA ANTES DA MORTE DE LIA - (ALICIA/ANJO)																			
VERDE	PASSADO - (DIA DA MORTE DE LIA) - FLASHBACKS																			


Anexo G – Shotlist

SHOT LIST			1º Dia de Rodagem 8H30 - 19H30 7 de Abril 2025 - Terça-Feira	NOTAS	TOTAL DE SHOTS
CENA	Hora	Local	Plano		
2	08H30 - 10H30	Beira da Piscina	0202 -		6
			0201 -		
7	10H30 - 12H00	Prancha	0701 -		
			0702 -		
		Beira da Piscina	0703 -		
8	12h00 - 13H30	Beira da Piscina	0801 -		
ALMOÇO 13H30 - 14H30					
10	14H30 - 16H00	Beira da Piscina	1001 -		5
			1002 -		
16	16H00- 17H30	Escadas da Prancha	1601 -	Slowmotion	
16, 6, 14	17H30 - 19H30	Subaquático	0601 -	SÃO OS MESMOS PLANOS. // 14 - TROCA DE ROUPA.	
			0602 -		


SHOT LIST			2º Dia de Rodagem 08H30 - 19H30 8 de Abril 2025 - Terça-Feira	NOTAS	
CENA	Hora	Local	Plano		TOTAL DE SHOTS
4	08H30 - 10H00	Espelho	0401 -		7
			0402 -		
5	10H00 - 12H00	Balneário	0501 -		
			0502 -		
			0503 -		
13	12H00 - 13H30	Chuveiro	1301 -		
			1302 -		
ALMOÇO 13H30 - 14H30					
3	14H30 - 16H30	Beira da Piscina	0301 -		7
			0302 -	COREÓGRAFA.	
			0303 -		
17	16H30 - 18H30	Beira da Piscina	1702/ 1801 -	2 PLANOS. Mesmo plano mas muda o ambiente.	
		Prancha	1701		
18	18H30 - 19H30			1703 -	
			1802 -		
FAZER PLANO FUNDO D					
A PISCINA COM SOL					



SHOT LIST			3º Dia de Rodagem 10H00 - 21H00 9 de Abril 2025 - Quarta-feira	NOTAS	
CENA	Hora	Local	Plano		TOTAL DE SHOTS
9		Ext. Entrada	0901 -		5
1		Escadas	0101 / 1101 -	2 PLANOS.	
11		Escadas e Corredores	1102 -		
			1103 -	Inserts - TETO, GOTAS, PAREDES, POÇAS, ETC.	
15		Corredor	1501 - PASSAR PARA A TARDE		
ALMOÇO 13H30- 14H30 // carregar baterias					
9		Sala Piso 1	0903 -		5
			0904 -		
			0902 -		
15		Corredor	1502 -	Carregar Baterias (18H30-19H00)	
12		Ext. Estrada terra	1201 -	Pôr do sol (20h07)	

Anexo H - Folha de serviço

 filmografateles@gmail.com	QUEDA MARINA LEONARDO	DIA 1 DE 3 SEGUNDA, 7 DE ABRIL, 2025
 Escola Superior Artística do Porto	GENERAL CALL TIME 08H30	20 ° / 10 ° C SUNRISE 07:08 • SUNSET 20:05
PRODUTOR EXECUTIVO ANTÓNIO COSTA VALENTE 966934582 CCAVANCA@YAHOO.COM	INÍCIO DE DIA - 08H30 / FIM DE DIA - 19H30 IMAGEM, ILUMINAÇÃO ÀS 08H30 NO LOCAL.	CREW CALL - 08H30
CHEFE DE PRODUÇÃO MAFALDA MARAFUSTA 927791584 MAFALDAMARAFUSTA@HOTMAIL.COM	RESTANTE EQUIPA ÀS 08H30 NO LOCAL. É EXPRESSAMENTE PROIBIDA A DIVULGAÇÃO DE FOTOGRAFIAS NAS REDES SOCIAIS.	1º SHOOTING CALL - 09:30 LUNCH - 13H30
ASSISTENTE DE REALIZAÇÃO SALVADOR GIL 917 487 239 SALVADORRGGIILL@GMAIL.COM	ADVANCE SCHEDULE: DAY 2 (08/04/25) - 08:30 - 19:30 - PISCINA	2º SHOOTING CALL - 15:00 EST. WRAP - 19H:30
LOCALIZAÇÃO:		1 TOTAL LOCALIZAÇÃO
1 - PISCINA MUNICIPAL ENGENHEIRO ARMANDO PIMENTEL RUA DE DIOGO BOTELHO, 4150-262 PORTO		
DÉCORES - BASE DE PRODUÇÃO - REFEIÇÃO CREW: ANTÓNIO COSTA VALENTE, MAFALDA MARAFUSTA, MARINA LEONARDO, SALVADOR GIL, LEONOR TELES, FRED GOMES, MAFALDA FRESCO, LURDES OSSWALD, CRISTINA NARAYAN, MARIA LOURENÇO, HELENA ROSA, FRANCISCO NORONHA		

HORÁRIOS				DIA 1 DE 3	
CENA	DESCRIÇÃO	DIA DE AÇÃO	D / N	CAST	PAGINAS
2	CAMINHO DO SILÊNCIO - OLÍVIA ESTÁ EM FRENTE DA PISCINA, TRISTE, INQUIETANTE.		DIA	OLÍVIA	2
7	PREPARAÇÃO PARA A PRANCHA - OLÍVIA ENFRENTA A PRANCHA COM O OLHAR PELA PRIMEIRA VEZ, VEMOS A PRANCHA VAZIA.		DIA	OLÍVIA	5/6
8	REFLEXO DE LIA.		DIA	OLÍVIA	5/6
ALMOÇO					
10	MÃOS DE SANGUE.		DIA	OLÍVIA	8/9
16	SUBIDA PARA O SALTO		DIA	OLÍVIA	12
6	COREOGRAFIA SUBAQUÁTICA.		DIA	OLÍVIA, RITA E SARA	5
14	QUEDA DE LIA - OLÍVIA ESTÁ A BOIAR.		DIA	OLÍVIA E SARA	11
NOTAS DEPARTAMENTO					2
DEPARTAMENTO	NOTAS				
FIGURINOS	CENA 14 LIA SALTA COM O FIGURINO				
SET					

 <small>Filmografos.pt info@filmgrafo.com</small>	<p align="center">QUEDA MARINA LEONARDO</p>	<p align="center">DIA 2 DE 3 TERÇA, 8 DE ABRIL, 2025</p>	
<p>esap Escola Superior Artística do Porto</p>	<p align="center">GENERAL CALL TIME 08H30</p>	<p align="center">27° / 13° C SUNRISE 07:08 - SUNSET 20:06</p>	
<p>PRODUTOR EXECUTIVO ANTÓNIO COSTA VALENTE 966 934 582 CCA VANCA@YAHOO.COM</p>	<p align="center">INÍCIO DE DIA - 08H30 / FIM DE DIA - 19H30</p>	<p align="center">CREW CALL - 08H30</p>	
<p>CHEFE DE PRODUÇÃO MAFALDA MARAFUSTA 927 791 584 MAFALDAMARAFUSTA@HOTMAIL.COM</p>	<p align="center">IMAGEM, ILUMINAÇÃO, HELENA E OLÍVIA ÀS 08H00 NO LOCAL.</p> <p align="center">RESTANTE EQUIPA ÀS 08H30 NO LOCAL.</p> <p align="center">É EXPRESSAMENTE PROIBIDA A DIVULGAÇÃO DE FOTOGRAFIAS NAS REDES SOCIAIS.</p>	<p align="center">1º SHOOTING CALL - 09:30</p> <p align="center">LUNCH - 13H30</p> <p align="center">2º SHOOTING CALL - 15:00</p>	
<p>ASSISTENTE DE REALIZAÇÃO SALVADOR GIL 917 487 239 SALVADORRGGIILL@GMAIL.COM</p>	<p align="center">ADVANCE SCHEDULE: DAY 3 (09/04/25) - 10:00 - 21:00 - SANATÓRIO</p>	<p align="center">EST. WRAP - 19H:30</p>	
<p>LOCALIZAÇÃO:</p>		<p align="center">1 TOTAL LOCALIZAÇÃO</p>	
<p>1 - PISCINA MUNICIPAL ENGENHEIRO ARMANDO PIMENTEL RUA DE DIOGO BOTELHO, 4150-262 PORTO</p> <p>DÉCORES - BASE DE PRODUÇÃO - REFEIÇÃO CREW:</p>			
<p>HORÁRIOS</p>			
<p align="right">DIA 2 DE 3</p>			
CENA	DESCRIÇÃO	DIA DE AÇÃO	D / N CAST PAGINAS
4	ESPELHO - LAVAR AS MÃOS E ENTRADA PARA O FLASHBACK	[Blue]	0 OLÍVIA 2,3
5	SOUTIEN - AS QUATRO RAPARIGAS VESTEM-SE PARA UM TREINO, ESTÃO NO BALNEÁRIO.	[Yellow]	0 OLÍVIA, LIA, SARA, RITA 4
13	BANHO DE SANGUE.	[Purple]	0 OLÍVIA 12
<p align="center">ALMOÇO</p>			
3	COREOGRAFIA DAS TOUCAS - SARA, RITA, OLÍVIA - LIA APARECE DE TOUCA DIFERENTE.	[Yellow]	0 OLÍVIA, LIA, SARA, RITA 2
17	ANJO	[Purple]	0 OLÍVIA, ANJO 14
18	SALTO DE RITA E SARA	[Blue]	0 OLÍVIA, SARA, RITA 15
<p>NOTAS DEPARTAMENTO</p>			<p align="right">NR?</p>
DEPARTAMENTO	NOTAS		
FIGURINOS			
SET			

 <small>filmo@grafos.com</small>		QUEDA MARINA LEONARDO		DIA 3 DE 3 QUARTA, 9 DE ABRIL, 2025	
 Escola Superior Artística do Porto		GENERAL CALL TIME 09H30 INÍCIO DE DIA - 09H30 / FIM DE DIA - 20H30 É EXPRESSAMENTE PROIBIDA A DIVULGAÇÃO DE FOTOGRAFIAS NAS REDES SOCIAIS. FIM DE RODAGEM		30 ° / 14 ° C SUNRISE 07:05 • SUNSET 20:06 CREW CALL - 10H15 1º SHOOTING CALL - 10H45 LUNCH - 13H30 2º SHOOTING CALL - 15:00 EST. WRAP - 20H:30	
PRODUTOR EXECUTIVO ANTÓNIO COSTA VALENTE 966 934 582 CCAVANCA@YAHOO.COM					
CHEFE DE PRODUÇÃO MAFALDA MARAFUSTA 927 791 584 MAFALDAMARAFUSTA@HOTMAIL.COM					
ASSISTENTE DE REALIZAÇÃO SALVADOR GIL 917 487 239 SALVADORRGGIILL@GMAIL.COM					
LOCALIZAÇÃO:				1 TOTAL LOCALIZAÇÃO	
1 - SANATÓRIO VALONGO MORADA: SÃO PEDRO DA COVA, VALONGO DÉCORS - BASE DE PRODUÇÃO - REFEIÇÃO <i>C R E W: MAFALDA MARAFUSTA, MARINA LEONARDO, SALVADOR GIL, LEONOR TELES, MAFALDA FRESCO, LURDES OSSWALD, MARTA, CRISTINA HARAYAN, MARIA LOURENÇO, HELENA ROSA, FRANCISCO NORONHA</i>					
HORÁRIOS				DIA 3 DE 3	
CENA	DESCRIÇÃO	DIA DE AÇÃO	D / N	CAST	PAGINAS
9	AMIZADE - AS AMIGAS ENTRAM NO EDIFÍCIO, NOUTRA SALA FUMAM, LIA PINTA NA PAREDE		0	TODAS	
1	FUGA RITA E SARA - ABERTURA DO FILME/ RITA E SARA FOGEM APÓS A MORTE DE LIA		0	RITA E SARA	
11	FUGA RITA E SARA - SEGUNDA PARTE - RITA E SARA FOGEM APÓS A MORTE DE LIA		0	RITA E SARA	
15	PESADELO		0	FRANCISCA	
ALMOÇO					
9	AMIZADE - AS AMIGAS ENTRAM NO EDIFÍCIO, NOUTRA SALA FUMAM, LIA PINTA NA PAREDE		0	TODAS	
15	PESADELO		0	FRANCISCA E OLÍVIA	
12	FUGA DE OLÍVIA - DIA DA MORTE DE LIA		0	OLÍVIA, RITA E SARA	
NOTAS DEPARTAMENTO				2	
DEPARTAMENTO	NOTAS				
ART	SANGUE E TINTAS SPRAY				
SET	CHEGAR E DESCARREGAR O MATERIAL PARA A BASE E DECOR				

Anexo I - Mapa de deslocações

QUEDA MAPA DE TRANSPORTES - INÍCIO DE DIA 8 de abril					
CONDUTOR	HORA DE PARTIDA	LOCAL	PASSEGEIROS	HORA CHEGADA	DESTINO
CARRINHA DE IMAGEM 9 LUGARES	08H00	GARAGEM CAMÕES RUA DO PARÍSO 335, 4000-376 PORTO https://maps.app.goo.gl/AyCKuBeH5VaYJst6	LEONOR TELES	08h30	Piscina Municipal Engenheiro Armando Pimentel Rua de Diogo Botelho, 4150-262 Porto
			MARINA LEONARDO		
			SALVADOR GIL		
			MAFALDA FRESCO		
			IVO MAGAÇÃES		
			FRANCISCA CARDOSO		
			CRISTINA NARAYAN		
			HELENA ROSA		
OLÍVIA ROSA					
MAFALDA MARAFUSTA CARRO DE PRODUÇÃO	08H15	RUA DA CERCA 456, 4150-070 PORTO	MAFALDA MARAFUSTA	08H30	https://maps.app.goo.gl/U42gSDF146nvvPwh8
CARRO PRÓPRIO	-	-	MARIA LOURENÇO	08H30	
			LURDES OSSWALD		
CARRO PRÓPRIO	-	-	MARTA	08H30	
CARRO BEATRIZ	-	-	FRANCISCO NORONHA	08H30	
			BEATRIZ LEMOS	16H00	
			MARIA RODRIGUES		

QUEDA MAPA DE TRANSPORTES - FIM DE DIA 8 de abril			
CONDUTOR	PASSEGEIROS	LOCAL / DESTINO	
CARRINHA DE IMAGEM 9 LUGARES	LEONOR TELES	GARAGEM CAMÕES RUA DO PARÍSO 335, 4000-376 PORTO https://maps.app.goo.gl/AyCKuBeH5VaYJst6	
	MARINA LEONARDO		
	SALVADOR GIL		
	MAFALDA FRESCO		
	IVO MAGAÇÃES		
	FRANCISCA CARDOSO		
	CRISTINA NARAYAN		
	HELENA ROSA		
OLÍVIA ROSA			
MAFALDA MARAFUSTA CARRO DE PRODUÇÃO	MAFALDA MARAFUSTA	CONDUTORA	
	MARIA LOURENÇO	RUA DA CERCA 456	
CARRO PRÓPRIO	LURDES OSSWALD	-	
CARRO PRÓPRIO	FRANCISCO NORONHA	-	
CARRO BEATRIZ	BEATRIZ LEMOS	-	
	MARIA RODRIGUES	-	
LURDES OSSWALD			
MARTA		CONTA PRÓPRIA	
FRANCISCO NORONHA			

QUEDA MAPA DE TRANSPORTES - INÍCIO DE DIA 9 de abril					
CONDUTOR	HORA DE PARTIDA	LOCAL	PASSEGEIROS	HORA CHEGADA	DESTINO
CARRO 1 MARINA LEONARDO	09H30	GARAGEM CAMÕES RUA DO PARÍSO 335, 4000-376 PORTO https://maps.app.goo.gl/LAyCKuBeH5VaYJst6	MARINA	10H15	https://maps.app.goo.gl/HxpUPnTRW2y18ia9A
			SALVADOR		
			HELENA		
			OLÍVIA		
			FRANCISCA		
MAFALDA MARAFUSTA CARRO DE PRODUÇÃO	09H30	Serralves Vintage House - Flat 3 (Rua Jorge Reinal 29, 2º andar)	MAFALDA M	10H15	Sanatório de Valongo Morada: São Pedro da Cova, Valongo
			MARIA		
			MARIA		
			LURDES		
CARRO 2 LEONOR TELES	09H30	GARAGEM CAMÕES RUA DO PARÍSO 335, 4000-376 PORTO https://maps.app.goo.gl/LAyCKuBeH5VaYJst6	LEONOR	10H15	
			MAFALDA F		
			IVO		
			CRISTINA		

NOTA: Sobre o transporte de volta. Organizamos amanhã com a divisão de material respetiva para cada carro.

IDA LISBOA CARRO PRODUÇÃO: MAFALDA MARAFUSTA, LEONOR TELES E MAFALDA FRESCO

Anexo J - Moodboard Direção de Arte



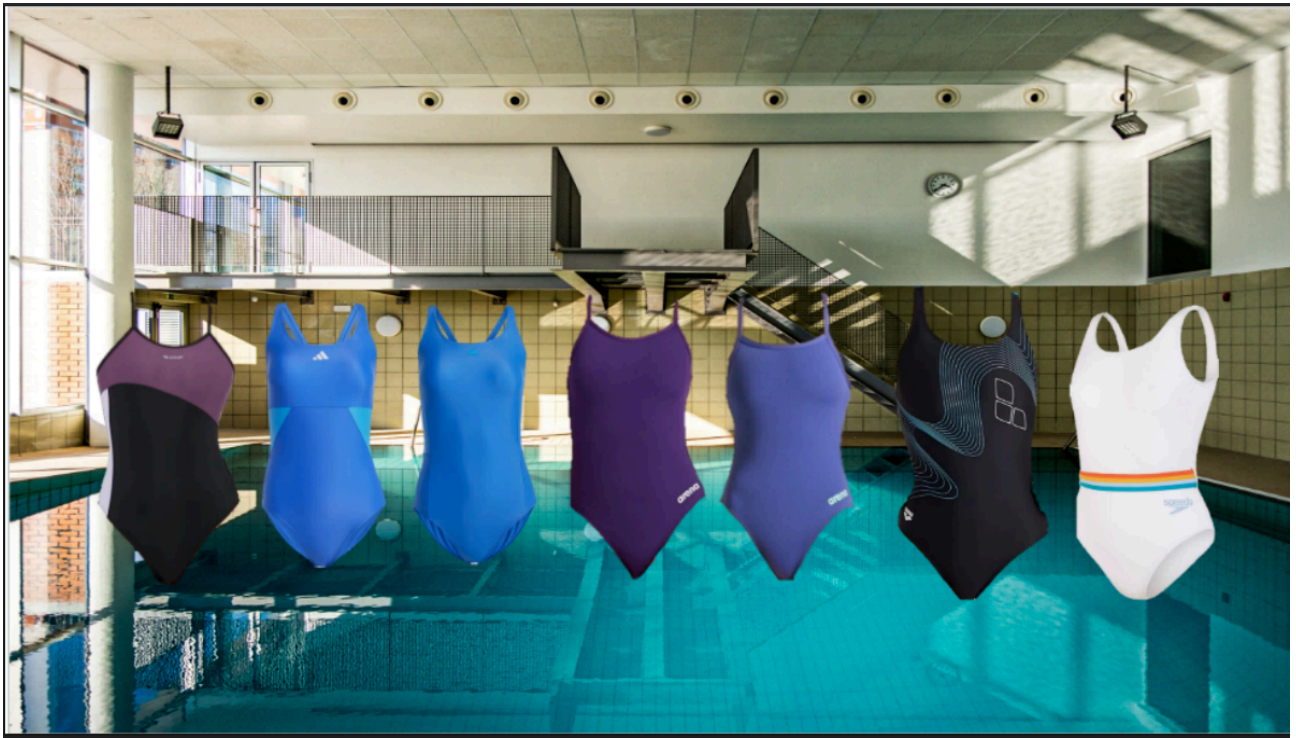




SARA



LIA



#L2



#S1



#S2



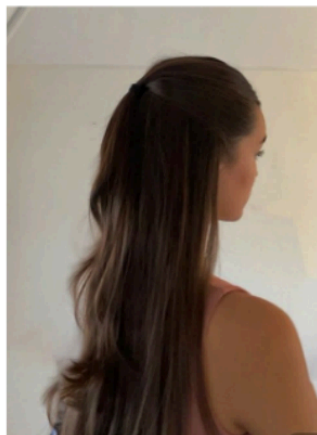
#S3



Balneário



Olivia



Rita



Sara



Lia

Edifício Abandonado



Olivia
Cabelo solto



Rita
Cabelo solto



Sara



Lia

Anexo L – Proposta para correção de cor e coloração

COLOR GRADING
SILÊNCIO DA PRIMAVERA



Abertura do filme
pôr do sol





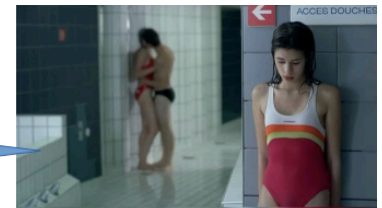
PRESENTE

Olívia sozinha na piscina – após a morte da amiga.
A piscina é um lugar vazio, frio...



BALNEÁRIO

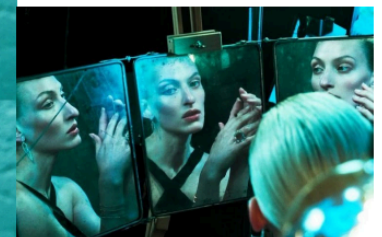
O ANTES E...



Este é o casaco que as amigas gozam, ele tem que estar destacado de alguma forma

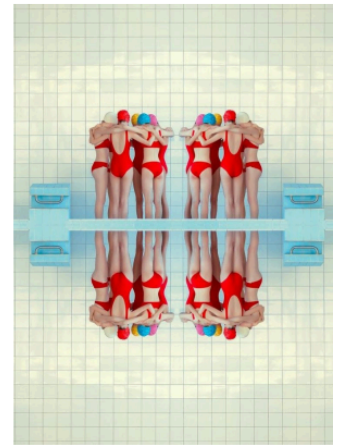
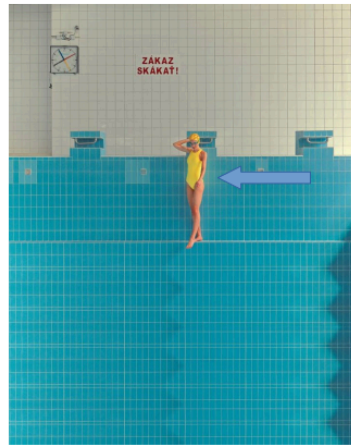
Vermelho é a cor da Lia, a cor das meias quando morre, a cor do graffiti na parede, a mão vermelha, o sangue...

... O DEPOIS DESTA ESPAÇO

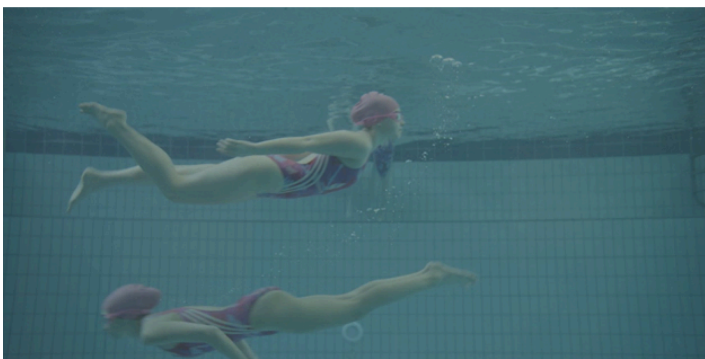
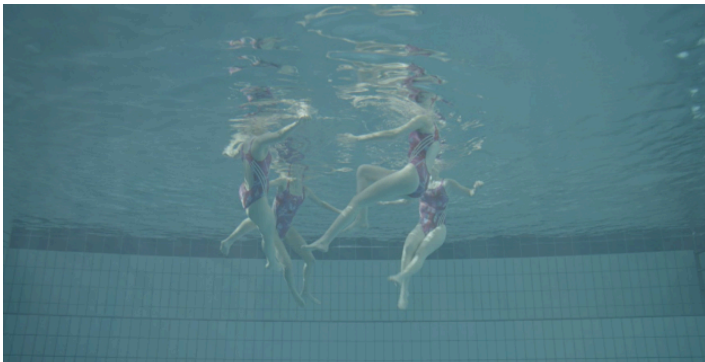


A piscina tem mais cor, é mais iluminada, fatos de banho coloridos ROSA, a touca **AMARELA** sobressai sobre o resto. Aqui ainda estava tudo bem, são memórias da Olívia.

COREOGRAFIA



Referência: Mária Švarbová
Fotógrafa eslovaca



UNDERWATER – PASSADO





UNDERWATER – Lia cai na água



Esta cena é uma alucinação da Olívia, puxar pela luz que reflete na água, tornar brilhante, a piscina ser um local mais escuro que no passado

EDIFÍCIO ABANDONADO – LOCAL DA MORTE





A luz/sombra das escadas, quero evidenciar



ANJO

Esta cena tem que ser diferente do resto do filme // um ANJO vem tem com a Olívia.
Solução simples: Preto e Branco
Mas gostaria de ver outras opções, algo iluminado, como se tivesse fumo ou brilho do sol



Anexo M - Fotogramas de *Silêncio da Primavera* (com previsão do trabalho de coloração)



*Figura 1. Fotograma de *Silêncio da Primavera*, antes do color grading.*



*Figura 2. Fotograma de *Silêncio da Primavera*, com previsão de aplicação de color grading assim que houver financiamento disponível.*



Figura 3. Fotograma de Silêncio da Primavera, antes do color grading.



Figura 4. Fotograma de Silêncio da Primavera, com previsão de aplicação de color grading assim que houver financiamento disponível.



Figura 5. Fotograma de Silêncio da Primavera, antes do color grading.

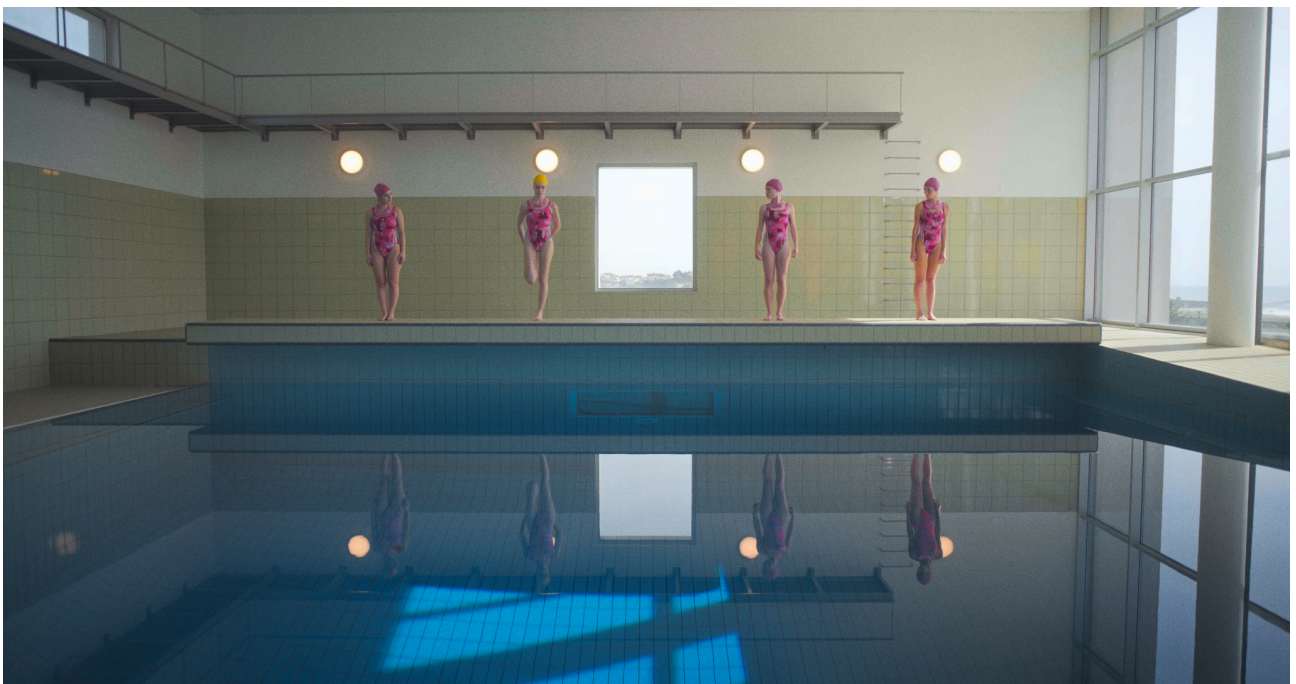


Figura 6. Fotograma de Silêncio da Primavera, com previsão de aplicação de color grading assim que houver financiamento disponível.



Figura 7. Fotograma de Silêncio da Primavera, antes do color grading.



Figura 8. Fotograma de Silêncio da Primavera, com previsão de aplicação de color grading assim que houver financiamento disponível.



Figura 9. Fotograma de Silêncio da Primavera, antes do color grading.

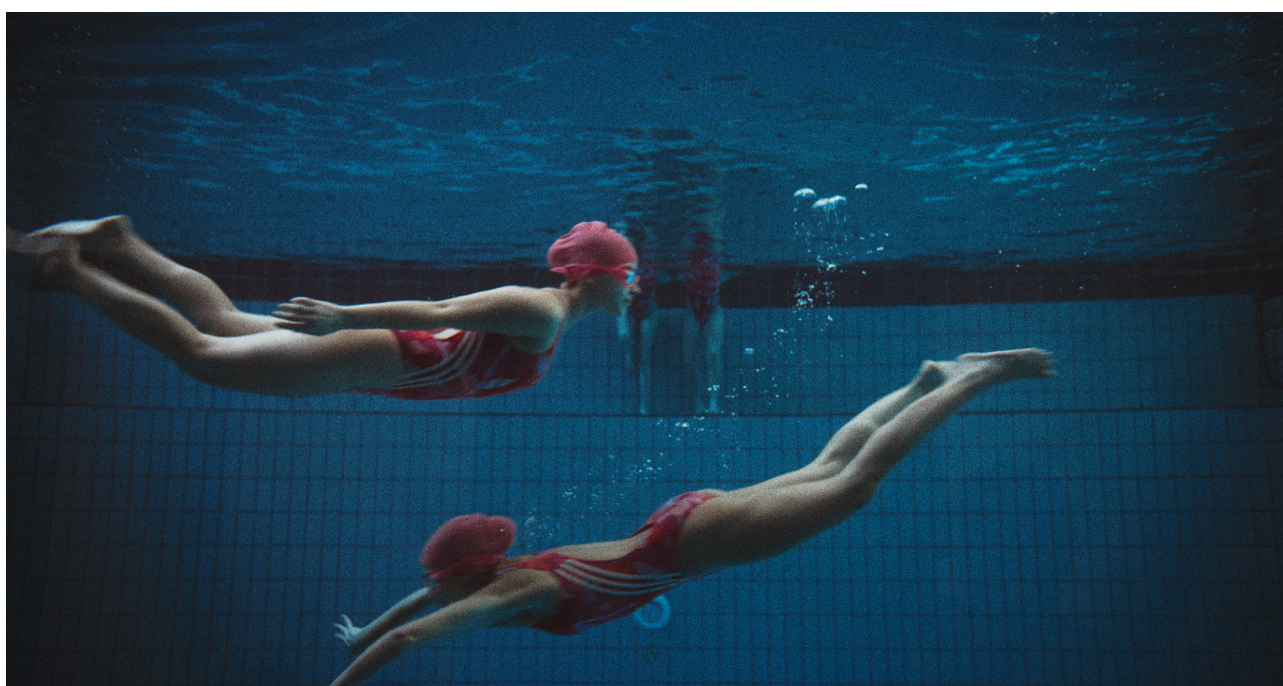


Figura 10. Fotograma de Silêncio da Primavera, com previsão de aplicação de color grading assim que houver financiamento disponível.



Figura 11. Fotograma de Silêncio da Primavera, antes do color grading.



Figura 12. Fotograma de Silêncio da Primavera, com previsão de aplicação de color grading assim que houver financiamento disponível.

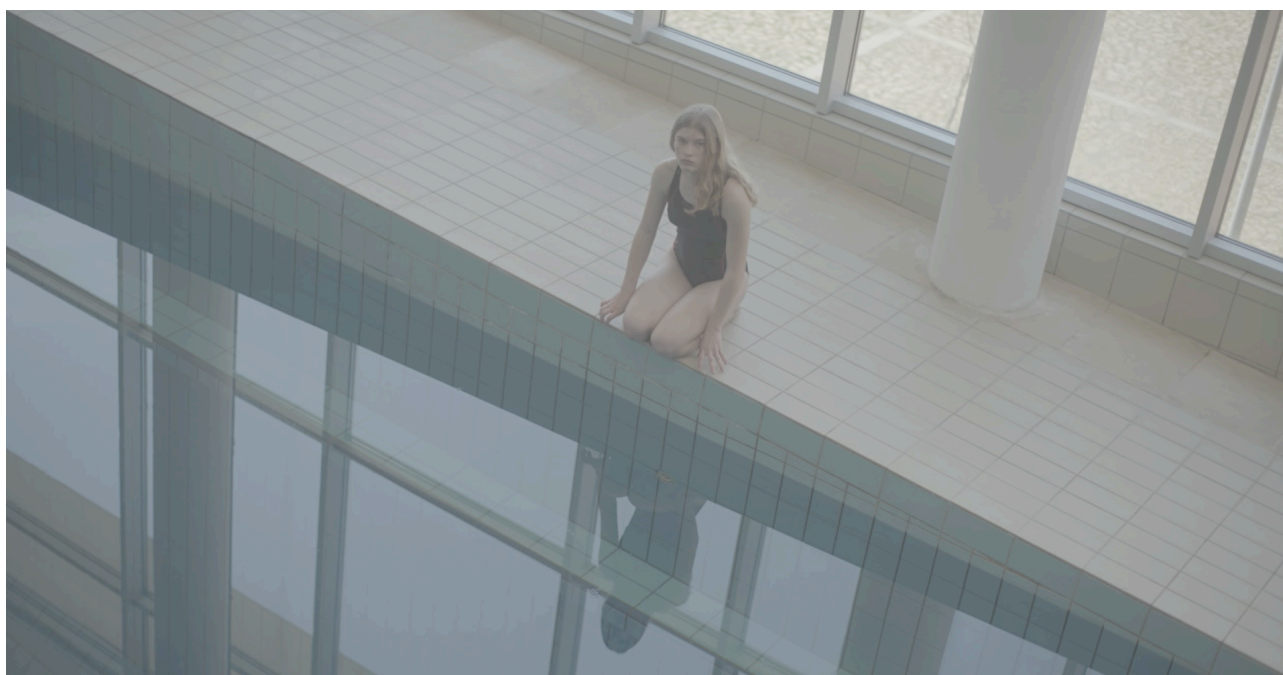


Figura 13. Fotograma de Silêncio da Primavera, antes do color grading.



Figura 14. Fotograma de Silêncio da Primavera, com previsão de aplicação de color grading assim que houver financiamento disponível.



Figura 15. Fotograma de Silêncio da Primavera, antes do color grading.

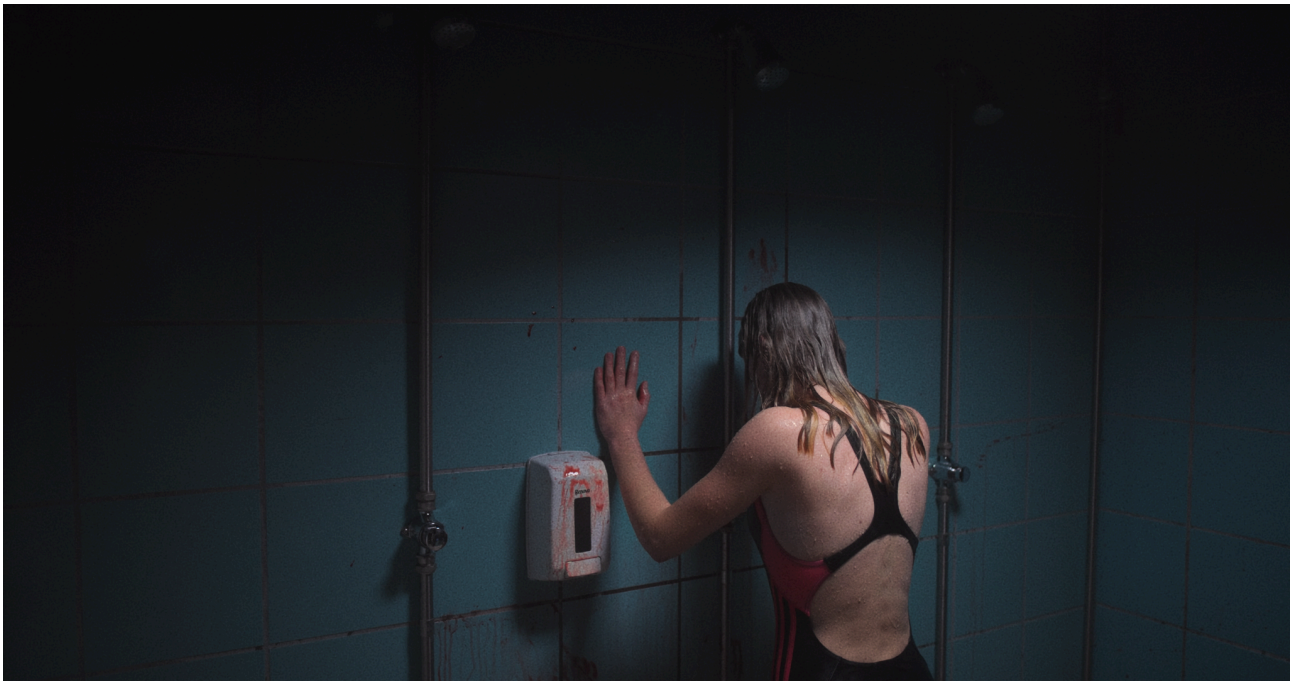


Figura 16. Fotograma de Silêncio da Primavera, com previsão de aplicação de color grading e efeitos especiais assim que houver financiamento disponível.



Figura 17. Fotograma de Silêncio da Primavera, antes do color grading.



Figura 18. Fotograma de Silêncio da Primavera, com previsão de aplicação de color grading e efeitos especiais assim que houver financiamento disponível.



Figura 19. Fotograma de Silêncio da Primavera, antes do color grading.

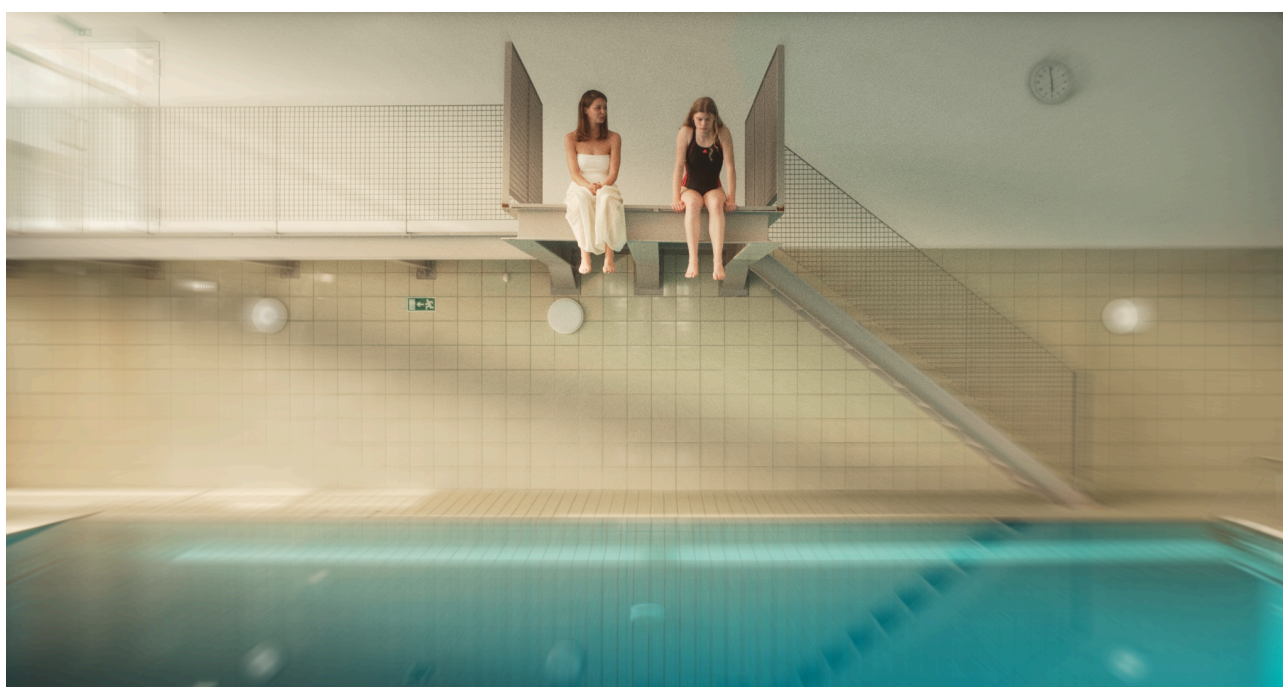


Figura 20. Fotograma de Silêncio da Primavera, com previsão de aplicação de color grading e efeitos especiais assim que houver financiamento disponível.

Anexo N – Fotogramas de filmes referência e estudos de caso



Figura 1. Fotograma de Adeus à Linguagem (2014) de Jean-Luc Godard.



Figura 2. Fotograma de Adeus à Linguagem (2014) de Jean-Luc Godard.



Figura 3. Fotograma de Adeus à Linguagem (2014) de Jean-Luc Godard.



Figura 4. Fotograma de Adeus à Linguagem (2014) de Jean-Luc Godard.



Figura 5. Fotograma de Adeus à Linguagem (2014) de Jean-Luc Godard.

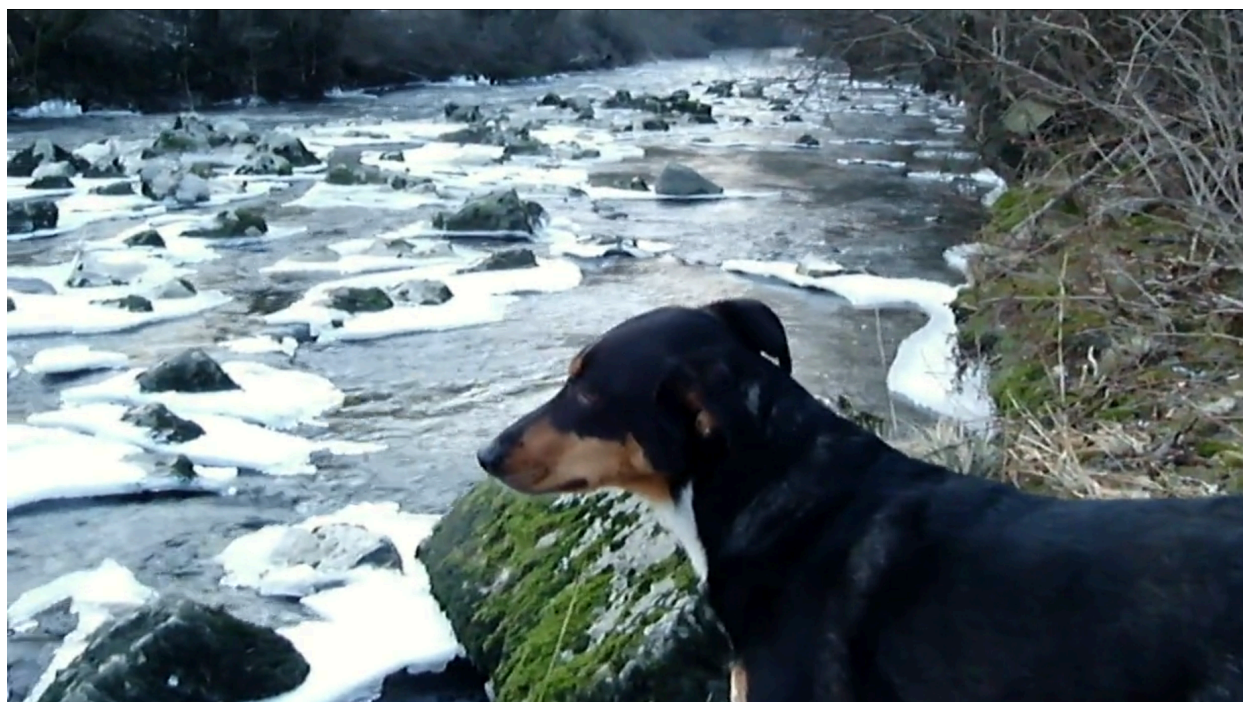


Figura 6. Fotograma de Adeus à Linguagem (2014) de Jean-Luc Godard.



Figura 7. Fotograma de *Naissance des pieuvres* (2007) de Céline Sciamma.



Figura 8. Fotograma de *Naissance des pieuvres* (2007) de Céline Sciamma.



Figura 9. Fotograma de Naissance des pieuvres (2007) de Céline Sciamma.



Figura 10. Fotograma de Naissance des pieuvres (2007) de Céline Sciamma.



Figura 11. Fotograma de *Naissance des pieuvres* (2007) de Céline Sciamma.



Figura 12. Fotograma de *Naissance des pieuvres* (2007) de Céline Sciamma.

Anexo O - Fotografias de cena



Figura 1. Fotografia de cena de *Silêncio da Primavera* com Leonor Teles, Marina Leonardo, Mafalda Fresco, Salvador Gil, Luísa Alegre, Francisco Noronha e Marta Leal, início de rodagem.



Figura 2. Fotografia de cena de *Silêncio da Primavera* com Olívia Rosa, Mafalda Marafusta, Leonor Teles, Lurdes Osswald e Marta Leal, durante a cena do Anjo.



Figura 3. Fotografia de cena de *Silêncio da Primavera* com Leonor Teles, câmara à mão.



Figura 4. Fotografia de cena de *Silêncio da Primavera* com Marina Leonardo e Olívia Rosa, direção de atriz.



Figura 5. Fotografia de cena de *Silêncio da Primavera* com Leonor Teles, Mafalda Fresco, Marina Leonardo e Olívia Rosa, plano pormenor.



Figura 6. Fotografia de cena de *Silêncio da Primavera* com a coreógrafa Catarina Luís, ensaio.



Figura 7. Fotografia de cena de *Silêncio da Primavera* com a coreógrafa Catarina Luís e as atrizes, ensaio coreográfico.



Figura 8. Fotografia de cena de *Silêncio da Primavera* com Marina Leonardo e as atrizes, direção de atrizes.



Figura 9. Fotografia de cena de *Silêncio da Primavera* com a atriz Francisca Cardoso (Lia), com caracterização do dia do acidente.



Figura 10. Fotografia de cena de *Silêncio da Primavera* com Marina Leonardo, Salvador Gil, Leonor Teles e Mafalda Fresco, montagem de plano.

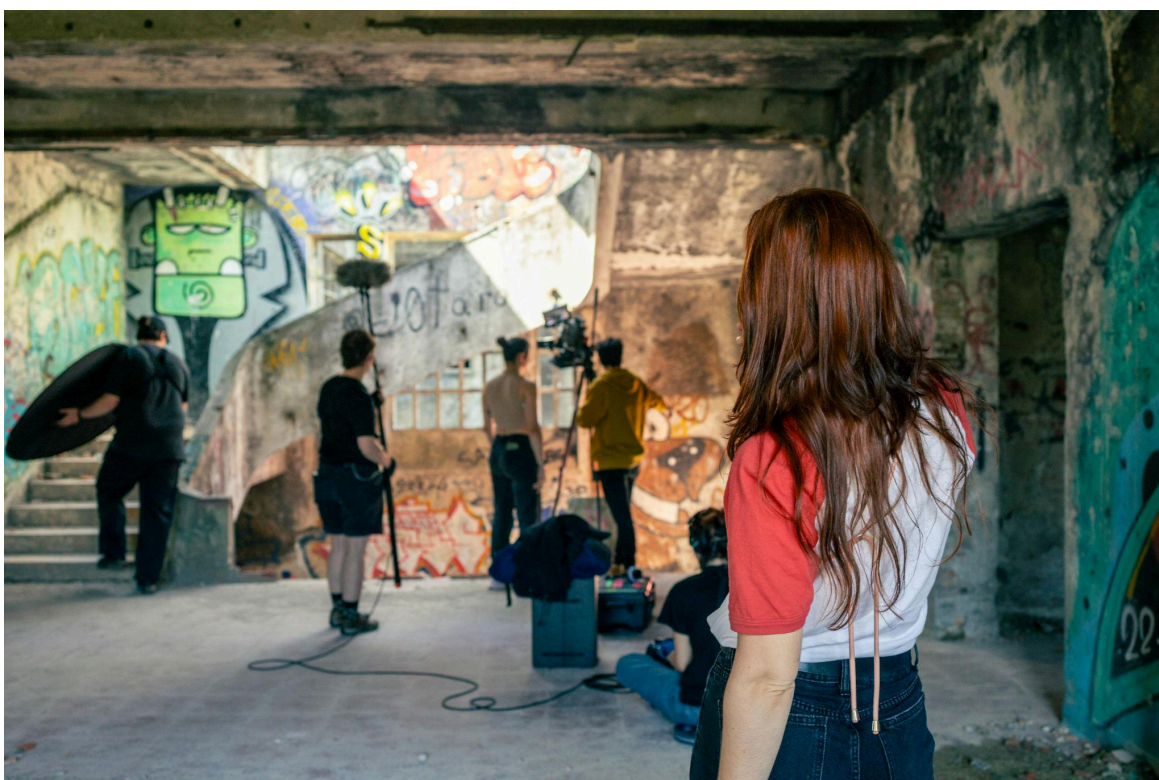


Figura 11. Fotografia de cena de *Silêncio da Primavera* com a equipa técnica e realização no Sanatório de Valongo, montagem de plano.



Figura 12. Fotografia de cena de *Silêncio da Primavera*, ensaio com a atriz Beatriz Marinho (Sara), direção de Marina Leonardo.



Figura 13. Fotografia de cena de *Silêncio da Primavera* com as atrizes Beatriz Marinho e Maria Rodrigues (Sara e Rita) e Marina Leonardo, segundos antes do salto da prancha.



Figura 14. Fotografia de cena de *Silêncio da Primavera* com as atrizes e Marina Leonardo, fim de rodagem.



Figura 15. Fotografia de cena de *Silêncio da Primavera* com quase toda a equipa, fim de rodagem na piscina.

Anexo P - Argumento

SILÊNCIO DA PRIMAVERA

de

Marina Leonardo

Abril 2025

ESAP - Mestrado Realização
Cinema e TV 2024/2025

marinafleonardo@gmail.com

1. INT. EDIFÍCIO ABANDONADO/ ESCADAS - FIM DE TARDE

A imagem está em movimento acelerado, como se acompanhasse a corrida de alguém.

A imagem vai ficando desfocada e cada vez mais rápida.

Vê-se uma linha vermelha, pintada na parede, que faz reflexos de luz sobre a imagem.

A linha vermelha é vista como se fosse iluminada pela luz de uma lanterna.

Está escuro, e há várias escadas, apenas a fraca luz da lanterna ilumina as paredes.

Ouve-se vozes de raparigas (Rita e Sara), parece uma discussão, ao longe.

O que dizem é imperceptível mas sente-se o pânico.

SOM de sapatos a pisar poças de água, som de corrida em eco, vozes que se vão intensificando.

CORTA PARA:

2. INT. TANQUE PISCINA - DIA

O SOM que se intensificou, toma agora outra expressão, mais desconfortante, que ao longo da cena vai diminuindo.

A água da piscina está completamente parada, assemelha-se a um grande espelho, intocado.

Ecoa um ambiente vazio e frio, como se a piscina não fosse habitada, já há algum tempo.

Vemos OLÍVIA (15), do outro lado da piscina.

Olívia está vestida com um fato de banho azul e sem touca, os seus cabelos estão soltos, naturais.

Olívia olha para a água, como se enfrentasse um abismo.

O SOM desaparece completamente.

CORTA PARA:

Imagem fica de uma só cor, vermelha ou azul, por exemplo e surge o título do filme: **QUEDA**

Começa a ouvir-se o SOM da piscina movimentada.

CORTA PARA:

3. INT. TANQUE PISCINA - DIA

Coreografia 1.

SARA (17), RITA (18) e Olívia estão alinhadas junto à água, na berma da piscina.

Todas as raparigas estão de touca cor-de rosa e óculos na cabeça.

Sara, Rita e Olívia iniciam movimentos de aquecimento.

LIA (17) traz uma toca amarela, já colocada e aproxima-se do grupo.

Rita e Sara viram a cabeça na sua direção, olhando a sua touca com julgamento.

Olívia baixa o olhar.

Fixam Lia.

Sara e Rita aproximam-se de Lia.

Rita chama Olívia.

Juntam-se e trocam a touca de Lia para uma cor-de-rosa.

As raparigas continuam a coreografia.

A TREINADORA (30), vestida com um equipamento branco, está próxima delas e apenas observa.

A coreografia intensifica com movimentos que se assemelham aos militares.

Por fim, ficam alinhadas, olhando na direção do chão.

As raparigas dão um mergulho, uma de cada vez para a piscina.

CORTA PARA:

4. INT. BALNEÁRIO DA PISCINA /ESPELHO - DIA

O balneário está vazio e sem roupas, mochilas ou adereços, como se estivesse fechado há algum tempo.

O SOM é abafado e com algum eco.

Nos cabides estão apenas penduradas as roupas de Olívia.

Olívia surge de uma das casas de banho, vestida de fato de banho e sem touca.

Coloca a última alça do fato de banho, enquanto se aproxima do espelho, cabisbaixo.

Lava as mãos.

Levanta o olhar e enfrenta a sua imagem, aproximando-se do espelho.

Surge um SOM.

O SOM é de um corpo a cair num chão de cimento. É seco, alto e perturbador - som da queda.

Olívia fica com o olhar agitado, mas quase não se move.

A direção da imagem muda, e vemos as suas costas, lentamente a câmara aproxima-se da sua nuca.

Com este movimento, surgem sons do passado, naquele espaço, o balneário movimentado, com reparigas a vestir-se.

A imagem acerca-se, como se fosse entrar pelo seu cabelo.

DISSOLVE PARA:

5. INT. BALNEÁRIO DA PISCINA - DIA (PASSADO)

Várias reparigas vestem-se no balneário.

Há algum burburinho, próprio do local.

No espaço estão roupas, mochilas, óculos pendurados.

Algumas já estão de fato de banho e saem pela porta do fundo.

Sentada ao fundo está Lia, completamente vestida.

Lia começa a abrir o fecho do casaco.

Rita e Sara vêm a conversar.

Quando Lia as escuta, para o movimento.

SARA (O.S.)
Aquele amarelo, sabes?

RITA (O.S.)
Sim, está bem. Eu posso emprestar. Mas depois devolves.

SARA (O.S.)
Claro... Não te preocupes.

Entram, pousam coisas e colocam-se no banco em frente ao de Lia.

Ambas sorriem para Lia.

Rita começa a despir-se rapidamente com naturalidade, ficando em *soutien*, branco com rendas.

Ao fundo vemos Lia, que a observa, imóvel.

Rita levanta-se para a casa de banho, confiante e sai, de *soutien* e com o fato de banho na mão.

Lia segue-a com o olhar.

Sara tira a camisola e por baixo já está de fato de banho, senta-se a descalçar e a tirar os óculos que pendura ao pescoço.

Lia começa a tirar calmamente o casaco e pousa-o, visível.

Depois tira o *soutien* infantil ainda com o top vestido, aproximamo-nos deste movimento.

Rita regressa já de fato de banho, dirige-se para os cacifos.

Lia esconde o *soutien* na mala.

Rita olha para o casaco de Lia, curiosa.

RITA
(para Lia)
Esse casaco é giro. É novo?

LIA
(para Rita)
Mais ou menos... Gostas mesmo?

SARA
(para Lia)

Gosta... Mas é um bocado quente, não?

Sara vai ter com ela e arruma também as suas coisas no cacifo.

Lia encolhe os ombros e arruma o casaco na mala.

Sara e Rita saem, completamente equipadas.

Olívia chega de fato de banho e coloca-se ao seu lado, de costas arruma as suas coisas.

Troca olhares cúmplices com Lia.

OLÍVIA
Queres que espere?

LIA
Deixa, eu já vou lá ter.

Olívia sai.

Ficamos com Lia, que fica sozinha sentada no banco.

CORTA PARA:

6. INT. TANQUE PISCINA/ SUBAQUÁTICO - DIA

Coreografia 2.

Sara e Rita nadam na piscina, de forma muito elegante.

Sara passa por cima do corpo de Rita, como se fossem dois golfinhos, a imagem é lenta.

Olívia e Lia atravessam a piscina, a nadar, à superfície.

Há uma música, calma, que acompanha os movimentos das nadadoras, misturado com sons subaquáticos.

Sara e Rita estão na parede do fundo da piscina e nadam com alguma profundidade, na direção da câmara.

Movimentos livres e fluidos subaquáticos.

A música sai abruptamente.

CORTA PARA:

7./ 8. INT. TANQUE PISCINA - DIA

O ambiente é o mesmo da cena 2.

Olivia está na berma da piscina, de cabelo solto.

Enfrenta a prancha com o olhar, baixa a cabeça.

Começa a caminhar com energia, mas desiste e senta-se na berma da piscina.

Olha novamente a prancha, com um olhar corajoso.

Quando baixa o olhar, vê o seu reflexo.

Paralisa o seu olhar, o seu rosto está fechado e triste.

No lugar do reflexo de Olivia, vemos o reflexo Lia, que lhe olha profundamente e sorri.

Cai uma gota de água, sobre o reflexo.

Olivia fica perturbada e afasta-se rapidamente, na direção do janelas.

Um pingo de sangue cai ao pé dos seus pés, isso faz com que Olivia pare e fique a olhar assustada para o chão.

9. EXT./ INT. EDIFÍCIO ABANDONADO - DIA

Oliva, Lia, Sara e Rita entram pelo edifício, acompanhados de costas.

Sentimos, pela forma como andam, que estão felizes e que dominam o espaço.

No interior do edifício o chão está molhado e há imensas escadas.

O espaço é sombrio e misterioso.

Ambas sobem os lances de escadas, sem preocupações.

CORTA PARA:

A sala tem grandes janelas, sem vidros, através delas entram raios de sol que criam sombras diagonais no chão.

No chão estão as suas mochilas da natação.

Olívia, vestida de forma descontraída, observa e filma através da janela.

Sara e Lia estão próximas de outra janela e observam.

Rita está encostada na parede, sorridente.

Tira do bolso um maço de cigarros e acende um.

Abre a caixa e oferece a Sara, que pega num com pouca prática.

Fumam juntas, descontraídas.

Lia aproxima-se de Rita e tira-lhe um cigarro.

Rita observa esta ação com admiração.

RITA
(para Lia)
Uau.

Rita procura cumplicidade em Sara.

Olívia olha para Lia, preocupada.

LIA
(para Rita)

É de mentol?

RITA
(para Sara) Mentol? (Ri) Não, estes aqui são de morango. (Ri para Sara)

Sara ri a medo e depois riem juntas.

LIA
Ok. É que acho que sou alérgica.

RITA
Eu sei. Vá, estamos a brincar... Pega.

Rita acende o cigarro a Lia, brincando com ela, não acendendo à primeira.

Olívia olha para Lia desiludida e desconfiada.

LIA
 (para Olívia)
 Não te preocupes, a sério.

Lia começa a fumar, com muita naturalidade, expirando mais fumo que as outras.

O seu rosto altera-se e começa a ficar cada vez mais triste.

Olívia começa a filmá-la.

OLÍVIA
 Ficas mal a fumar.

RITA
 Não fica nada.

Rita junta-se ao video e depois Sara, ficando as três na imagem.

Fazem uma grande nuvem de fumo para a câmara.

Olívia fica mais divertida com elas.

Lia começa a olhar noutra direção, deixando de pertencer ao grupo.

Sai da imagem da câmara de filmar e tira uma lata de tinta vermelha da sua mala.

Olívia continua a filmar mas atenta aos movimentos de Lia.

Rita tira a câmara das mãos à Olívia e fica com Sara a ver a filmagem, divertidas.

RITA
 Deixa ver isso.

Do outro lado está Lia, que se aproxima da parede e desenha uma mão.

No fim, coloca a sua mão no meio da mão desenhada vermelha.

Vira-se para trás com a mão colocada na parede e murmura.

LIA
 (Para Olívia, sem som, com os
 lábios)
 Desculpa.

Ficamos com Olívia que a observa fixamente, atrás Rita e Sara

em desfoque, distraídas.

CORTA PARA:

10. INT. TANQUE PISCINA - DIA

(continuação cena 8.)

Vemos o chão em PORMENOR.

Cai um pingo de sangue junto aos pés de Olívia.

As suas mãos estão cheias de sangue, escorre pelos dedos, pinga no chão.

Seguimos Olívia de costas pelo espaço, que vai deixando um rasto atrás de si.

O SOM dos pingos, a cair no chão é exageradamente ampliado.

11. INT. EDIFICIO ABANDONADO - SALA SUPERIOR - FIM DE TARDE

O ambiente é igual ao da cena 1.

SOM de pessoas a subir escadas, SOM quase imperceptível de vozes, gritos.

A imagem é arrastada.

Rita surge num corredor, com um olhar decidido.

Atrás dela vem Sara, em pânico, completamente destroçada.

Sara tenta procurar apoio em Rita, dá-lhe a mão enquanto correm, esta rejeita.

SARA

Para!

Sara passa pela frente de Rita, impedindo-a de caminhar, encosta-a contra a parede.

SARA (CONT)

Para! Para! Não podemos ir embora assim.

RITA

Cala-te e corre.

Rita empurra Sara contra outra parede.

SARA
(interrompe) Não estás a perceber,
Rita, escuta-me por favor.

RITA
(interrompe) Cala essa boca.

SARA
(sem ouvir Rita) Temos que descer. Que
horror, foda-se, porque é que isto nos
está acontecer?

RITA
(interrompe) - Sara, cala-te por favor
e vamos fugir daqui rápido.

SARA
Ouve. Espera. Achas que há alguma
hipótese?

RITA
Foda-se. Onde é que a outra se meteu?

SARA
Porque é que isto nos está a
acontecer. Ela saltou Rita. Está
morta.

RITA
(interrompe) - Cala-te com isso! Ela
caiu ou saltou, o que é que importa? E
tu, vais ficar aí?

Rita puxa Sara por um braço, esta segue-a arrastando os pés.

Sara olha para trás uma última vez e corre com Rita.

Ouve-se o SOM da queda, um SOM que ecoa pelos corredores,
perturbador e seco.

Vemos uma sequência de imagens de fuga: Sara, Rita passam
pelos corredores sombrios a correr.

Descem as escadas, pés a pisar o molhado.

CORTA PARA:

12. EXT. EDIFICIO ABANDONADO - FIM DE TARDE/ NOITE

Ao fundo vemos o edifício.

Numa estrada de terra batida, está Olívia que ora caminha, ora corre, num passo descontrolado e desajeitado.

Vemos a sua imagem ao longe que se vai aproximando.

À medida que se aproxima vemos o seu rosto inchado de choro.

Para por um momento, gira como se fosse olhar para trás.

Nesse instante passam Rita e Sara a correr aflitas.

Rita olha uma última vez para o edifício e desaparecem.

Fica Olívia que chora, num choro contido.

CORTA PARA:

13. INT. BALNEÁRIO DA PISCINA / CHUVEIROS - DIA

Ouve-se o SOM da água a cair com intensidade.

Olívia está debaixo do chuveiro, o rosto pálido.

Lava as mãos com intensidade, a água desce mas está tingida de vermelho.

Cada vez esfrega com mais força, o volume do sangue aumenta.

Vemos os seus pés cobertos de água vermelha.

Olívia coloca-se totalmente debaixo do chuveiro, paralisada, com os braços caídos ao lado do corpo,

Vemos os pingos de sangue a escorrer das suas mãos.

CORTA PARA:

14. INT. TANQUE PISCINA/ SUBAQUÁTICO - DIA

Olívia boia, vemos o seu corpo sereno.

Lia salta diante do corpo de Olívia, com a mesma roupa que estava no edifício abandonado.

Quando o seu corpo entra dentro de água, ouve-se o SOM da queda, seco e ampliado, que acompanha todo o movimento lento da sua entrada na água.

Olívia sai da posição de boiar e vemos os corpos de ambas juntos de baixo de água.

Os movimentos são descontrolados.

CORTA PARA:

15. INT. EDIFÍCIO ABANDONADO/ CORREDOR - NOITE

Pesadelo.

Um corredor escuro e com várias entradas de luz.

Lia está deitada no chão, morta, apenas vemos os seus pés e pernas, que identificamos pelas meias vermelhas.

Vemos ao longe o seu corpo a ser arrastado, desaparecendo através de uma das entradas.

CORTA PARA:

Vemos o seu rosto, tem sangue e o seu cabelo está como uma pasta.

Uma mão agarra a cabeça de Lia e encobre a sua face, ficando apenas o seu cabelo loiro na imagem.

CORTA PARA:

16. INT. TANQUE PISCINA - DIA

O SOM é tenso e como se estivéssemos debaixo de água.

Acompanhamos o caminhar de Olívia através das suas costas.

Cada passo, cada degrau é como se durasse uma eternidade, o tempo é dilatado e a imagem é lenta.

Olívia olha ligeiramente para trás, mas não vemos o seu rosto.

A imagem da subida intercala com imagens do fundo da piscina, vazia.

CORTA PARA:

17. INT. PRANCHA/SONHO - DIA

Olívia está sentada à beira da prancha de salto da piscina.

Olha fixamente os seus pés e água.

A imagem transforma-se em azul e há fumo que enche todo o espaço.

A figura da Treinadora aparece como se fosse um Anjo nas costas dela.

A Treinadora coloca-se perto das suas costas, ao seu nível.

TREINADORA (ANJO)

Quando eu tinha a tua idade... o meu avô construiu-me uma piscina, com a água do poço que tínhamos lá em casa...

Olívia reage ao que ouve e volta-se ainda com o olhar pouco presente.

TREINADORA (ANJO)

E tínhamos um gato, quer dizer, os meus avós tinham um gato, eu não gostava muito dele porque não me deixava tocar-lhe. (pausa) Não deixava ninguém dar-lhe festas. (pausa) E no dia em que o meu avô morreu... o gato desapareceu.

Fica atenta ao Anjo.

(pausa) Nessa altura, eu procurava pelo gato... E toda a gente me dizia que o gato tinha ido com ele... Eu achava aquilo uma estupidez.

Olívia olha-a com os olhos muito abertos.

TREINADORA (ANJO)

Essa dor nunca passou.

OLÍVIA

E o gato?

TREINADORA (ANJO)

Quando a minha avó estava de luto...

OLÍVIA
Apareceu um gato...

TREINADORA
Sim, apareceu um gato, igual, amarelo.
(pausa)
Mas estava diferente...

OLÍVIA
Diferente?

TREINADORA (ANJO)
O gato tinha mudado, deixava-nos dar
festas e nunca largava as pernas da
minha avó.
Passei a gostar dele...

Olívia abana a cabeça confusa e sem acreditar.

TREINADORA (ANJO)
Eu sei...

Mas durante aquele tempo, que o gato
viveu, nunca mais nos largou. E à
noite... ocupava sempre, no sofá, o
lugar vazio do meu avô.

Ficam a olhar fixamente nos olhos uma da outra, como se o
movimento cristalizasse.

18. INT. TANQUE PISCINA - FIM DE TARDE / NOITE

Olívia está na prancha, sem touca e de cabelo atado.

Rita e Sara aproximam-se também de cabelo atado, sem touca.

Rita aquece os braços e lança-se num salto, profissional.

SARA segue-a e salta.

Olívia dá um impulso-

CORTA PARA:

A imagem fica branca, não percebemos se Olívia saltou ou não.

FIM.