

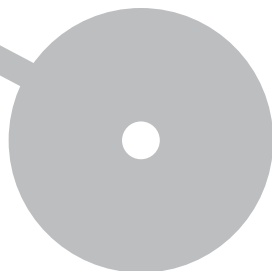
M

—  
MESTRADO  
MESTRADO EM CINEMA E FOTOGRAFIA  
ESPECIALIZAÇÃO EM CINEMA DE FICÇÃO

A construção de vínculos  
emocionais: Perceção visual e a  
criança personagem na curta-  
metragem *Seja o que Eu quiser*

Matias João da Mata Pires

09/2026



Politécnico do Porto  
Escola Superior de Media Artes e Design

Matias João da Mata Pires

**A construção de vínculos emocionais**

**Perceção visual e a criança personagem na curta-metragem *Seja o que Eu quiser***

Trabalho de Projeto

**Mestrado em Cinema e Fotografia - Especialização em Cinema de Ficção**

Orientação: Prof. Pedro Manuel Gonçalves de Azevedo Ribeiro, Título de Especialista

Vila do Conde, julho de 2026

Matias João da Mata Pires

**A construção de vínculos emocionais**

**Perceção visual e a criança personagem na curta-metragem *Seja o que Eu quiser***

Trabalho de Projeto

Mestrado em Cinema e Fotografia - Especialização em Cinema de Ficção

**Membros do Júri**

Presidente

Prof.<sup>a</sup> Doutora Cristina Andresen Ferreira de Castro

Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Vogal - Orientador

Prof. Pedro Manuel Gonçalves de Azevedo Ribeiro, Título de Especialista

Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Vogal - Arguente

Prof.<sup>a</sup>. Doutora Maria Raquel Paulo Rato Alves

Escola Superior de Educação - Instituto Politécnico de Viana do Castelo





## AGRADECIMENTOS

Ao professor orientador Pedro Azevedo, por me ter guiado e acompanhado ao longo deste percurso como um verdadeiro mentor. Pela forma como nunca me deixou desmotivar e pelo interesse genuíno que sempre demonstrou pelo meu progresso e evolução enquanto diretor de fotografia, não apenas neste projeto, mas durante todo o meu percurso académico.

Ao Erik, ao Francisco e ao Luís, meus parceiros neste projeto final, por me terem mostrado que o trabalho se torna mais fácil quando é feito entre amigos.

Aos meus pais e à Leonor, a minha família, pela disponibilidade e compreensão constantes. Pelo amor e pela preocupação, por me ensinarem a querer sempre mais, e por terem apoiado sempre a minha direção artística sem qualquer hesitação.

À Gabriela, que, mesmo não estando em avaliação, se envolveu desde o primeiro momento de forma incondicional, contribuindo para este projeto como se também fosse seu.

A todos aqueles que aceitaram fazer parte desta equipa e que, de alguma forma, contribuíram para a realização deste filme. Obrigado pela disponibilidade, pela paciência, e obrigado por me ensinarem tanto.

À Junta de Bagunte, Ferreiró, Outeiro Maior e Parada e a todas as outras entidades que depositaram a sua confiança em nós e tornaram este projeto realidade.

À dona Margarida, pela sua generosidade e amabilidade ao ceder a sua casa para as filmagens, mesmo sem nos conhecer de nenhum lado.

## RESUMO ANALÍTICO

O presente ensaio analisa de que forma a construção de uma linguagem visual naturalista pode contribuir para a criação de vínculos emocionais entre o espectador e a personagem infantil, tomando como objeto de estudo a curta-metragem *Seja o que Eu quiser*, realizada no âmbito do Mestrado em Cinema, especialização em Cinema de Ficção.

Partindo da constatação de que uma criança percebe e interpreta o mundo de forma distinta, o trabalho procura compreender de que modo pode um diretor de fotografia trabalhar para facilitar essa aproximação emocional. Desenvolve-se então, uma reflexão teórica em torno de conceitos como o naturalismo cinematográfico, a relação emocional entre público e personagem e a construção de uma perspectiva infantil no cinema. O enquadramento teórico é também complementado pela análise de obras e autores cujas abordagens influenciaram a concepção estética e narrativa do projeto.

É apresentado o processo de concepção, preparação e execução da direção de fotografia da curta-metragem e também a uma análise crítica dessas decisões, identificando os desafios técnicos e criativos encontrados ao longo do projeto e avaliando o seu impacto na construção da narrativa.

Os resultados permitiram verificar que a procura por uma abordagem naturalista não implica propriamente a reprodução integral e fiel das condições reais do mundo, mas antes de uma seleção criteriosa dos elementos capazes de reforçar a credibilidade emocional de cada narrativa. Conclui-se, assim, que a definição de princípios visuais consistentes e a articulação entre as diferentes áreas criativas constituem fatores fundamentais para a construção de uma linguagem cinematográfica capaz de aproximar o espectador da experiência subjetiva da criança.

Palavras-chave: direção de fotografia; naturalismo; perspectiva infantil; vínculos emocionais; linguagem cinematográfica.

## ABSTRACT

This essay examines how the construction of a naturalistic visual language can contribute to the creation of emotional bonds between the viewer and a child's perspective, taking as its object of study the short film *Seja o que Eu quiser*, produced within the framework of the Master's Degree in Cinema, specialising in Fiction Filmmaking.

Starting from the premise that children perceive and interpret the world differently from adults, this work seeks to understand how a director of photography, through his work, can facilitate such emotional engagement. To this end, it develops a theoretical reflection on concepts such as cinematic naturalism, the emotional relationship between audience and character, and the construction of a child's perspective in film. The theoretical framework is further complemented by the analysis of works and authors whose approaches influenced the aesthetic and narrative conception of the project.

The essay presents the process of conception, preparation, and execution of the short film's cinematography, while also offering a critical analysis of these creative choices. In doing so, it identifies the technical and artistic challenges encountered throughout the project and evaluates their impact on the construction of the narrative.

The results demonstrate that the pursuit of a naturalistic approach does not necessarily entail a complete and faithful reproduction of real-world conditions, but rather a careful selection of the elements capable of reinforcing the emotional credibility of each narrative. It is therefore concluded that the establishment of consistent visual principles, together with the articulation between the various creative departments, constitutes a fundamental factor in the development of a cinematic language capable of bringing the viewer closer to the child's subjective experience.

Keywords: direction of photography; naturalism; child perspective; emotional bonds; cinematic language

## SUMÁRIO

|                                                                                      |           |
|--------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| Introdução.....                                                                      | 11        |
| <u>PARTE I: Enquadramento Teórico.....</u>                                           | <u>12</u> |
| 1 NATURALISMO E PERCEÇÃO VISUAL.....                                                 | 13        |
| 1.1 - A evolução histórica da iluminação naturalista.....                            | 13        |
| 1.2 - A percepção visual.....                                                        | 18        |
| 2 A IMAGEM NOSTÁLGICA DA MEMÓRIA INFANTIL.....                                       | 22        |
| 2.1 – A criança personagem enquanto meio de identificação emocional.....             | 23        |
| 2.2 - O enquadramento na construção do olhar infantil.....                           | 26        |
| 2.2.1 - O uso do enquadramento em <i>Un Monde</i> (2021) .....                       | 27        |
| 2.3 - A construção da proximidade física e da relação espacial.....                  | 30        |
| <u>PARTE II - Estudo empírico da curta-metragem <i>Seja o que Eu quiser</i>.....</u> | <u>34</u> |
| 3 DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA NA CURTA-METRAGEM <i>SEJA O QUE EU QUISER</i> ...35          |           |
| 3.1 - A narrativa e as personagens.....                                              | 35        |
| 3.2 - Metodologias de direção de fotografia.....                                     | 36        |
| 3.2.1 - As referências e a construção da linguagem.....                              | 36        |
| 3.2.2 - <i>Repérage</i> e preparação.....                                            | 43        |
| 3.2.3 - Rodagem - O trabalho de luz e camara.....                                    | 50        |
| 3.2.4 - <i>Color Grading</i> .....                                                   | 55        |
| 3.3 - Reflexão Crítica.....                                                          | 57        |
| Considerações Finais.....                                                            | 58        |
| Referências Bibliográficas.....                                                      | 60        |
| Referências Filmográficas.....                                                       | 62        |
| Anexos.....                                                                          | 63        |
| Anexo A - Argumento de <i>Seja o que Eu quiser</i> .....                             | 64        |
| Anexo B - Lista de Material de <i>Seja o que Eu quiser</i> .....                     | 79        |
| Anexo C - <i>Shotlist</i> e <i>Moodboard</i> de <i>Seja o que Eu quiser</i> .....    | 82        |
| Anexo D - Orçamento Material de <i>Seja o que Eu quiser</i> .....                    | 87        |

## LISTA DE FIGURAS

|                                                                                                            |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 1 - Estúdio-jardim de George Méliès, construído em 1897.....                                        | 13 |
| Figura 2 - <i>Persona</i> (1966) fotografado por Sven Nykvist.....                                         | 16 |
| Figura 3 - <i>Un Monde</i> (2021) fotografado por Frédéric Noirhomme.....                                  | 27 |
| Figura 4 e 5 - Relação física criança/adulto demonstrada através do enquadramento.....                     | 28 |
| Figura 6 - Primeira vez que um adulto aparece em quadro de forma muito presente acontece ao minuto 35..... | 29 |
| Figura 7 e 8 - <i>We The Animals</i> (2018) fotografado por Zak Mulligan.....                              | 31 |
| Figura 9 - <i>The Tree Of Life</i> (2011) fotografado por Emmanuel Lubezki.....                            | 33 |
| Figura 10 - <i>The Shinning</i> (1980) fotografado por John Alcott.....                                    | 33 |
| Figura 11 - <i>Tomboy</i> (2011) fotografado por Jeanne Lapoirie.....                                      | 37 |
| Figura 12 - Enquadramento <i>Seja o que Eu quiser</i> .....                                                | 39 |
| Figura 13 - <i>Un Monde</i> (2021) .....                                                                   | 40 |
| Figura 14 - <i>Seja o que Eu quiser</i> (2026) .....                                                       | 40 |
| Figura 15 - Representação sutil da noite em <i>Tomboy</i> (2011) .....                                     | 40 |
| Figura 16 - O toque e os corpos em <i>Tomboy</i> (2011) .....                                              | 41 |
| Figura 17, 18 e 19 - O toque e os corpos em <i>Seja o que Eu quiser</i> (2026) .....                       | 41 |
| Figura 20 - Uso do espelho para condensar a cobertura.....                                                 | 42 |
| Figura 21, 22, 23 e 24 - Primeiras visitas à casa selecionada.....                                         | 43 |
| Figura 25 - Estudo da posição do sol.....                                                                  | 44 |
| Figura 26 - Testes de enquadramentos.....                                                                  | 45 |
| Figura 27 - Testes de <i>decoupages</i> alternativas.....                                                  | 45 |
| Figura 28 e 29 - Testes na casa com atores.....                                                            | 45 |
| Figura 30 - Testes de <i>blocking</i> da entrada de Zé no quarto da irmã.....                              | 46 |
| Figura 31 - Teste dos índices de reflexão da pele de cada ator. Luana e Lucas.....                         | 46 |
| Figura 32, 33, 34, 35, 36 e 37 - Alguns planos de teste dos <i>b-rolls</i> .....                           | 47 |
| Figura 38 - Testes <i>Rig</i> .....                                                                        | 48 |

|                                                                                                                       |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 39 e 40 - Testes <i>Zoom In</i> .....                                                                          | 48 |
| Figura 41 - <i>Reperage</i> cena da escola.....                                                                       | 49 |
| Figura 42 - Planta do andar superior, com as medidas de todas as divisões utilizadas nas rodagens.....                | 49 |
| Figura 43 - Planta do rés do chão, onde se filmou o corte do cabelo, com as medidas da divisão.....                   | 49 |
| Figura 44 - Vinheta causada pela incompatibilidade de formatos. O limite representa o <i>aspect ratio</i> de 4:3..... | 50 |
| Figura 45 - Lâmpada do fundo ligada.....                                                                              | 53 |
| Figura 46 - Lâmpada do fundo desligada.....                                                                           | 53 |
| Figura 47 - Contaminação da luz refletida do jardim.....                                                              | 54 |
| Figura 48 - Iluminação Final.....                                                                                     | 54 |

## INTRODUÇÃO

A infância constitui um período marcado por uma forma muito particular de observar e interpretar o mundo. No cinema, a representação dessa subjetividade levanta diversos desafios. O principal foco na criação da linguagem de *Seja o que Eu quiser* foi encontrar um equilíbrio entre representar essa particularidade infantil e, em simultâneo, conseguir aproximar o espectador comum da experiência da criança.

Desenvolvida no âmbito do Mestrado em Cinema e Fotografia, especialização em Cinema de ficção, a conceção desta curta-metragem contou com uma reflexão sobre de que forma o contributo de uma abordagem naturalista poderia contribuir significativamente para a construção dessa perspetiva infantil. Essa procura levou então ao desenvolvimento de uma investigação centrada na perceção e na imagem infantil e na forma como estas temáticas contribuem para a construção de vínculos emocionais.

O presente ensaio divide-se então em três capítulos principais. O primeiro estabelece o enquadramento teórico em torno do naturalismo e da perceção, procurando de que forma o espectador interpreta e processa os estímulos visuais. O segundo capítulo cruza os conceitos da infância com o cinema e procura aprofundar sobre os mecanismos visuais associados à construção de uma imagem infantil. Por fim, o terceiro capítulo centra-se essencialmente no processo de direção de fotografia da curta-metragem *Seja o que Eu quiser*, apresentando as opções criativas e técnicas adotadas no decorrer do projeto.

**PARTE I**  
**Enquadramento Teórico**



## 1- NATURALISMO E PERCEÇÃO VISUAL

### 1.1 - A EVOLUÇÃO HISTÓRICA DA ILUMINAÇÃO NATURALISTA

As limitações técnicas das primeiras emulsões fotográficas obrigavam os cineastas a filmarem quase exclusivamente durante o dia, já que a luz solar era a única opção viável para as imagens serem adequadamente expostas. Com o aparecimento do cinematógrafo em 1895, os primeiros estúdios pensados para a produção cinematográfica foram construídos com tetos e paredes de vidro (Fig.1), de modo a maximizar a entrada de luz natural. Por conseguinte, a utilização da luz natural nesta época não correspondia, ainda, a uma escolha estética consciente, mas sim a uma necessidade imposta pelas limitações técnicas da época.



*Figura 1 - Estúdio-jardim de George Méliès, construído em 1897*

Com a evolução dos sistemas de iluminação artificial o cinema passou gradualmente da dependência da luz natural para a capacidade de reproduzir artificialmente. No entanto, esta evolução tecnológica influenciou diretamente a forma como se passaram a iluminar as cenas, e trouxe, paralelamente, uma preocupação em preservar uma sensação de naturalismo visual. A iluminação artificial deixou rapidamente de ter apenas uma função técnica da exposição adequada da imagem e passou também a procurar alguma coerência perceptiva do que era representado. Importante notar que esta imagem naturalista não

correspondia necessariamente à reprodução fiel das condições reais de luz do espaço, mas antes à construção de imagens capazes de parecer visualmente credíveis para o espectador, conceito frequentemente associado à iluminação motivada.

Assim, a própria ideia da imagem naturalista passou também a ser associada à invisibilidade do dispositivo técnico, ou seja, a iluminação deveria integrar-se de forma orgânica como parte da *mise-en-scène* sem denunciar a construção artificial da imagem. Tal como aponta Bordwell, D (1985), um dos princípios centrais do cinema clássico consistia precisamente em ocultar os mecanismos formais da sua construção, e a iluminação não era exceção.

No período pós-guerra, o neorrealismo italiano procurou uma aproximação mais direta à realidade social, recorrendo frequentemente ao uso de “não atores”, de filmagens em espaços reais e temáticas centradas no quotidiano. Naturalmente, esta abordagem afastava-se das artificialidades dos estúdios clássicos, aproximando-se de uma estética mais crua e documental. Mais tarde, na viragem dos anos 50/60, com o aparecimento de câmaras mais pequenas e com os avanços tecnológicos, a *nouvelle vague* acaba também por assumir um modelo de produção mais independente, que desafiava a forma clássica de fazer cinema. Através destas formas distintas de pensar o cinema, estes dois movimentos contribuíram para a forma como a luz passou a ser concebida. Promoveram, indiretamente, um afastamento gradual da estética altamente controlada das grandes produções do cinema clássico.

Ainda assim, quando se fala da evolução da imagem naturalista, é importante realçar o trabalho de uma das parcerias mais influentes da história do cinema, a colaboração entre Sven Nykvist e Ingmar Bergman, que durou cerca de 25 anos (1960 a 1982). Contrariamente à *nouvelle-vague* e ao neorrealismo italiano, onde o uso da luz natural surgiu em grande parte como consequência da menor dependência do estúdio, a abordagem desenvolvida por Bergman e Nykvist resultou numa procura mais consciente e deliberada por uma estética naturalista. Ambos tinham um interesse profundo sobre a iluminação, e foram

dos primeiros cineastas a questionar e a quebrar os padrões clássicos da iluminação de estúdio de forma consciente.

Esta mudança de abordagem tornou-se particularmente evidente durante a preparação de *Winter Light* (1963), quando Bergman e Nykvist realizaram, ao longo de 1 mês, testes intensivos às condições luminosas de uma igreja no norte da Suécia, de modo a atingir uma estética mais suave e monocromática, com especial atenção à atenuação de sombras e relações de contraste. Nykvist citado por Ettegg, P (1998) defende que: “Quase nunca se dispõe de tempo suficiente para estudar a luz. Mas ela é tão importante como o guião e os atores (...)” (P.38).

Este interesse e atenção à luz acabou por romper as concepções clássicas da iluminação da época e acabou também por despertar um entendimento mais profundo sobre a iluminação nos seus restantes filmes. Nykvist defendia uma abordagem visual assente na simplicidade das imagens e tinha uma atenção muito grande à inclusão da luz ambiente pois temia que a iluminação demasiadamente construída pudesse interferir com a imersão narrativa do espectador e do ator. A sua cinematografia tornou-se também particularmente reconhecida pela delicadeza com que iluminava o rosto humano.

Um dos grandes privilégios de trabalhar com Ingmar era que em todos os seus filmes participava o mesmo núcleo de atores. Consequentemente passei a conhecer os seus rostos de forma muito íntima, e aprendi a fotografar cada detalhe. Leva tempo para descobrir como é que um rosto reage à luz. Para mim, o ator é, e sempre será o instrumento mais importante num filme. A minha capacidade de capturar as subtilidades de uma interpretação depende do uso de pouca luz, de conceder ao ator a maior liberdade possível, e tratá-lo de modo que ele nunca se sinta manipulado o explorado. - Nykvist, S. citado por Ettegg, P. (1998, p.42).



Figura 2 - *Persona* (1966) fotografado por Sven Nykvist

Nas décadas seguintes a forma como se pensava a luz natural continuaria a evoluir através de cineastas que começaram progressivamente a aproximar-se de abordagens mais dependentes das condições reais da natureza, ou pelo menos mais abertos a se moldarem a esse tipo de condicionantes. O naturalismo acaba por evoluir de uma construção estética credível para se aproximar a uma procura direta pelas qualidades específicas da própria luz natural.

Esta transformação tornou-se particularmente evidente no trabalho de Terrence Malick e Néstor Almendros em *Days of Heaven* (1978). A abordagem cinematográfica do filme ficou profundamente marcada pela utilização extensiva de luz natural ao ponto da própria paisagem e as suas condições atmosféricas assumirem uma presença ativa dentro da narrativa visual. A dimensão visual do filme tornou-se particularmente reconhecida pelas composições pictóricas frequentemente associadas à pintura paisagística. A natureza ocupa um papel central no universo do filme enquanto elemento determinante da atmosfera e da experiência sensorial das personagens, e por isso, a representação daquele espaço dependia também da capacidade de captar as qualidades luminosas reais da paisagem. Não seria impróprio afirmar que qualquer tentativa de reproduzir artificialmente as condições naturais deste filme corria o risco de comprometer a dimensão contemplativa e emocional das imagens. Almendros, N. (1984) quando falou sobre a convenção da época de que

tudo tinha de ser iluminado de forma artificialmente, afirma que se apercebeu que: “(...) o importante era haver luz suficiente, e que a luz natural era não só suficiente, como também muito mais bonita” (P.36).

No caso prático de *Days of Heaven*, a estética foi conseguida através de filmagens feitas quase exclusivamente ao final da tarde, obrigando a produção a trabalhar em períodos muitos curtos. As limitações e inconsistências de luz associadas a esta forma de filmar não eram propriamente viáveis do ponto de vista logístico, mas foram aceites como uma consequência inevitável da procura por uma determinada experiência visual e sensorial.

Décadas mais tarde, a influência deste tipo de abordagens viria a refletir-se em muitos diretores de fotografia contemporâneos, particularmente em Emmanuel Lubezki, cuja colaboração prolongada com Terrence Malick contribuiu significativamente para a sua relação com a iluminação natural. Em filmes como *The Tree of Life* (2011) e *The Revenant* (2015), ambos fotografados por Lubezki, a abordagem dependeu substancialmente das condições atmosféricas reais que “obrigaram” a produção a adaptar-se aos ritmos naturais do ambiente filmado. Embora as estéticas destes filmes sejam relativamente distintas da dimensão contemplativa e pictórica de *Days of Heaven*, existe uma continuidade evidente na forma como a luz natural passou a ser conceptualizada, tendo também ela uma presença narrativa muito forte.

Alguns cineastas passaram progressivamente a interessar-se pelas qualidades concretas, instáveis e imprevisíveis da própria natureza. A luz passou a condicionar diretamente os métodos de filmagem, os ritmos de produção e a própria construção da imagem. A procura por esta veracidade luminosa aproximou o cinema de uma relação mais observacional do mundo físico, assente numa maior aceitação e, de certa forma, respeito, pelas condições reais do espaço filmado. “E sou totalmente a favor de que o cinema esteja o mais próximo possível da vida, mesmo que, às vezes, não consigamos ver o quão bela ela realmente é.” (Tarkovsky, 1987, p. 22)

## 1.2 - A PERCEÇÃO VISUAL

A procura por formas de representar o mundo de maneira convincente ocupou, desde o início da história do cinema, um papel central nas reflexões teóricas da prática cinematográfica. Em torno destes debates sobre o naturalismo no cinema e a constante procura por uma maior empatia e conexão com as histórias, surgiu sempre a dúvida sobre de que forma poderia o cinema produzir uma sensação de realidade suficientemente credível para que o espectador se envolva emocionalmente com aquilo que vê. A tendência para associar o naturalismo a uma simples reprodução das condições naturais visíveis no mundo pode conduzir a uma conotação redutora deste conceito, e que acaba por revelar um paradoxo desta abordagem estética. Se o objetivo do naturalismo fosse mostrar o mundo tal como ele é, bastaria apontar uma câmara para o mundo e registá-lo. Ou seria?

Se partirmos da ideia de Gombrich, E. H. (1960), “(...) Tão complexa é a informação que nos chega do mundo visível que nenhuma imagem jamais poderá abranger tudo isso. Isto não se deve propriamente à subjetividade da visão, mas antes à sua riqueza.” (p. 90), então toda a tentativa de representação do mundo real implica automaticamente um processo de seleção, seja ele consciente ou inconsciente. O uso do dispositivo cinematográfico obriga-nos automaticamente a fazer essa seleção através de uma série de escolhas estéticas que são inerentes à sua utilização, e que nunca serão desprovidas de pensamentos nem decisões. A escolha aparentemente básica de colocar uma câmara num determinado sítio, apontada numa determinada orientação, pode alterar completamente a forma de como o espectador percebe o que está a ver, comparativamente a outra posição e orientação. Tal como defende Berger, J. (1972), um produto fílmico nunca será neutro, desprovido de perspectiva, nem capaz de representar o mundo exatamente como ele é, e nesse sentido, o naturalismo deve ser entendido antes como uma sensação de realidade que seja plausível para o espectador do que uma realidade cem por cento fiel ao mundo físico.

Cada vez que olhamos para uma fotografia, temos consciência, ainda que minimamente, de que o fotógrafo selecionou aquela cena dentro de uma infinidade de outras possibilidades. (...) A maneira de ver do fotógrafo reflete-se na sua escolha do assunto. A maneira de ver do pintor pelas marcas que ele faz na tela ou no papel. Contudo, embora cada imagem incorpore uma maneira de ver, a nossa percepção ou apreciação por uma imagem também depende da nossa própria maneira de ver. Por exemplo, Sheila pode ser uma pessoa no meio de vinte, mas pelas nossas próprias razões, é ela a única por quem nós temos olhos. - Berger, J. (1972, P. 10)

Porém, essa sensação de realidade não é uma verdade absoluta, nem igual para todos. Tal como as pessoas observam a realidade através da sua própria experiência, a credibilidade de uma imagem está também sujeita a essa interpretação e a essa ideia de realidade, que, segundo Prince, S (1996), varia consoante a experiência de cada um: “Uma imagem que se perceciona como realista é aquela que corresponde estruturalmente à experiência audiovisual do observador em relação ao espaço tridimensional.” (p.32). Dificilmente alguém descreve os níveis de luminância exatos quando recorda um momento importante na sua vida, porque o que normalmente permanece é a sensação emocional do momento. Aquilo que o espectador reconhece como real não corresponde necessariamente à realidade física do mundo, mas antes à forma como essa realidade foi processada e interiorizada na sua memória. Prince, S (1996), defende que uma imagem pode muito bem afastar-se de uma representação rigorosa do real, e ainda assim, ser percecionada como verdadeira: “(...) Até imagens irrealistas podem ser percecionadas como realistas” (p.32). A conexão que o espectador estabelece com uma determinada imagem é o resultado de uma reprodução de pistas e padrões emocionais que ressoam com o seu cognitivo.

Contudo, mesmo que não seja necessária haver uma reprodução exata do mundo, não é correto concluir que os cineastas não tenham de ter grande cuidado em construir imagens visualmente plausíveis. Partindo do princípio de que a sensação dramática é o principal fator de vínculo emocional entre o

espectador e a personagem, a criação de uma imagem credível acaba por contribuir ativamente para que esse vínculo aconteça ainda com maior facilidade. Porém, como defende Bordwell, D (1985), a percepção de uma imagem como natural ou credível não resulta propriamente de um processo racional, mas antes de uma resposta automática baseada naquilo que nós entendemos (ou não) como natural “muitos dos processos perceptivos acontecem de forma inconsciente” (p.36).

Nos seus fundamentos cognitivos ao cinema, Bordwell, D (1985) recorre ao conceito de *schemata* para explicar alguns mecanismos através dos quais os espectadores organizam e percebem a informação que lhes é apresentada para auxiliar a construção de sentido. Correspondem essencialmente a estruturas mentais construídas a partir da memória e da experiência prévia do espectador, que acabam por funcionar como modelos de referência que auxiliam a interpretação e a compreensão de estímulos visuais e narrativos. A importância deste fenómeno torna-se particularmente evidente quando se avalia a relação do naturalismo com a proximidade emocional entre a personagem e o espectador. Se uma imagem é rapidamente processada e interpretada como plausível, o espectador deixa de investir tantos recursos cognitivos numa desconstrução técnica da artificialidade da imagem, e a sua atenção desloca-se da forma para o conteúdo narrativo. Isto não implica propriamente que o espectador se esqueça que está a ver um filme, mas a capacidade de diminuir a consciência da construção cinematográfica é um dos principais atributos desta dimensão estética.

A construção de hábitos visuais e consequente moldagem da percepção pode ser exemplificada com a representação da noite no cinema. Por mais que a experiência real noturna não corresponda propriamente a tonalidades azuis, a associação da noite no cinema com estas tonalidades tornou-se uma característica visual enraizada na estética cinematográfica. O aparecimento de técnicas como o *day-for-night* e o *tinging* foram responsáveis pelas primeiras associações das tonalidades frias à ideia de noite no cinema. Com o



desenvolvimento da iluminação artificial, estas técnicas foram gradualmente perdendo relevância, mas a convenção estética cromática permaneceu. Os espectadores passaram a aceitar, maioritariamente de forma inconsciente, as tonalidades mais frias como uma representação credível da noite. Embora não seja necessariamente uma correspondência exata com a realidade física, isso acaba por resultar de uma repetição continuada de determinados códigos visuais que moldam a percepção coletiva e aquilo que culturalmente foi identificado como a noite no cinema.

Talvez seja útil também pensar nesta abordagem como sendo uma tentativa de criar a sensação de que a imagem poderia existir independentemente da presença da câmara. Ao contrário de outras abordagens que procuram tornar visível a intervenção do realizador ou diretor de fotografia, o naturalismo procura muitas vezes tornar essa intervenção quase invisível, mas nunca neutra.

## 2 - A IMAGEM NOSTÁLGICA DA MEMÓRIA INFANTIL

O que acontece durante os primeiros meses e anos de vida é de grande importância, não porque esse período de desenvolvimento forneça um modelo cem por cento permanente para o bem-estar na vida adulta, mas porque estabelece efetivamente uma base sólida ou frágil para o que vem a seguir. - Shonkoff, J. P., & Phillips, D. A. (Eds.). (2000, P.5).

A infância é um dos períodos mais marcantes da experiência humana, e diversos autores da psicologia do desenvolvimento defendem que estes primeiros anos correspondem a um período determinante para o desenvolvimento e formação cognitiva, emocional e social do indivíduo. É durante esse período que se desenvolvem as primeiras relações afetivas, os primeiros confrontos com conceitos complexos como a perda, o medo e a doença, e que se começam a desenvolver as capacidades cognitivas. O facto desta experiência variar de indivíduo para indivíduo, faz com que a infância seja crucial para a construção da identidade pessoal, da personalidade e do carácter de cada um. É nela que se concentram muitas experiências que moldam os mecanismos de interpretação emocional e social, que acabam por acompanhar os indivíduos ao longo da vida.

A força emocional das narrativas centradas na infância resultam principalmente da capacidade dessas personagens ativarem estas memórias, emoções e experiências que ocupam um lugar fundamental na construção identitária do espectador. A infância constitui um período partilhado por toda a humanidade, e por isso, ao reconhecer na personagem infantil emoções, dúvidas e vulnerabilidades que fizeram possivelmente parte da sua própria existência, o espectador estabelece não só uma ligação, mas também, em casos, um reconhecimento afetivo.

## 2.1 - A CRIANÇA PERSONAGEM ENQUANTO MEIO DE IDENTIFICAÇÃO EMOCIONAL

Assumindo que o espectador geral é um adulto, será que uma narrativa construída através do olhar de uma criança não afasta mais o espectador de um possível vínculo emocional?

Numa primeira análise poderá parecer difícil que um espectador estabeleça uma forte ligação emocional com uma personagem infantil. Afinal de contas existe uma distância significativa na experiência de vida, na forma como percebem o mundo e na forma como reagem a ele. No entanto, se olharmos para exemplos de obras que utilizam protagonistas infantis como em *Grave Of The Fireflies* (Isao Takahata, 1988), *Kes* (Ken Loach, 1969) e mais recentemente *The Florida Project* (Sean Baker, 2017), podemos observar que existe efetivamente um trabalho direcionado para a criação de empatia entre o espectador adulto e a criança personagem. É, contudo, importante notar que essa relação não resulta necessariamente de uma identificação direta entre o espectador adulto e a criança personagem, pois um adulto dificilmente se reconhece como uma criança no sentido literal. O que acontece muitas vezes, é um processo de relação emocional relativamente mais complexo, onde o adulto se identifica com a experiência de também ter sido criança e com as emoções associadas a esse período de vida.

Embora a infância seja uma experiência universal, a forma como ela é vivida varia significativamente consoante os contextos culturais, sociais e geracionais. Até mesmo dentro da mesma comunidade as crianças têm percursos de crescimento diferentes. Embora cada percurso seja único, existem sempre vivências que tendem a ser partilhadas por grande parte das pessoas. Não só entre crianças, mas existem situações que podem ser vividas não só em crianças como também em adultos. Os desafios cognitivos que uma criança tem ao tentar perceber conceitos como a morte ou o luto não são propriamente os mesmos do que um adulto, porém, um adulto espectador que possa estar em processo de

luto, ao ver uma criança personagem a lidar com uma situação semelhante, vai de alguma forma se relacionar com ela.

Além disso, a identificação não depende apenas de uma reprodução exata das experiências vividas pelo espectador, muitas vezes o vínculo emocional surge mesmo através de realidades distantes da sua própria. Em *Kes* (Ken Loach, 1969), a infância é retratada a partir de uma realidade sociocultural muito específica, através de um jovem de classe operária inglesa do final dos anos 1960. Ora, um adulto que nasceu em Inglaterra na década de 40/50, e que pertença a uma classe social média/baixa, tem uma enorme possibilidade de se identificar com este filme. Porém, essas mesmas características socioculturais, que separam grande parte dos espectadores comuns dessa realidade, não os impossibilitam também de gerar uma forte ligação emocional. Embora possa ajudar em muitos casos, o espectador comum reconhece que não é necessariamente o contexto concreto da narrativa que o faz, ou não, se relacionar com a personagem. As emoções são universais, e os espectadores vão provavelmente se relacionar com a solidão e com a sensação de não pertencer plenamente ao mundo que os rodeiam, independentemente do seu contexto.

Para além disto, o envolvimento emocional surge também de possíveis responsabilidades afetivas que o espectador possa sentir perante a fragilidade da personagem. Plantinga, C. R (2009) afirma que a condição de simpatia é tipicamente marcada pela chamada congruência afetiva, um estado no qual o espectador se preocupa com a situação difícil de uma determinada personagem, e que pode vivenciar emoções que apresentem uma orientação ou valências semelhantes às dos personagens, embora que raramente sejam idênticas (p.101). Sobre a mesma temática, mas no seu capítulo onde aborda o uso de crianças personagens em contextos de filmes de guerra, Lury, K (2010) diz que nós, espectadores, sentimos pena daqueles que não conseguem cuidar de si mesmos e, daqueles que acreditamos que deveriam receber cuidados como uma espécie de direito universal (p.105 e 106). Nesse sentido, o facto de as crianças ocuparem um lugar de dependência em relação aos adultos devido à sua reduzida

autonomia e à capacidade limitada de compreender as consequências das suas ações, tornam-se automaticamente em personagens especialmente suscetíveis de despertar preocupações e proteção por parte do espectador adulto. Lury, K (2010) ainda adianta que as crianças são alvos emocionais fáceis: “Animais e crianças são vítimas perfeitas porque são isentos de culpa. Essa isenção de culpa faz com que as atrocidades da guerra pareçam ainda mais condenáveis.” (p. 105), não só em cenários de guerra, mas por todas as situações em que sofrem por aquilo que não podem ser responsabilizadas.

Partindo do princípio de que o espectador adulto possui mais experiência e maturidade cognitiva para entender certas situações do que a criança personagem, existem também muitas narrativas que tiram partido disso e tentam até potenciar esta diferença ao revelar mais informação ao espectador do que à personagem. Esta distância de conhecimento entre um e outro cria uma dinâmica particularmente interessante, pois faz com que o espectador acompanhe a experiência da criança, mas simultaneamente interpretando aquilo que para ela é ainda inacessível. Em alguns casos, é exatamente nesta seleção da informação que gera o impacto emocional e a eficácia dramática da narrativa. Um exemplo particularmente evidente desta estratégia é o filme *The Florida Project* (Sean Baker, 2017), que ao longo do filme o espectador adulto compreende gradualmente uma realidade que permanece parcialmente inacessível à criança personagem. Questões complexas como a instabilidade habitacional e financeira enfrentadas pela família são normalmente apresentadas de forma indireta, sem serem explicadas à criança abertamente. Como notámos anteriormente, esta diferença de conhecimentos faz com que o espectador acompanhe a perspetiva da criança, utilizando em simultâneo a sua experiência e maturidade visual para tirar as suas próprias relações sobre a realidade dos acontecimentos.

Mas então, de que formas as escolhas estéticas influenciam a perceção do espectador acerca deste conceito? Que ferramentas podem os cineastas utilizar para tirarem partido da posição da criança?

## **2.2- O ENQUADRAMENTO NA CONSTRUÇÃO DO OLHAR INFANTIL**

O enquadramento é uma das ferramentas fundamentais na linguagem cinematográfica, uma vez que determina aquilo que é apresentado ao espectador, bem como a perspectiva da qual a narrativa é percebida. Ao contrário da observação quotidiana, em que o olhar circula de forma livre pelo espaço, no cinema o olhar é restringido através de uma seleção consciente, que influencia a interpretação de quem a vê. Cada enquadramento corresponde a uma escolha específica sobre o que mostrar e a partir de que perspectiva. Por vezes isso significa também atribuir relevância narrativa a determinados elementos em detrimento de outros.

Como vimos anteriormente, embora a receção das imagens seja sempre influenciada pela experiência prévia de cada um, isso não quer dizer que os cineastas abdicuem de orientar a leitura dos seus significados. Pelo contrário, uma das funções centrais da organização da mise-en-scène e da construção dos enquadramentos está exatamente em direcionar o olhar do espectador para os elementos considerados relevantes para a construção de determinada narrativa. A escolha do enquadramento assenta assim, também naquilo que se decide não incluir. Ao delimitar um limite visual, os cineastas controlam a quantidade de informação disponível ao espectador, e influenciam assim a forma como essa informação é interpretada.

O enquadramento adquire uma dimensão ainda mais importante quando aplicado a narrativas com perspectivas específicas. Se uma narrativa protagonizada por uma personagem envelhecida exige uma construção formal específica para aproximar o espectador dessa percepção particular da realidade, o mesmo acontece com as narrativas infantis. Nestes casos, as escolhas cinematográficas procuram, geralmente, reproduzir a forma como as crianças experienciam e interpretam o mundo que as rodeia, focando-se em características diferenciais que fazem parte de ser criança: a forma como por vezes a informação é limitada, a relação física da criança com o espaço que a

rodeia, a relação da criança com outras personagens adultas, e muitas vezes, o primeiro confronto com conceitos complexos como a morte, a separação dos pais e o luto.

### 2.2.1 - O USO DO ENQUADRAMENTO EM UN MONDE (2021)



Figura 3 - *Un Monde* (2021) fotografado por Frédéric Noirhomme.

Tomemos como exemplo contemporâneo um filme que utiliza o enquadramento como principal ferramenta para a construção de uma perspectiva infantil. O filme *Un Monde* de Laura Wandel (2021) aborda temas como a violência na infância, o *bullying* e a complexidade da relação entre irmãos. O filme acompanha Nora, uma criança que começa o seu percurso escolar, e que testemunha o seu irmão a ser alvo de agressões constantes por parte de outras crianças. Quando tenta ajudá-lo, é confrontada com a recusa do próprio irmão, que lhe pede para não intervir nem denunciar a situação aos adultos. Esta situação coloca Nora num conflito moral constante, já que todas as suas tentativas de o proteger só parecem agravar mais a situação.

A forma como Laura Wandel coloca a câmara acaba por fazer com que uma história relativamente simples seja percebida de uma forma muito física e corporal em relação à protagonista. Desde os primeiros minutos a câmara permanece de forma constante junto da protagonista, acompanhando-a pelos

corredores, salas de aula e restantes espaços da escola. A utilização quase exclusiva de planos médios e enquadramentos próximos restringe significativamente a distância entre a personagem e o espectador. Em vez do espectador observar os acontecimentos através de uma posição exterior como acontece, por exemplo, no *Florida Project* (Sean Baker, 2017), aqui o espectador é forçado a permanecer ao lado de Nora e a experienciar os acontecimentos junto dela.

A altura da câmara desempenha igualmente um papel fundamental neste processo, na medida em que é colocada ao nível dos olhos de Nora, o que acaba por refletir a sua relação física com o mundo. Os adultos, professores, auxiliares, pai, surgem geralmente enquadrados de baixo para cima no enquadramento, ocupando uma posição visualmente dominante, mas nem sempre totalmente visíveis (Fig. 4). Muitas vezes aparecem fragmentados, parcial e totalmente fora de campo, como se fossem mesmo percecionados através dos limites físicos do olhar de uma criança (Fig. 5). Esta diferença de escala entre crianças e adultos torna-se não só um reflexo da relação relativamente complexa entre eles, como também numa representação visual da vulnerabilidade da protagonista face ao ambiente em que está inserida. Por mais que os adultos aparentem ser figuras autoritárias, capazes de intervir e solucionar problemas, o filme demonstra repetidamente a incapacidade de eles compreenderem verdadeiramente aquilo que se está a passar com Nora e com o seu irmão. O uso do enquadramento próximo em conjunto com a duração relativamente longa dos planos fixos em Nora são fundamentais para lhe atribuir esta sensação de isolamento e incompreensão.



Figura 4 & 5 - Relação física criança/adulto demonstrada através do enquadramento



Tal como os adultos, também muitos acontecimentos relevantes acontecem parcialmente fora do enquadramento e são apenas sugeridos ao espectador. Mesmo durante diálogos importantes com várias pessoas, a câmara permanece geralmente sempre em Nora, privilegiando a leitura do seu estado emocional em detrimento de uma cobertura normal da ação. Ao restringir constantemente o espectador a esta perspetiva, a realizadora reforça a sensação de proximidade entre o espectador e a personagem principal.



Figura 6 - Primeira vez que um adulto aparece em quadro de forma muito presente acontece ao minuto 35.

Esta estratégia de cobertura aproxima-se muito daquilo que Smith, M (1995) designa por *spatio-temporal attachment*. Segundo o autor, este tipo de narrativas privilegia o seguimento espaço-temporal de um determinado personagem ao longo da narrativa (p.143) em vez de dividir a atenção do espectador em múltiplas personagens e linhas de ação diferentes. Tal como o autor descreve sobre *Suspicion* (1943) também em *Un Monde* o espectador acompanha exclusivamente as ações da protagonista e só tem contacto com outras personagens quando estas entram no espaço pessoal de Nora e interagem com ela (Fig. 6) (P. 146).

É precisamente essa limitação comum que contribui para a construção do vínculo emocional entre ambos. É na partilha da experiência e da perspectiva que se permite estabelecer uma relação emocional entre a personagem e o espectador.

### **2.3 - A CONSTRUÇÃO DA PROXIMIDADE FÍSICA E DA RELAÇÃO ESPACIAL**

(...) O plano não existe até que certos padrões sejam registados na emulsão. O cineasta controla também as qualidades cinematográficas do plano, não apenas o que é filmado, mas sobretudo como é filmado (...). - Bordwell, D & Thompson, k (2010, p.350)

O cinema tem a capacidade de simular diferentes níveis de proximidade, levando o espectador a sentir-se mais ou menos presente no universo da personagem. Embora o enquadramento defina aquilo que o espectador vê, a relação espacial estabelecida entre a câmara e a personagem influencia diretamente de que forma essa presença é sentida. Como já vimos, a nossa percepção depende não só da informação visual disponível e de tantos outros fatores já discutidos neste ensaio, como também da posição a partir da qual essa informação nos é apresentada. Quando a câmara se aproxima de uma personagem, está não só a alterar a composição da imagem, mas também a lhe atribuir uma sensação de presença.

É habitual associar o grande plano a uma forma de atribuir maior intensidade emocional, partindo do princípio que ele aproxima automaticamente o espectador da personagem. Contudo, importa questionar se essa proximidade resulta da possibilidade de se observar com maior detalhe as expressões faciais de uma personagem, se resulta de uma maior ocupação dessa personagem no enquadramento, ou se não depende também da forma como o

cinema constrói essa percepção da distância espacial entre o espectador e a personagem.

Torna-se então necessário perceber que a escala de plano e a distância focal funcionam de forma conjunta, mas que as suas diferentes combinações produzem efeitos perceptivos diferentes. A mesma escala pode ser obtida recorrendo a objetivas com distâncias focais diferentes, obrigando apenas à alteração da posição física da câmara. Nas figuras 7 e 8 podemos observar dois enquadramentos retirados do filme *We The Animals* (2018) de Jeremiah Zagaer, com escalas idênticas, mas com uma relação física completamente diferente. A experiência espacial da imagem não depende apenas da dimensão com que a personagem ocupa o enquadramento, mas também da relação física estabelecida entre a câmara e o sujeito, determinada pela combinação entre estes três conceitos, a distância focal, escala de plano e a posição da câmara.



Figura 7 & 8 - *We The Animals* (2018) fotografado por Zak Mulligan

Partindo deste exemplo, um grande plano tanto pode ser conseguido com uma teleobjetiva a dez metros da personagem, ou com uma grande angular a cerca de meio metro, e embora ambos produzam uma escala semelhante, a percepção espacial que transmitem é oposta. Ora, uma teleobjetiva acaba por

comprimir mais a informação espacial, e por consequência, destacar melhor a personagem desse contexto, privilegiando a leitura da sua expressão, e uma grande angular acaba por preservar melhor esta consciência do espaço que envolve a personagem, fazendo, em simultâneo, com que o espectador sinta que está a entrar no seu espaço pessoal.

Embora estas diferentes combinações de conceitos físicos produzam efeitos percetivos distintos, não existe nenhuma solução absoluta que seja universalmente superior às restantes. Cada uma destas opções permite construir diferentes formas de relacionar o espectador, a personagem e o espaço, e a apropriação de cada abordagem depende sempre das intenções narrativas pretendidas. Torna-se, portanto, relevante compreender qual é a perspetiva espacial que se tenciona construir através da imagem. Pretende-se observar a personagem a partir de uma posição mais distante ou partilhar o espaço que ela ocupa?

Se nos centrarmos nestes tipos de construção da relação física, mas especificamente em narrativas protagonizadas por crianças, as opções centram-se mais no posicionamento da câmara do que na escolha de uma distância focal. Uma vez que a característica física distintiva de uma criança é a sua pequena escala, a sua relação física com os espaços, objetos e os próprios adultos é inevitavelmente distinta. Portanto, para que nas tomadas de perspetiva infantis, os adultos assumam geralmente uma presença física mais dominante, fazendo com que todo o contexto espacial seja também percecionado como se fosse maior (comparativamente ao de um adulto), a câmara tende a ser colocada mais próxima da criança e ao nível do seu olhar.

Filmes como o *The Tree Of Life* (2011) de Terrence Malick ilustram bem esta abordagem. Ao colocar a câmara ao nível dos olhos das crianças e a recorrer ao uso de objetivas grande angulares, o filme preserva simultaneamente a presença da personagem e a relação física que ela estabelece com o espaço. De forma um pouco diferente, mas igualmente significativa, a sequência do triciclo no *The Shining* (1980), de Stanley Kubrick é um perfeito exemplo onde, ao

acompanhar Danny pelos corredores do hotel ao nível do seu olhar e com recurso a grande angular, o filme faz com que o espaço seja percecionado segundo as proporções da criança.



Figura 9 - *The Tree Of Life* (2011) fotografado por Emmanuel Lubezki



Figura 10 - *The Shinning* (1980) fotografado por John Alcott

Contudo, como já foi discutido no subcapítulo anterior, o filme *Un Monde* opta precisamente pela estratégia mais comprimida. A realizadora recorre a distâncias focais superiores e a enquadramentos mais fechados, que em conjunto com a constante permanência da câmara junto de Nora, tendem a concentrar a atenção do espectador no estado emocional da personagem. Embora através de mecanismos distintos, ambas estas abordagens podem construir uma forte relação de proximidade emocional.

## **PARTE II**

### **Estudo empírico da curta-metragem *Seja o que Eu quiser***

### **3 - DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA NA CURTA-METRAGEM *SEJA O QUE EU QUISER***

#### **3.1 - A HISTÓRIA E AS PERSONAGENS**

*Seja o que Eu quiser* acompanha Zé, uma criança que é confrontada pela primeira vez com a doença da sua irmã mais velha Beatriz, que foi diagnosticada com cancro. O filme acompanha a sua procura por atribuir significado aos acontecimentos que o rodeiam. As conversas com os colegas de escola que associam os meninos que não têm cabelo à morte e a interação com uma vizinha que afirma que irá rezar pela recuperação da sua irmã acabam por reforçar os seus receios, e por contribuir para o seu conflito emocional. Após ser informado que ela terá de cortar o seu cabelo devido aos tratamentos, Zé tenta compreender o que isso significará para o futuro da sua irmã, dando origem ao principal conflito do filme, as suas incertezas, confusões e receios em relação à situação da irmã.

Paralelamente a isso, a narrativa pretende explorar de que forma é que a doença influencia toda a estrutura familiar. A mãe assume um papel mais presente e mediador da realidade, sendo ela a primeira a explicar a Zé o porquê da irmã ter de cortar o cabelo, já o pai, acaba por manifestar uma presença mais silenciosa, recorrendo sobretudo ao consolo e à proximidade física como forma de apoio emocional. Cada um à sua maneira tentam proteger o filho o melhor que sabem de uma realidade que ele tem ainda muitas dificuldades em compreender.

Por essa razão, a forma como se decidiu filmar acaba por se desenvolver exclusivamente a partir da perspetiva percetiva do protagonista, de modo a atingir uma linguagem que aproxime o espectador da experiência emocional do protagonista.

## 3.2 - METODOLOGIAS DE DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

### 3.2.1 - AS REFERÊNCIAS E A CONSTRUÇÃO DA LINGUAGEM

Antes de iniciar o processo de pesquisa de referências cinematográficas, importa referir que a conceção deste filme partiu já de um conjunto de premissas previamente definidas. Desde as primeiras discussões com o realizador sobre o projeto (iniciadas em julho de 2025), ficou claro que existia uma intenção de adotar uma abordagem naturalista e de evitar qualquer forma de dramatização visual excessiva. Tratando-se de uma narrativa contada a partir de uma perspetiva infantil e centrada numa temática particularmente sensível, pareceu-nos importante preservar uma linguagem discreta, capaz de promover uma proximidade emocional entre as personagens e o espectador.

Uma dessas premissas foi também a escolha do *aspect ratio* 4:3, que desde muito cedo nos pareceu ser o mais adequado para o filme. Acreditou-se que esta escolha, inicialmente espontânea, poderá estar relacionada com o facto de ambos termos crescido numa época em que esse formato dominava a televisão. De certa forma, esse rácio permanece ligado ao imaginário visual da nossa infância e à forma como a recordamos, e por essa razão, foi uma escolha que nos pareceu ir de encontro com a perspetiva que se pretendia construir.

Com estes objetivos definidos, foi fundamental desenvolver um processo de pesquisa que permitisse compreender de que forma outros cineastas abordavam matérias semelhantes. Foram então analisadas diversas obras que adotassem narrativas protagonizadas por crianças ou que trabalhassem temas próximos daquele que pretendíamos desenvolver, de modo que fosse possível identificar alguns princípios de filmagem que pudessem ser adaptados e aplicados às necessidades específicas do nosso filme.

Desta pesquisa resultou um conjunto reduzido de referências principais focadas na cinematografia, constituído por *Tomboy* (2011) e *Petit Maman* (2021), ambos de Céline Sciamma, e *Un Monde* (2021) de Laura Wandel. Paralelamente a isso, manteve-se também uma pesquisa orientada para momentos mais



concretos da narrativa, procurando referências para problemáticas específicas como a cena em que a Beatriz rapa o cabelo, a corrida do Zé para o exterior e o diálogo na cozinha com a sua mãe. Essa pesquisa acabou também por incidir em questões de decoupage e cobertura, tentando estudar formas diferentes de organizar a ação de maneira simples, eficiente e coerente com a abordagem pretendida.

Rapidamente se tornou evidente que as nossas principais referências partilhavam um conjunto de princípios cinematográficos semelhantes. Em todas elas existia uma rigorosa contenção formal, uma utilização bastante consciente do enquadramento e, através do uso da câmara, uma preocupação constante na proximidade entre o espectador e a personagem. As máximas destes filmes assentam na permanência, na proximidade e na consistência da linguagem, e foram esses princípios que nos moveram.

Entre estas principais referências, o filme *Tomboy* (2011) de Céline Sciamma assumiu inicialmente um papel particularmente importante, sobretudo na forma como o trabalho de câmara constrói a relação de proximidade entre o espectador e a protagonista. A câmara utiliza movimentos suaves que acompanham a protagonista e consegue transmitir uma sensação de proximidade constante, mantendo em simultâneo uma presença discreta que nunca se torna intrusiva. A abordagem privilegia maioritariamente planos médios e enquadramentos relativamente fechados, fazendo com que as personagens ocupem constantemente uma parte significativa do enquadramento (Fig.11), mesmo quando existe uma maior leitura do espaço envolvente.



Figura 11 - *Tomboy* (2011) fotografado por Jeanne Lapoirie

Interessou-nos sobretudo compreender de que forma uma abordagem visual aparentemente tão simples conseguia estabelecer uma relação emocional tão forte com a personagem. A consistência desta forma de filmar tornou-se, por isso, um aspeto fundamental no nosso processo de criação da linguagem e fez-nos também perceber a força emocional que a simples permanência da câmara tinha, ao estar junto da protagonista ao longo de toda a narrativa.

Apesar da sua abordagem já ter sido analisada anteriormente neste ensaio, o trabalho e a seleção de perspetiva do filme *Un Monde* (2021), de Laura Wandel revelou-se especialmente preponderante pela sua disciplina formal. Estabelecer princípios e linhas de pensamento tão sólidas, que cada resposta surgisse como uma consequência natural da linguagem previamente definida foi precisamente o que procurámos aplicar em *Seja o que Eu quiser*. Por tudo isto, à medida que este processo de pesquisa avançava, percebíamos que estávamos não só a ser influenciados por referências visuais, mas sobretudo a nos reger por modelos de pensamento.

Uma das primeiras decisões visuais que foram tomadas após esta reflexão foi perceber que se deveria privilegiar enquadramentos onde as personagens ocupassem uma presença significativa dentro da imagem. Verificámos que essa era uma característica da maior parte das nossas referências visuais, e fez-nos sentido procurar a proximidade emocional através dessa característica. Evitar uma diversidade excessiva de escalas de plano, por acreditar que essa fragmentação visual pudesse ser prejudicial para a fluidez da interpretação do espectador.

Segundo as convenções da *decoupage* clássica, a introdução de uma nova cena com um plano geral contribui não só para orientar espacialmente o espectador, como também para justificar as fontes e direções de luz que irão motivar a iluminação dos planos seguintes. A observação das nossas referências revelou que essa fórmula não é propriamente indispensável para a credibilidade da imagem, o que nos permitiu libertar a *decoupage* dessa “obrigação”. Desde que a iluminação respeite a lógica do espaço e o comportamento mais ou menos

esperado da luz, a ausência dessa contextualização visual não compromete a percepção do espectador. Se usarmos o plano abaixo (Fig.12) como exemplo, embora corresponda ao plano mais longo do filme, é o único enquadramento que cobre toda esta ação, querendo dizer que a iluminação não encontra propriamente uma justificação visual direta dentro da *mise-en-scene* pois não existe qualquer plano anterior ou posterior que revele explicitamente as fontes de luz presentes na cena, à exceção da janela do fundo. Apesar disto, toda a construção de luz foi pensada para reproduzir o comportamento de fontes de luz que normalmente estariam naqueles locais, e que essa integração visual fizesse com que a iluminação se mantivesse credível, mesmo não evidenciando visualmente a origem das fontes.



Figura 12 - Enquadramento *Seja o que Eu quiser* (2026)

Além disso, e por acreditar que contribuiria para uma sensação mais próxima da realidade, uma das intenções passou também por assumir a luz existente sempre que as suas características contribuíssem para uma boa leitura do espaço. Em vez de partir do princípio de que toda a iluminação seria construída de forma artificial, houve uma grande atenção em avaliar cada situação e perceber se a luz disponível já respondia às necessidades de cada cena. Se fosse o caso, a intenção seria preservá-la e trabalhar a partir dela sempre que fosse necessário corrigir ou modulá-la, ou até misturá-la com iluminação

artificial. No caso do exemplo acima (Fig.11), onde a luz proveniente da janela do canto superior direito é natural, trabalhou-se a partir dessa e foi contruída a restante iluminação de forma artificial. Esta opção tornou-se também particularmente relevante nas cenas exteriores, onde o trabalho de luz foi feito através de um estudo da posição do sol e com o posicionamento da câmara em relação à direção da luz. As condições luminosas existentes na escola não só serviram as nossas necessidades, como também achamos que se fossem assumidas a cem por cento, conseguiríamos transmitir uma sensação de credibilidade que seria difícil de alcançar com os recursos artificiais disponíveis.



*Figura 13 - Un Monde (2021)*



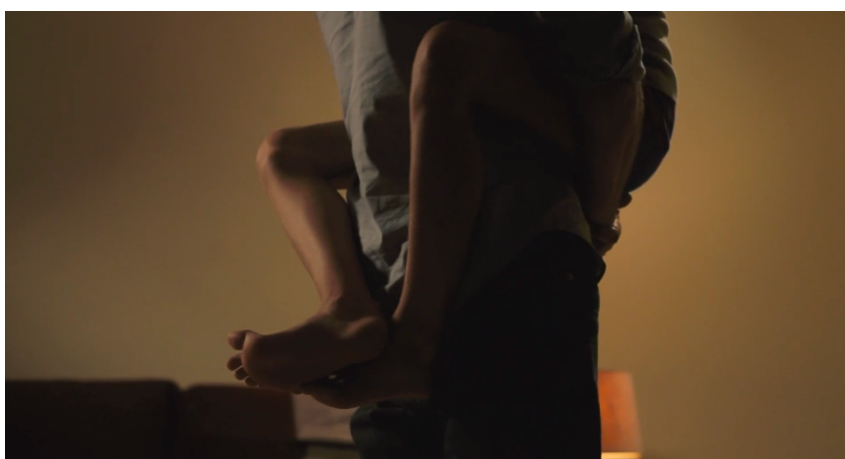
*Figura 14 - Seja o que Eu quiser (2026)*

A representação da noite foi também outro aspeto influenciado por este processo de pesquisa. Sabíamos que metade do filme se passava durante a noite e decidimos desde cedo que não pretendíamos recorrer a uma estilização excessiva da iluminação noturna. Filmes como o *Tomboy* (2011) mostraram que é possível representar a noite de forma subtil, recorrendo na mesma a temperaturas frias, mas contidas (Fig. 15). A nossa ideia de representação da noite viria futuramente a mudar, e será discutida mais à frente neste ensaio.



*Fig. 15 -  
Representação subtil da  
noite em Tomboy (2011)*

Outro princípio que procurámos incorporar, foi a procura de uma maior corporalidade presente na imagem. Interessava-nos contruir uma relação mais íntima entre personagens, focando momentos de contacto físico e explorando a forma como os corpos ocupavam o espaço e se relacionavam entre si. Segundo as nossas referências, focamos em planos filmados a partir das costas das personagens e planos onde o toque assumisse um papel relevante e que pudéssemos explorar essa materialidade através da imagem.



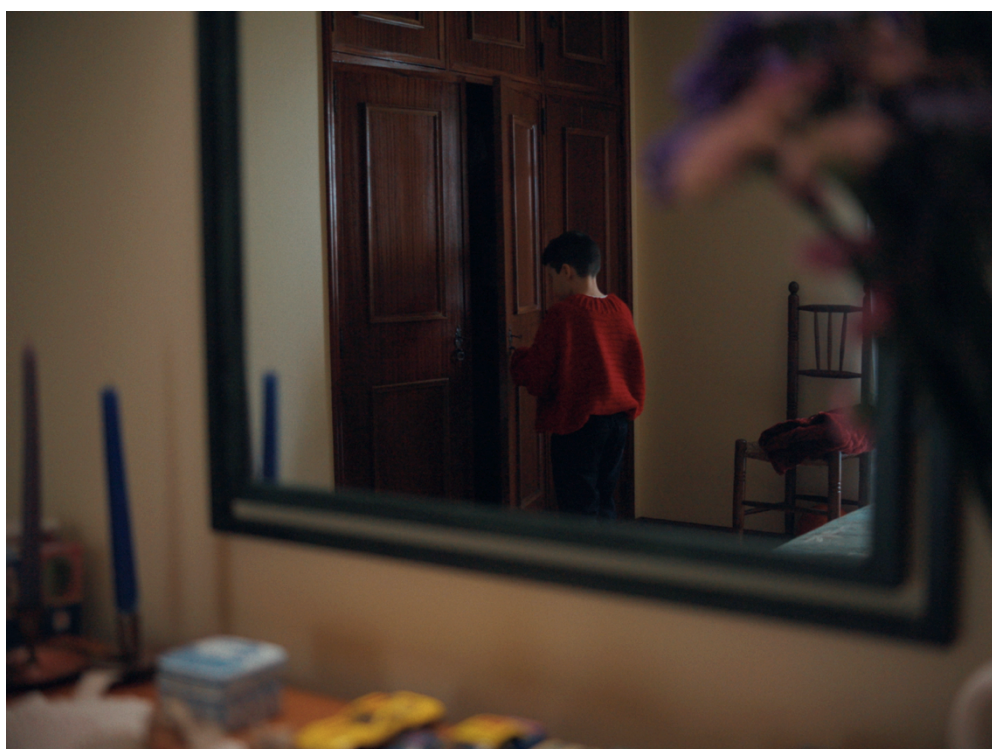
*Figura 16 - O toque e os corpos em Tomboy (2011)*



*Figura 17, 18 & 19 - O toque e os corpos em Seja o que Eu quiser (2026)*



Todo este processo acabou por influenciar diretamente a preparação da *decoupage*, onde se tentou também, de forma bastante consciente, seguir a mesma lógica de contenção formal que tinha sido consolidada anteriormente. Procuramos simplificar a cobertura das ações mantendo, em simultâneo uma perspectiva que não fosse neutra e que fosse capaz de aproximar o espectador da experiência da criança. Em várias sequências verificou-se que as primeiras propostas de *decoupage* apresentavam uma cobertura excessivamente fragmentada e em conjunto com o realizador, esse processo foi sendo constantemente depurado, procurando ao máximo condensar planos sem ao mesmo tempo comprometer o sentido narrativo pretendido. Um exemplo muito claro disto, foi o momento que Zé vai ao quarto guardar os cabelos da irmã na caixa. Inicialmente essa cobertura estava prevista para ser feita entre 3 a 4 planos, e, através do uso do espelho e do posicionamento da câmara, acabamos por conseguir condensar toda essa cobertura num único plano (Fig. 20).

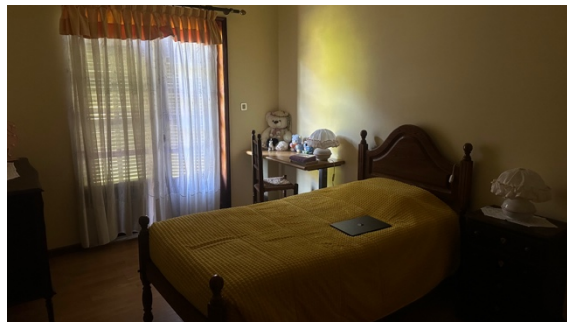


*Figura 20 - Uso do espelho para condensar a cobertura*

### 3.2.2 - *REPÉRAGE* E PREPARAÇÃO

Contextualizando aquela que é, das fases mais importantes de qualquer preparação de um filme, pelo facto da estória acontecer 90% no interior de uma habitação, a seleção da casa foi a nossa primeira prioridade, condicionando posteriormente a seleção dos restantes espaços. Para além das características do espaço, a nossa escolha foi também influenciada por fatores logísticos, como a proximidade da equipa ao local e aos apoios concedidos pela União de Freguesias de Bagunte, Ferreiró, Outeiro Maior e Parada, que facilitaram a produção de forma muito significativa.

Durante a procura foram consideradas várias hipóteses, focando a procura numa casa que permitisse utilizar todos os espaços previstos no argumento sem a necessidade de se reutilizarem divisões para diferentes locais da narrativa. Pretendia-se em simultâneo encontrar uma habitação que fosse esteticamente coerente em todas as suas divisões, evitando um modernismo ou um tradicionalismo excessivo.



*Figuras 21, 22, 23 e 24 - Primeiras visitas à casa selecionada*

Depois de algumas visitas a várias opções e de selecionar a casa que reunia todas as condições para a realização das filmagens, realizaram-se sucessivas visitas à casa escolhida com os diferentes departamentos, incidindo sobre a relação entre os espaços, a luz natural e, naturalmente, as necessidades da narrativa. Numa primeira fase, cada divisão foi analisada em função das cenas que poderia vir a acolher, considerando em simultâneo a posição do sol e ponderando sobre a sua integração, ou exclusão, na construção das imagens. Na maior parte dos casos acabamos por privilegiar divisões da casa que estivessem protegidas da incidência do sol de forma direta, de modo que fosse mais simples controlar a entrada e direção de luz de forma artificial. Houve, contudo, uma situação pontual, que se considerou que a utilização da luz solar direta poderia ser benéfica para a narrativa, ao que se estudou meticulosamente a sua posição e direção para poder ser incluída no filme (Figura 25).



Figura 25 - Estudo da posição do sol

Definidos os espaços, as visitas à casa passaram a ter um foco mais construtivo da decoupage e no *blocking* dos atores. As constantes visitas à casa foram cruciais porque permitiram que a equipa se preparasse de forma muito



sólida para as rodagens. Nestas visitas foi feito um despiste de uma série de possibilidades e dúvidas que existiam em relação aos enquadramentos, ao *blocking* dos atores, e também à própria decoupage.



Figura 26 - Testes de enquadramentos



Figura 27 - Testes de decoupages alternativas

Em articulação com o realizador, que estava a fazer algumas sessões preparatórias com os atores mais novos, considerou-se pertinente organizar uma dessas sessões na própria casa de filmagens antes do início da rodagem. Estes testes de preparação passaram então a incluir a presença dos dois protagonistas no espaço real da narrativa, permitindo uma melhor familiarização com a casa e com a presença da câmara, e também um trabalho antecipado que incidisse em algumas dinâmicas do filme (Figuras 28 e 29). Testaram-se algumas ações previstas no argumento, alguns percursos e as primeiras ideias de *blocking*, de forma que os atores chegassem à rodagem já com uma relação mais confortável com o espaço e com as principais movimentações que teriam de executar (Fig.30).



Figura 28 e 29 - Testes na casa com atores



*Figura 30 - Testes de blocking da entrada de Zé no quarto da irmã*

Esta sessão revelou-se também igualmente importante para observar o comportamento de luz sobre o rosto dos dois atores. Verificou-se desde logo que as suas peles apresentavam índices de reflexão consideravelmente distintos, sendo que a da atriz que interpreta Beatriz é significativamente mais clara do que a do ator que interpreta Zé. Foram então realizados alguns testes de exposição (Fig.31) com ambos no mesmo enquadramento para se poder recolher referências úteis para o equilíbrio da imagem e para uma melhor preparação das cenas em que os dois partilhariam o mesmo espaço.



*Figura 31 - Teste dos índices de reflexão da pele de cada ator. Luana e Lucas*

Em simultâneo, fazia-se também o estudo das possíveis localizações exteriores para serem feitos os *b-rolls*. Uma vez que a parceria estabelecida com a união de freguesias previa a presença de todas as freguesias no objeto fílmico,



realizou-se então uma visita com uma representante da junta de freguesia aos principais locais de interesse de cada freguesia. Após esta primeira apresentação, efetuou-se uma nova visita, desta vez com uma câmara pessoal, permitindo estudar com um maior rigor os enquadramentos e as várias possibilidades de filmagem de cada espaço.

Sabendo de antemão que a rodagem dos exteriores teria de acontecer num período muito reduzido devido às várias condicionantes do plano de filmagem, tornou-se fundamental que a maior parte das decisões fosse tomada à priori. Procurou-se definir antecipadamente quais os planos realmente necessários, eliminando opções redundantes e estabelecendo um percurso de filmagem que permitisse otimizar ao máximo o tempo disponível, reduzindo ao mínimo a necessidade de improvisação no dia de filmagem.



*Figura 32, 33, 34, 35, 36 e 37 - Alguns planos de teste dos b-rolls*

Muita atenção foi também centrada sobre os aspetos técnicos relativos à câmara. A opção de utilizar uma Sony FX3 em conjunto com as objetivas Sony *CineAlta* implicava trabalhar com objetivas maiores e mais pesadas do que a própria câmara. Tornou-se por isso, fundamental testar antecipadamente toda a configuração do *rig* de modo que se identificassem possíveis limitações ou incompatibilidades com tempo para que pudessem ser resolvidas antes das rodagens. Requisitou-se então o estúdio de vídeo, bem como o respetivo equipamento, realizando uma sessão exclusivamente dedicada à montagem e testagem de todo esse sistema (Fig. 38). Esta sessão acabou por se revelar determinante, uma vez que permitiu identificar um problema relacionado com o tamanho das objetivas, cuja resolução exigiu a equipamento adicional, obtido através de contactos externos. Para além disso, fez-se também uma outra sessão onde o objetivo foi testar a objetiva zoom, responsável pelo zoom in inicial do filme (Fig. 39 e 40).



Figura 38 - Testes Rig



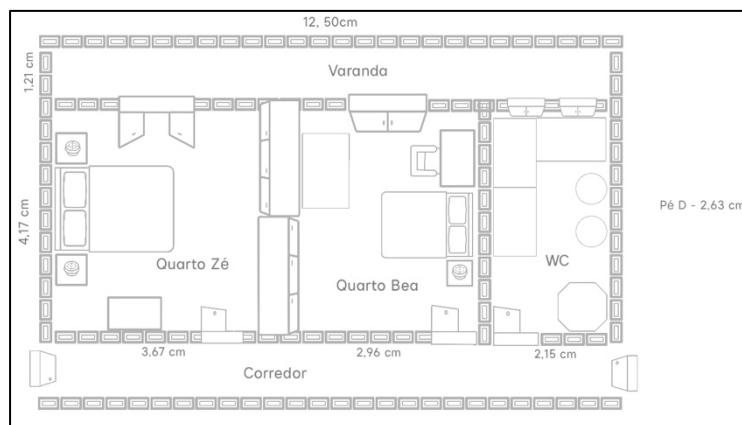
Figura 39 e 40 - Testes Zoom-in

A sequência inicial do filme passada na escola, foi filmada cerca de um mês após a semana principal de rodagem, o que motivou uma nova visita, especificamente dedicada a este espaço. Aquando da visita, desde cedo se percebeu que era pouco viável tentar contruir uma iluminação artificial capaz de reproduzir de forma convincente a qualidade da luz que já existia naquele espaço

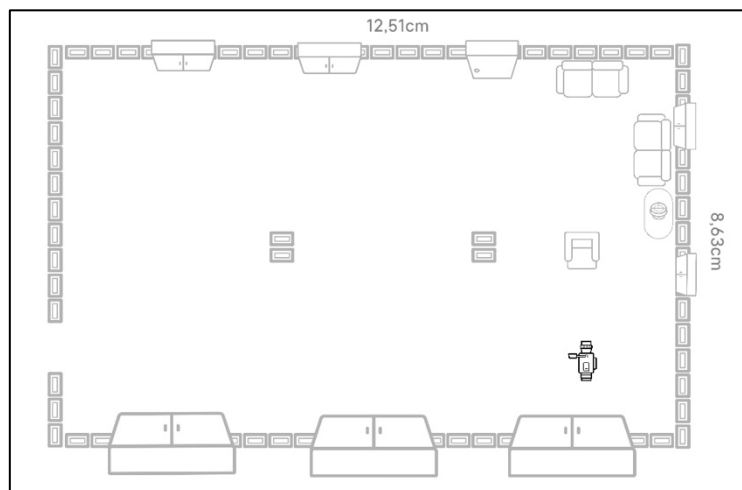
(Fig 41). Por isso, procurou-se selecionar uma sala cuja orientação não fosse afetada pelo sol diretamente, permitindo trabalhar com uma luz difusa, que preenchesse o espaço uniformemente.



*Figura 41 - Reperage e estudo do sol na cena da escola*



*Figura 42 - Planta do andar superior, com as medidas de todas as divisões utilizadas nas rodagens*



*Figura 43 - Planta do rés do chão, onde se filmou o corte do cabelo, com as medidas da divisão*



### 3.2.3 - RODAGEM - O TRABALHO DE LUZ E CAMARA

Chegando à rodagem, tornou-se então possível concretizar aquilo que vinha a ser pensado e preparado há vários meses. O primeiro dia foi dedicado à preparação técnica e acabou por revelar algumas questões importantes que nos obrigaram a reajustar opções previamente estabelecidas. A principal dizia respeito às objetivas, que se acreditavam ser *full frame*, mas que na realidade correspondiam ao formato *super 35*. Apesar desta situação não ter sido demasiado problemática visto que o formato escolhido (4:3) permitiu ocultar grande parte desse efeito, tornou-se evidente a existência de uma vinheta nas objetivas mais abertas (Fig.44).



Figura 44 - Vinheta causada pela incompatibilidade de formatos. O limite representa o aspect ratio de 4:3

Outro aspeto que exigiu uma rápida reformulação foi a utilização da *dinky dolly* em dois movimentos de câmara previamente planeados. Apesar dos testes realizados no local, durante os quais se experimentaram diferentes pressões nos pneus, verificou-se que o equipamento não era capaz de garantir uma deslocação suficientemente estável e linear. Optou-se então por abandonar essa opção e recorrer às alternativas previstas na decoupage, vincando assim a

importância de se ter preparado antecipadamente diferentes possibilidades de execução.

Enquanto diretor de fotografia, a comunicação dentro do departamento já acontecia há muito tempo, chegando até a envolver alguns elementos em algumas *reperages*, com o objetivo de os familiarizar tanto com os espaços como com as exigências técnicas do projeto. Tratando-se de uma produção marcada por várias condicionantes, foi imperativo que houvesse antecipação ao preparar montagens futuras e organizar os espaços com tempo de modo a rentabilizar o tempo disponível. Em vários momentos a equipa dividiu-se estrategicamente para adiantar a preparação dos planos seguintes, garantindo assim uma melhor eficiência durante a rodagem.

A cena em que Beatriz rapa o cabelo constituiu um dos maiores desafios técnicos e logísticos de toda a produção. Embora a ação decorra de noite, a complexidade emocional e a quantidade de planos previstos tornaram inviável concentrar toda a rodagem nesse período. Em diálogo com os chefes de departamento decidiu-se então que o início dessa cena seria filmada ao longo da tarde, sendo necessário adaptar o espaço para poder simular a noite. A divisão escolhida para essa cena contava com mais de cem metros quadrados e contava com nove entradas de luz distintas, entre janelas e portas, o que obrigou à cobertura total dessas entradas de luz (Fig 43). Dada a complexidade dessa tarefa, esse trabalho, que foi contabilizado na folha de serviço, foi realizado no final do dia anterior, reduzindo significativamente o tempo de preparação no dia da filmagem.

O diálogo permanente entre os departamentos revelou-se igualmente determinante ao longo de toda a produção. Para além da constante comunicação com o realizador durante as filmagens, no final de cada dia procedia-se a uma revisão detalhada do material captado. A visualização dos brutos permitiu principalmente identificar problemas e reajustar estratégias para os seguintes dias. Estas sessões, realizadas em conjunto com a realização e a equipa de imagem, demonstraram-se fundamentais para a evolução e adaptação da

linguagem do filme. Após a visualização do material captado no primeiro dia, percebeu-se que as escalas dos planos estavam menos próximas do que o desejado. Visto que essas cenas correspondiam ao início do filme, decidiu-se então preservar essa abordagem e fazer evoluir gradualmente a proximidade dos enquadramentos ao longo do filme, intensificando-a propositadamente a partir do momento em que Beatriz rapa o cabelo. Alteração esta, que acaba por acompanhar também a evolução emocional da narrativa.

A nossa conceção da iluminação noturna sofreu igualmente mudanças durante este período. Desde a preparação que existia a intenção de evitar uma excessiva dramatização da luz do luar. Contudo, ao longo das filmagens, começou a ganhar força a ideia de que nem todas as imagens deveriam ser cuidadosamente construídas para que atingissem uma forte tridimensionalidade. Por isso, optou-se por não reforçar artificialmente a presença do luar, mesmo que isso implicasse abdicar de uma fonte luminosa justificável adicional para construir profundidade ou recortar personagens.

Com isto, acabou por não existir a utilização do contraste cromático tradicional entre as luzes quentes e frias. Seguindo esta lógica, não foi uma opção sugerir a presença de luz proveniente do exterior em cenas interiores noturnas, à exceção de uma situação: a cena da casa de banho. Tratando-se de uma situação que acontecia às escuras, mesmo assim considerou-se juntamente com a realização que seria benéfico preservar alguma informação visual. Uma vez definido que o luar não seria artificialmente reforçado, decidiu-se utilizar a existência dos candeeiros exteriores da casa como justificação para uma presença luminosa subtil que entrasse pela janela e que nos permitisse registar minimamente a interação entre os irmãos. Contudo, à semelhança da situação da cena onde se rapa o cabelo à Beatriz, o início da cena da casa de banho foi filmado durante a tarde. Porém, visto que se queria iluminar o espaço desde fora da janela, a equipa de luz teve de construir uma *blackbox* na parte de fora da janela que permitisse em simultâneo cortar a luz do exterior e colocar uma fonte de luz para ser possível iluminar a casa de banho.



A própria casa apresentava algumas inconsistências na iluminação que, longe de serem encaradas como problemas, acabaram por ser assumidas como elementos capazes de representar a credibilidade do espaço. No alpendre, por exemplo, existiam duas lâmpadas de tonalidade amarela e uma terceira com uma dominante esverdeada. Em vez de se tentar uniformizar essas diferenças através da substituição de lâmpadas ou de uma correção cromática, optou-se por preservar essa inconsistência, acreditando que ela contribuiria para a autenticidade do espaço. Ainda assim, assumir uma luz existente não significa abdicar do controlo sobre a mesma, e a sequência filmada nesse espaço foi prova disso. Todos os *takes* filmados contaram com as três lâmpadas acesas (Fig.45), no entanto, no último percebeu-se que seria benéfico eliminar uma delas, já que isso fazia com que se criasse uma área no fundo que ficava não iluminada, que acabou por acrescentar algum contraste e profundidade ao enquadramento através dessa subtração de luz e da criação desse espaço negativo (Fig. 46).



Figura 45 - Lâmpada do fundo ligada



Figura 46 - Lâmpada do fundo desligada

Noutros momentos, motivado por esta mesma questão, procurou-se inclusivamente potenciar determinadas irregularidades cromáticas. Por exemplo, na cena do corte de cabelo foram utilizados dois *Kino Flo's* para iluminar o espaço. Optou-se por instalar lâmpadas com temperaturas diferentes, um dos projetores com lâmpadas de 5600K e o outro com lâmpadas de 3200K combinadas ainda com um *plus green*.

Durante as *reperages* verificou-se também que a luz refletida pelo jardim produzia, no quarto de Beatriz, um gradiente excessivamente marcado na parede amarela. Procurou-se, por isso, bloquear ao máximo essa contaminação exterior e, em simultâneo, utilizar uma iluminação cuja temperatura se aproximasse da tonalidade da parede. O gradiente passou desta forma a existir devido à gradual perda de intensidade da luz, e não relativo à diferença cromática da parede e da luz esverdeada que entrava no quarto. Podem-se observar fotografias em baixo do gradiente contaminado pela luz refletida do jardim, e outro de comparação com o plano final.



Figura 47 - Contaminação da luz refletida do jardim



Figura 48 - Iluminação final.

De forma semelhante, as cortinas existentes na cozinha possuíam padrões bordados com pequenas aberturas que produziam uma textura demasiado pronunciada sobre o espaço. Em articulação com o departamento de arte, decidiu-se não substituir completamente as cortinas, mas acrescentar uma segunda camada de tecido translúcido que permitisse preservar de forma parcial a textura original, suavizando simultaneamente o seu efeito. Esta solução fez com que a luz artificial que entrava por essa janela passasse por três moduladores diferentes. Primeiro, a luz estava a ser refletida numa *butterfly*, que servia em simultâneo para eliminar a contaminação esverdeada proveniente do jardim, a cortina original e a nova camada adicionada. Como consequência, a quantidade de luz disponível reduziu-se significativamente, tornando necessária a utilização

combinada de um *Aputure 600c* e de *HMI* de 1.2K para compensar essa perda de intensidade.

Por fim, em algumas situações recorreu-se a filtros de densidade neutra graduados com o objetivo de preservar a informação presente nas diferentes zonas da imagem. Em certas situações de elevado contraste entre o céu e o solo, optou-se por expor corretamente a metade inferior do enquadramento e utilizar o filtro para preservar a informação do céu. O recurso a esta técnica foi, contudo, limitado aos planos fixos, garantindo que a intervenção permanecesse impercetível ao espectador.

#### **3.2.4 - COLOR GRADING**

O processo de *color grading* foi relativamente intuitivo, na medida em que nunca se procurou alterar ou potenciar a imagem através deste processo. O principal objetivo passou por preservar as opções cromáticas já trabalhadas durante a produção, fase em que existiu uma preocupação e atenção constante ao uso da cor.

Um dos exemplos mais evidentes deste cuidado é na sequência entre o pai e o Zé, no exterior da casa, onde o pullover verde do pai contraste com a camisola vermelha do filho. De igual modo, na cena da escola procurou-se que a disposição de cores contribuísse para guiar o olhar do espectador para Zé. Apesar de terem sido dadas indicações aos encarregados de educação para que as crianças não trouxessem cores chamativas, durante um primeiro ensaio de *blocking* tornou-se evidente que algumas cores desviavam excessivamente a atenção. Desse modo, em conjunto com o diretor de arte e realizador, fez-se uma reorganização das crianças pela sala, para que o protagonista se destacasse dos restantes colegas.

Assim, grande parte do trabalho de cor foi feito durante a pré-produção e durante as rodagens, sendo que o principal desafio desta última fase de

coloração foi justamente encontrar um equilíbrio entre um tratamento discreto, capaz de respeitar este trabalho e esta naturalidade da imagem, mas ao mesmo tempo, ser capaz de atribuir alguma personalidade visual ao filme.

Houve, naturalmente, um recurso pontual a máscaras para ajustar a luminosidade e refinar a iluminação construída no espaço, assim como pequenas correções de saturação, sobretudo na camisola vermelha de Zé, que, em determinados contextos se tornava excessivamente presente.

O momento que exigiu um trabalho mais complexo foi, sem dúvida, a sequência da corrida de Zé para o exterior da casa, uma vez que se tratava de um plano-sequência entre dois ambientes luminosos completamente distintos. Como referido anteriormente, o exteriormente era iluminado por 3 lâmpadas, uma delas esverdeada, que nos serviu de key light para o momento do abraço entre o pai e filho. Em pós-produção, procurou-se suavizar essa dominante cromática por se considerar demasiado intensa. Porém, a adoção de um único tratamento de cor ao longo de todo o plano de sequência revelou-se inviável, já que a redução do verde do exterior fazia com que os planos interiores adquirissem uma tonalidade excessivamente magenta. Depois de algumas experiências e pesquisas optou-se pela criação de uma automação entre os dois tratamentos cromáticos, aproveitando os momentos mais escuros durante a corrida do zé para disfarçar a transição entre esses diferentes tratamentos.

### 3.3 - REFLEXÃO CRÍTICA

Existem também algumas opções que considero não terem sido as mais acertadas, e que, caso tivesse a oportunidade de repetir o processo, faria de uma forma diferente.

Em primeiro lugar, apesar de não ser um problema demasiado grave, considero que o plano em que a Beatriz rapa o cabelo está demasiado escuro quando comparado com o plano anterior, pois ocorrem no mesmo ambiente. Embora a exposição desse plano tenha sido maximizada em pós-produção sem introduzir níveis significantes de ruído, a imagem apresenta um contraste demasiado acentuado relativamente aos restantes planos da mesma sequência, e poderia ter sido resolvido com um *bounce* para iluminar mais a parte do cabelo virado para a câmara.

O plano seguinte, correspondente à reação do irmão, poderia também ter sido melhor cuidado no que diz respeito à iluminação. No início da corrida, existe uma sombra causada pela minha própria posição, uma vez que me encontrava entre ele e o início do seu trajeto. Esta situação poderia ter sido evitada se o início do movimento tivesse sido acompanhada de forma mais lateral, e só depois passando para trás do protagonista, quando a intensidade da luz começasse a diminuir.

A situação que mais compromete a estética é, na minha opinião, a presença da luz exterior no interior da casa de banho. Apesar da motivação narrativa e visual encontrada para justificar essa luz fazer sentido, considero que a sua execução não foi a mais bem conseguida. Após rever as imagens, parece-me evidente que, para além de excessivamente intensa, a direção da luz poderia ter sido mais bem trabalhada. Parte desta dificuldade resultou do próprio enquadramento do plano. O facto da câmara estar orientada para a esquina da divisão fazia com que a fonte de luz surgisse na reflexão do azulejo. Uma solução para esta situação seria iluminar levemente as árvores no exterior da casa, simulando a luz dos candeeiros do jardim, na esperança de que a sua presença ao

fundo da janela fosse suficiente para justificar a iluminação subtil no interior da casa de banho. Contudo, esta alternativa acabaria por não ser viável pois a *blackbox* encontrava-se montada na varanda e desmontá-la implicaria um processo demorado, num dia onde já contávamos com atrasos muito significativos.

Por mais que tenham sido identificados como problemas, é importante notar que todas estas situações ocorreram na parte final dos dias, durante momentos de pressão causados por atrasos, onde o cansaço acumulado não permitia que houvesse o discernimento necessário para se identificar imediatamente estas questões como problemas relevantes.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A criação de vínculos emocionais sempre foi um elemento central na construção de uma narrativa. As crianças ocupam naturalmente uma posição distinta dos adultos, pois percebem o mundo de forma diferente e, conseqüentemente, reagem a ele de forma particular. Ainda assim, existem mecanismos relacionais que ajudam a compreender a razão pela qual um adulto se sentir conectado emocionalmente com uma criança, apesar das diferenças entre as suas perspetivas.

Neste ensaio abordou-se não só todos estes conceitos teóricos, mas também a forma como influenciaram a construção do objeto fílmico. Abraçar o cinema como uma arte conjunta é a única forma de construir relações, não só entre equipa, mas na transposição para o espectador. O diálogo, a confiança depositada nos diferentes membros da equipa e a capacidade de se articular sensibilidades distintas constituem a base que permite que um filme passe de uma simples ideia, a obra cinematográfica.

A construção da linguagem cinematográfica é, talvez, o processo que mais importância tem no trabalho de um diretor de fotografia. A capacidade de

ponderar múltiplas possibilidades, definir princípios orientadores e estabelecer critérios de decisão torna-se fundamental para criar uma coerência estética de um determinado filme. Ao longo deste ensaio foram estudados conceitos e exemplos cinematográficos que contribuíram para esse processo de reflexão e na tomada dessas decisões. Embora algumas das obras levem determinadas abordagens ao extremo, essa análise permitiu compreender a importância que tinham essas opções formais e, assim, encontrar um equilíbrio adequado às necessidades de *Seja o que Eu quiser*.

Este projeto representou, acima de tudo, uma procura constante desse equilíbrio - entre a vontade de concretizar cada decisão da melhor forma possível e da capacidade de se perceber quando é que a procura pela perfeição estética deixava de servir a narrativa. Saber servir o filme constituiu, de forma permanente, a principal preocupação ao longo de todo o processo de criação.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

Ettegui, P. (1998). *Screencraft cinematography*. RotoVision.

Almendros, N. (1984). *A man with a camera*. Farrar, Straus and Giroux.

Tarkovsky, A. (1987). *Sculpting in time: Reflections on the cinema*. University of Texas Press.

Gombrich, E. H. (1960). *Art and illusion: A study in the psychology of pictorial representation*. Princeton University Press.

Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. Penguin Books.

Prince, S. (1996). *True Lies: Perceptual Realism, Digital Images and Film Theory*. University of California Press

Bordwell, D., Staiger, J., & Thompson, K. (1985). *The classical Hollywood cinema: Film style and mode of production to 1960*. Columbia University Press.

Shonkoff, J. P., & Phillips, D. A. (Eds.). (2000). *From neurons to neighborhoods: The science of early childhood development*. National Academy Press.

Plantinga, C. R. (2009). *Moving viewers: American film and the spectator's experience*. University of California Press.

Lury, K. (2010). *The Child in Film: Tears, Fears and Fairytales*. I.B. Tauris.



Smith, M. (1995). *Engaging characters: Fiction, emotion, and the cinema*. Oxford University Press

Bordwell, D., & Thompson, K. (2010). *Film art: An introduction* (9th ed.). McGraw-Hill.

## REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

Bergman, I. (Realizador). (1963). *Winter light* [Filme]. Svensk Filmindustri.

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

Malick, T. (Realizador). (1978). *Days of heaven* [Filme]. Paramount Pictures.

Malick, T. (Realizador). (2011). *The tree of life* [Filme]. River Road Entertainment; Plan B Entertainment.

Iñárritu, A. G. (Realizador). (2015). *The revenant* [Filme]. Regency Enterprises; RatPac-Dune Entertainment; Anonymous Content; New Regency Productions.

Takahata, I. (Realizador). (1988). *Grave of the fireflies* [Filme]. Studio Ghibli.

Loach, K. (Realizador). (1969). *Kes* [Filme]. Kestrel Films.

Baker, S. (Realizador). (2017). *The Florida project* [Filme]. Cre Film; Freestyle Picture Company; June Pictures.

Wandel, L. (Realizadora). (2021). *Un monde* [Filme]. Dragon Films; Lunanime.

Zagar, J. (Realizador). (2018). *We the animals* [Filme]. Department of Motion Pictures; Symbolic Exchange.

Kubrick, S. (Realizador). (1980). *The shining* [Filme]. Warner Bros.

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

Sciamma, C. (Realizadora). (2021). *Petite maman* [Filme]. Lilies Films.

## **ANEXOS**

**ANEXO A** - Argumento *Seja o Que Eu quiser*

SEJA O QUE EU QUISER

por

Luís Miguel Rocha

luismiguelrocha.cav@gmail.com  
939764049

FADE IN:

1 INT. SALA DE AULA - PRIMÁRIA - DIA

Uma sala de aula do 3º ano de uma escola primária, vibrante em cores e formas, tem vários desenhos nas paredes, cartazes com as tabuadas, o alfabeto e o corpo humano. A atmosfera é de uma "confusão positiva" vivida através das crianças, das cores das suas roupas e dos vários objetos dispostos nas suas mesas individuais. A PROFESSORA (35) está de pé ao lado do quadro de giz. No quadro está escrito:

**DATA: TERÇA-FEIRA, 23 DE FEVEREIRO DE 2012**

**QUANDO EU FOR GRANDE, QUERO SER...**

PATRÍCIA (8) está de pé, debaixo da frase do quadro, virada para os outros colegas que a escutam atentamente. Patrícia segura um desenho com as duas mãos. Entre estes colegas estão DANIELA (9), PEDRO (8), JOAQUIM (8), MARIA (8) e JOSÉ (9), um rapaz de cabelo curto e escuro, sentado mais ao fundo sala.

PATRÍCIA

(apontando para o desenho)

Quando eu for grande, quero ser veterinária. Esta aqui sou eu a cuidar dos animais: o elefante, o cão, o peixe, o leão e uma vaca.

PROFESSORA

Obrigado Patrícia, podes voltar para o teu lugar. Agora é a tua vez, Daniela.

Patrícia senta-se no seu lugar. Daniela levanta-se e coloca-se no mesmo lugar de Patrícia. No desenho de Daniela, vê-se o edifício da escola, uma mulher adulta desenhada e várias crianças a brincar no recreio, em escalas não proporcionais. O desenho aparenta estar incompleto: alguns elementos não estão pintados e algumas crianças não têm cabelos.

DANIELA

Quando eu for grande, quero ser professora. Esta aqui sou eu, a escola e os meus alunos.

Pedro levanta a mão.

Created using Celtx

2.

PROFESSORA  
Diz, Pedro!

PEDRO  
Porque é que há meninos que não têm  
cabelo?

JOAQUIM  
É o Ruca!

Algumas crianças riem-se.

DANIELA  
O Ruca não existe!

MARIA  
São meninos que estão doentes e que  
vão morrer!

PROFESSORA  
Quem é que te disse isso, Maria?

PATRÍCIA  
Eu não quero ficar sem cabelo,  
professora!

PEDRO  
Ó professora, eu não quero morrer.

PROFESSORA  
Silêncio, meninos! Aqui ninguém vai  
morrer ou ficar sem cabelo. Daniela  
podes voltar ao teu lugar. Joaquim, é  
a tua vez!

Daniela senta-se e Joaquim ocupa o seu lugar.

JOAQUIM  
Quando eu for grande, quero ser  
pasteleiro, como o meu pai...

Enquanto Joaquim faz a descrição do seu desenho, José que  
esteve muito atento a todos os comentários, fica inquieto e  
expressa na sua face alguma dúvida e confusão, desviando a  
atenção da aula, enquanto olha pela janela. Outras crianças  
vão apresentando os seus desenhos. O SOM DA AULA desvanece  
aos poucos.

**CORTE PARA NEGRO.**

Created using Celtx

## 2 EXT. RUA - DIA

Uma pacata rua de uma típica aldeia portuguesa, é limitada, de um lado, por altos muros de pedra de habitações e, do outro, por campos agrícolas. Ouve-se o CHILREAR de passarinhos e os PASSOS de José. José caminha na berma da rua lentamente, percorrendo os muros com a mão e MURMURANDO algo impercetível. Do outro lado da rua e na direção contrária, caminha ANINHAS (70), uma senhora vestida e calçada de preto, apoiando-se numa bengala.

ANINHAS

Olá, Zézito!

JOSÉ

Boa tarde, senhora Aninhas!

ANINHAS

Vais agora para casa?

José acena com a cabeça afirmativamente.

ANINHAS

E a tua irmã? Está melhor? Rezo por ela e pelos teus pais todos os dias. Se Deus quiser tudo isto vai passar rápido. Vai com Deus, meu filho.

José fica sério e imóvel, por breves segundos e depois responde com um leve sorriso. Os dois continuam a caminhar. Ouve-se o SINO da igreja da aldeia a marcar as horas.

## 3 EXT. RUA &amp; CASA DE JOSÉ (ÁTRIO) - DIA

José chega a uma casa de dois andares, forrada a granito e com uns altos portões verdes escuros. Toca à CAMPAINHA e aguarda. O portão mais pequeno abre-se e aparece a MÃE (37) de José, uma mulher de estatura média, com um pouco de peso a mais e com cabelo curto pelos ombros. Ao peito, tem um fio de ouro com uma imagem da Nossa Senhora de Fátima.

JOSÉ

Olá, mãe!

MÃE

Olá, Zé!

4.

José entra para o átrio e coloca-se em bicos de pés, a mãe baixa-se e José dá um beijo na face da mãe.

MÃE

Correu bem a escola?

JOSÉ

Não! Não saiu do sítio.

José dá uma GARGALHADA. A mãe sorri.

MÃE

Tu és muito engraçadinho.

JOSÉ

A Bia?

MÃE

Está a descansar.

JOSÉ

Posso ir lá?

MÃE

Podes, mas rápido. Não a acordes. E depois, fazer os trabalhos de casa.

José dirige-se ao interior da casa a correr.

4 INT. CORREDOR/QUARTO DE BEATRIZ - DIA

José está à porta do quarto de BEATRIZ (13). Com cuidado, tenta abrir a porta da forma mais silenciosa possível. Espreita para dentro do quarto por breves segundos e entra. O quarto tem mobília de tons castanhos escuros e uma decoração monótona. Existem alguns ramos de flores em tons rosa, brancos e verdes e postais com votos de melhoras. A persiana está ligeiramente aberta, entram alguns raios de sol no quarto. Há uma certa serenidade no ar e um denso SILÊNCIO. Bia está deitada lateralmente, de costas para a porta. Uma manta cobre o seu corpo. José sobe para a cama e deita-se virado para as costas de Bia, colocando a sua cabeça por cima dos longos e ondulados cabelos da irmã. Coloca o seu braço em cima dela. Bia mexe-se um pouco. José fica imóvel e escuta com atenção a RESPIRAÇÃO ABAFADA da irmã. Gradualmente, José começa a respirar fundo também e tenta sincronizar a sua respiração com a de Bia. Depois para e fica em SILÊNCIO por alguns segundos. José sai da cama e passa levemente a mão sobre a cabeça de Bia. Fica com alguns cabelos entre os dedos e a sua expressão mantém-se a mesma. Cuidadosamente, sai do

Created using Celtx



quarto.

5 INT. QUARTO DE JOSÉ - DIA

José entra no quarto com os cabelos na mão. O quarto também tem alguma mobília de tons escuros e a restante decoração em tons azuis e brancos. A persiana está completamente aberta - há bastante luz natural no quarto. José abre o guarda-fatos, retira uma caixa do fundo e pousa-a na cama. Abre a caixa e vê vários cabelos iguais aos que traz. Coloca os novos cabelos na caixa, fecha e guarda-a novamente no armário. Ao fechar a porta, José depara-se com o seu reflexo no espelho exterior da porta. De forma lenta, leva as mãos à cabeça e puxa o seu cabelo para trás, tapando-o. Observa a sua imagem por alguns segundos e uma expressão de confusão invade a sua face.

6 INT. COZINHA - DIA

Na cozinha, de dimensões médias, mobilada por armários castanhos claros de madeira, há bastante luz natural, e algumas plantas interiores. Os eletrodomésticos são um pouco datados e a cozinha está extremamente limpa e organizada. José está sentado à cabeceira da mesa de pedra no centro da divisão. A mãe está ao balcão a preparar o lanche. No balcão existem alguns ramos de flores em jarras de água, algumas ainda novas, outras quase murchas. Ao lado destes ramos de flores, estão dispostas algumas figuras religiosas de santos, de pequenas dimensões e uma pequena vela acesa, como se tratasse de um pequeno altar.

MÃE

Precisas de ajuda com os trabalhos de casa?

JOSÉ

Não, estas contas são fáceis. Já estou quase a acabar.

A mãe dirige-se até José e coloca na mesa um prato com um pão misto e uma maçã partida em quatro pedaços. José dá uma grande dentada no pão, fica com a boca cheia e mastiga lentamente. A mãe senta-se ao lado de José e passa levemente a mão pelo cabelo do filho.

MÃE

Zé, ouve a mãe. Mais logo, a nossa cabeleireira vem cá a casa cortar o cabelo à Bia...

JOSÉ  
(interrompendo, ainda com a boca cheia)  
Vem? Porquê?

MÃE  
Tu sabes que a Bia vai ao médico muitas vezes para ficar boa.  
(breve pausa)  
Mas para ficar boa, o cabelo dela fica fraquinho e começa a cair aos poucos. Por isso, vamos cortar o cabelo pequenino para que ela não note a queda e não fique triste. Percebes?

José pega num pedaço de maçã e dá uma trinca.

JOSÉ  
(reticente)  
Acho que sim. Mas o cabelo dela vai ficar assim como o teu?

MÃE  
(passa a mão no seu próprio cabelo)  
Não. Vai ficar ainda mais curto que o teu.

José passa a mão no seu cabelo. José dá outra dentada no pedaço de maçã.

JOSÉ  
Isto é vontade de Deus?

MÃE  
(surpreendida)  
Porque perguntas isso?

JOSÉ  
Toda a gente sempre que fala da Bia diz: "seja o que Deus quiser". E se Deus não quiser? O que acontece com a Bia?

José come o último bocado do pedaço de maçã.

MÃE  
Deus vai querer sempre o melhor para a Bia.

JOSÉ  
(frustrado)  
Como é que sabes isso?

MÃE  
Nós não temos forma de saber o que vai acontecer amanhã ou depois de amanhã.  
(breve pausa)  
Mas se cuidarmos da Bia da melhor forma que soubermos, vai ser mais fácil para todos, independentemente do resultado.

JOSÉ  
O que significa independentemente?

MÃE  
(sorrindo)  
É uma palavra de gente grande.

José coloca as costas direitas.

MÃE (CONT.)  
Significa que o que tiver de acontecer vai acontecer.  
(olha para o caderno de José)  
Já acabaste?

José acena com a cabeça de forma afirmativa.

MÃE  
Podes ir brincar!

José fecha rapidamente o caderno, levanta-se da cadeira e corre disparado em direção à porta da cozinha que dá acesso ao resto da casa. A mãe acompanha com os olhos o movimento de José, esboçando um ligeiro sorriso. Os seus olhos ficam aguados.

7 EXT. ÁTRIO - DIA

José está sentado em cima de uma bola de futebol, encostado ao muro da casa. Tem na mão uma flor e com a outra mão vai tirando uma pétala de cada vez, de forma muito delicada. Ouve-se o SINO da igreja da aldeia a marcar as horas. O portão de entrada para a casa abre-se e entre o PAI (37) de José, um homem alto, com a roupa do trabalho suja de pó e terra (construção civil). José para imediatamente o que está a fazer, tentando esconder o que resta da flor, atrás das costas. Um grande sorriso invade a face de José e corre em

direção ao pai.

PAI  
(carinhoso)  
Estavas a fazer asneiras!?

O pai pega facilmente em José ao colo, dá-lhe um beijo na face e coloca-o no seu ombro, ficando José de cabeça para baixo. José ri-se muito.

PAI  
Estás a ficar muito pesado! Correu bem a escola?

JOSÉ  
Sim!

PAI  
A Bia?

JOSÉ  
Está a descansar.

O pai caminha para o interior da casa com José ao ombro.

8 INT. GARAGEM - ANOITECER

Na garagem, de grandes dimensões, com paredes brancas e cinzentas, existe uma porta que dá acesso ao hall de entrada, às restantes divisões da casa e ao jardim. Ao lado da porta da garagem existe um grande espelho, coberto por um pano branco. Em frente à porta, do outro lado da garagem, está o portão de cor branca, por onde entram os carros. Há uma atmosfera fria e pesada, intensificada pelas luzes artificiais brancas da garagem. No centro, está uma cadeira virada de frente para o portão, onde está sentada Beatriz com o cabelo solto. Nas pernas de Beatriz estão pousadas duas boinas/gorros, uma cor-de-rosa e a outra cinzenta. Beatriz olha para as duas com atenção. José entra na garagem pela porta e coloca-se à frente de Beatriz.

JOSÉ  
(olha para as boinas)  
Já escolheste?

Beatriz acena com a cabeça de forma negativa. José pega na boina cor-de-rosa e coloca na cabeça.

JOSÉ  
(sorridente)  
O que achas?

BEATRIZ  
(sorridente)  
Gosto! Combina com os teus olhos.

José retira boina rosa e coloca a cinzenta.

JOSÉ  
Estás com medo?

BEATRIZ  
Não.

JOSÉ  
Não?

BEATRIZ  
Não.

José franze a testa. Beatriz observa com atenção a expressão de José. José retira a boina cinzenta e segura nas duas boinas, observando-as atentamente.

BEATRIZ  
Mas não gosto de ver os cabelos que ficam presos na escova.  
(breve pausa)  
E a mãe já não penteia o cabelo da mesma forma.

José olha para Beatriz, pousa as boinas e senta-se no colo de Beatriz e abraça-a, colocando a sua cabeça em cima do ombro da irmã. Passa levemente a mão no cabelo de Beatriz. Beatriz passa a mão no cabelo de José.

BEATRIZ (CONT.)  
Acho que vou ter saudades da mãe me pentear o cabelo.

JOSÉ  
A mãe não penteia o meu.

Passado alguns segundos, entram na garagem, pela porta, a mãe, o pai e a CABELEIREIRA (40), com o cabelo um pouco descuidado, vestida e calçada de preto. José dá um beijo na face da irmã e afasta-se, ficando próximo da porta. A mãe e o pai ficam ao lado de Beatriz, a cabeleireira atrás.

CABELEIREIRA  
Olá, Beatriz. Estás boa?

BEATRIZ  
Sim.

MÃE  
Estás pronta?

CABELEIREIRA  
Claro que está. Toda a gente gosta de  
mudar de vez em quando!

Todos sorriem, exceto José e Beatriz.

CABELEIREIRA  
(otimista)  
Isto também não vai doer nada, e o  
cabelo volta a crescer mais forte e  
mais bonito.

A cabeleireira retira da sua bolsa a máquina de cortar cabelo e liga-a. O SOM da máquina domina o ambiente pesado. José fica inerte. O pai dá a mão a Beatriz e olham um para o outro por breves segundos e Beatriz volta a olhar em frente. A cabeleireira encosta a máquina ao pescoço de Beatriz e desliza-a de baixo para cima, rapando uma grande quantidade de cabelo que cai ao chão. Antes do cabelo cair ao chão, José cerra os olhos com força, várias lágrimas percorrem a sua face, desvia a cara e sai pela porta rapidamente em direção ao jardim.

9 EXT. JARDIM - ANOITECER

No jardim, com vários tipos de plantas e flores, José está de pé no passeio de paralelos, virado de costas para a casa. É iluminado por luzes amarelas, provenientes dos postes de luz pública. José continua a lacrimejar. O pai chega por detrás de José.

PAI  
Zé, o que se passa?

José vira-se para trás e agarra as pernas do pai. José tenta acalmar a respiração e limpa as lágrimas com as mãos. José consegue acalmar-se e olha para o pai. O pai limpa com o polegar uma lágrima que corre na cara de José. O pai pega em José ao colo, os dois abraçam-se e o pai embala-o. José com a cabeça pousada no ombro do pai abranda o ritmo da respiração, lentamente. Uma expressão de preocupação/medo invade a face

11.

do pai. Ouve-se o SINO da igreja da aldeia a marcar as horas.

10 INT. CORREDOR - NOITE

José entra no corredor de dimensões médias, com paredes brancas e iluminado por uma fraca luz amarela. A meio do corredor existe um móvel com fotos de José e Beatriz de quando eram mais novos e um espelho na parede. José dirige-se ao fundo do corredor com passos lentos. Encosta a orelha à porta e ouve o SOM da água do banho. Aguarda alguns segundos e BATE à porta.

JOSÉ

Bia?

BEATRIZ

Sim?

JOSÉ

Posso entrar?

Ambos permanecem em SILÊNCIO durante alguns segundos.

BEATRIZ

Podes.

José abre ligeiramente a porta, espreita, apenas vê preto, entra e fecha a porta.

11 INT. CASA DE BANHO - NOITE

Na casa de banho, de pequenas dimensões, revestida por azulejos, Beatriz toma banho no polibã de portas de vidro. As luzes estão apagadas. O ecrã está preto. José, ao entrar, fica de frente para Beatriz.

JOSÉ

Porque é que estás a tomar banho às  
escuras?

Beatriz não responde. A água do banho continua a correr. Passados alguns segundos, Beatriz desliga a água.

BEATRIZ

Chega-me a toalha que está aí  
pendurada.

Abre as portas do polibã.

Created using Celtx

JOSÉ

Toma.

Beatriz agarra na toalha e embrulha-se na mesma.

BEATRIZ

Podes acender a luz.

José abre a porta, acende a luz e volta a fechar a porta. Olha para Beatriz, inerte. Os seus olhos parecem ficar maiores.

BEATRIZ

Então?

JOSÉ

Hmmm...

BEATRIZ

Fico bem, assim?

JOSÉ

Sim! Sim! Sim! Ficas diferente. Mas eu gosto. Ficas mais parecida comigo.

Ambos riem.

Beatriz sai do polibã.

JOSÉ

Já viste como ficas?

Beatriz abana a cabeça de forma negativa.

JOSÉ

Agora até és mais rápida a secar o cabelo.

José RI-SE.

BEATRIZ

Queres tocar?

JOSÉ

No teu cabelo? Posso?

Beatriz acena com a cabeça e José sobe para cima da sanita. Levanta a mão direita lentamente e com cuidado poussa-a na cabeça de Beatriz.



JOSÉ

Uau! O teu cabelo é muito fofo.

José com a mão esquerda agarra na mão direita de Beatriz e guia-a à cabeça dela. Olham nos olhos um de outro e sorriem.

MÃE (O.S.)

Meninos, o jantar está pronto.

BEATRIZ

Vai indo. Vou-me vestir e já vou.

José desce da sanita e sai da casa de banho disparado, em direção à cozinha. Beatriz coloca-se em frente do espelho que está embaciado do vapor do banho. Com a mão, "desenha" uma mancha no espelho que a permite ver o seu reflexo. Uma expressão de dúvida invade a sua face.

JOSÉ (O.S.)

(a gritar)

Mãe! Pai! A Beatriz está muito bonita!

Beatriz ainda em frente ao espelho, esboça um leve sorriso.

**CORTE PARA NEGRO.**

12 EXT. CASA DE JOSÉ (ÁTRIO) & RUA - NOITE

José arrasta com esforço o caixote do lixo pelos paralelos do átrio, fazendo um grande CHINFRIM. Abre o portão mais pequeno que dá acesso à rua e arrasta o caixote para a rua. Instala-se um SILÊNCIO geral que é contrariado apenas pelo LADRAR de alguns cães ao longe. A rua está completamente vazia. José olha à sua volta e de dentro do casaco, retira a caixa dos cabelos e coloca-a dentro do caixote do lixo. Volta a olhar à sua volta, entra dentro de casa e fecha o portão. Passados alguns segundos, José, apressadamente, abre o portão de novo, vai ao caixote do lixo e pega na caixa. Volta a entrar dentro de casa.

13 INT. QUARTO DE BEATRIZ - NOITE

Beatriz está deitada na cama, virada de costas para a porta e com a RESPIRAÇÃO ABAFADA. José entra no quarto, com o pijama vestido e o cabelo ainda molhado. Traz consigo a sua

14.

travesseira e deita-se na cama por baixo dos lençóis. Chega-se para a beira da irmã e ficam assim durante alguns segundos. José dá um beijo na mão e pousa-a levemente na cabeça de Beatriz. Retira a mão e vira-se para o outro lado. Passados alguns segundos, Beatriz vira-se também e coloca o braço por cima de José, "abraçando-o".

FADE OUT.

FIM

Created using Celtx

## Anexo B - Lista de Material de *Seja o que Eu quiser*

### Seja o que Eu quiser

Lista de material (ESMAD)

#### Câmara

- Sony FS7
- Sony FX3 (novo.olhar)
- Kit Objetivas Sony Cinealta
- 20 / 25 / 35 / 50 / 85 / 135
- Sony 28-135mm f4 power zoom
- Hollyland Pyro 5" (Gabri)
- Tilta Nucleus M-2 (Ivo)
- FX3 Cage (Renato)
- Hollyland Wireless 4k. (questionar se tá a funcionar)
- Kit ND's
- Tripé Cartoni Alfa
- Tripé Vinten Baby
- V-Mount
  - IDX (x2) & Carregador
  - Sony BP-L80s (x2) & Carregador
  - Anton Bauer (x1)
- Sony NPF'S ou BP-U30?
- V-Mounts (Renato)
- Dummy (Renato)
- Base Plate V-Mount
- V-Mount Back
- Monitores - Blackmagic Video Assist 5" & 7" ?
- Rig Tilta TT-D3-A x1
- Rig SmallRig
- Braço Magico x5
- Cabos SDI's x5 (grandes e pequenos)
- Cabos HDMI's (x5)
- Monitor JVC
- Linear Polarizer
- Claquete
- iPad (x3)
- Tripé de iluminação rosca 1/4 (x3)

## Luz

- Kit Kino Flos (4 pés x1) (2 pés x2)
- DMG Dop Choice (x3 dmg's)
- Dedolights (x4 dedo)
- HMI – 575w
- HMI – 1.2Kw
- ARRI – 2Kw
- ARRI 1Kw
- Aputure 300x
- Butterfly (2,44cm x2,44cm)
- Esferovite x2 (1x1)
- Flanelas
- Filtros Gel
- (CTB & CTO 1/8 ; 1/4 ; 1/2 ; 1/1)
- (ND 0.6 & Difusão 1 Frost/Opal)
- (Plus Green e Minus Green)
- Difusor Grande
- Difusor Pequeno
- Frame x2
- Fotômetro Sekonic L-558
- Dimmers (x2)

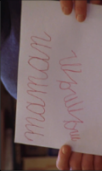
## Tripés/Grip

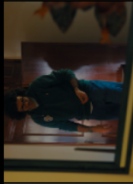
- Avengers/Combos
- 2 Tiges x3
- 3 Tiges x4
- Ceferinos (x5)
- Barricuda x2
- Mola MR x5
- Mola AR x5
- Garra G x5
- Garra G para tubo x1
- Areia (x10)
- Corrente
- Extensão x4
- Bobine (x3 +1)

#### Lista de material (Rental Exterior)

- Amaran F21c
- Aputure 600d
- Aputure Spotlight
- F10 Fresnel
- Aputure MC's (x4)
- Floppy
- Double Net
- Kit Apple Box
- FeelWorld 7"
- Manfrotto Frame 2x1
- Metabones PL to E-Mount
- Sony CF express x2 (128GB)
- Black Flag
- Sony FE 16mm 1.8 G

Anexo C - Shotlist e Moodboard de *Seja o que Eu quiser*

| CENA | SHOT | STORYBOARD                                                                            | Dia/Noite | INT/EXT             | DESCRIÇÃO                                         | PLANO    | MOVIMENTO                      | OBJETIVAS | NOTAS                                    | ILUMINAÇÃO |
|------|------|---------------------------------------------------------------------------------------|-----------|---------------------|---------------------------------------------------|----------|--------------------------------|-----------|------------------------------------------|------------|
| 1    | 1    |    | Dia       | INT<br>Sala de Aula | Patrícia e Daniela apresentam o seu desenho       | PP       | Estável (Tripe)                | 85mm      | A filmar na Páscoa                       |            |
| 1    | 2    |    | Dia       | INT<br>Sala de Aula | Reação do Zé ao que está a acontecer na sala      | PG - PAP | Estável (Tripe)<br>Zoom in     | 28-135mm  | A filmar na Páscoa                       |            |
| 2    | 1    |    | Dia       | EXT<br>Rua Aldeia   | Zé caminha pela aldeia. A sua mão percorre o muro | PP - PAP | Tracking Shot (Mão)<br>Estável | 50mm      |                                          |            |
| 2    | 2    |   | Dia       | EXT<br>Rua Aldeia   | Zé e Aninhas conversam                            | PA       | Fixo (Mão)<br>c/ Pan           | 35mm      |                                          |            |
| 2    | 3    |  | Dia       | EXT<br>Rua Aldeia   | B-Roll Aldeia (vários planos)                     | PG       | Fixo (Tripe)                   | (vários)  | Ver shotlist do Luís, para mais detalhes |            |

|   |   |                                                                                       |     |                     |                                                                                                                    |           |                            |      |  |  |
|---|---|---------------------------------------------------------------------------------------|-----|---------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|----------------------------|------|--|--|
| 3 | 1 |    | Dia | EXT<br>Casa         | Zé chega a casa. A mãe abre a porta. Conversam                                                                     | PG        | Fixo<br>(Tripé)            | 35mm |  |  |
| 4 | 1 |    | Dia | INT<br>Corredor     | Zé percorre o corredor até ao quarto da irmã                                                                       | PG        | Estável<br>(Mão)           | 25mm |  |  |
| 4 | 2 |    | Dia | INT<br>Quarto Bea   | Quarto da Bea                                                                                                      | PG        | Estável<br>(Mão)           | 35mm |  |  |
| 4 | 3 |    | Dia | INT<br>Quarto Bea   | A câmara acompanha o movimento da mão passar no cabelo e do zé a sair do quarto.                                   | PAT       | Estável<br>(Mão)<br>Picado | 50mm |  |  |
| 4 | 4 |   | Dia | INT<br>Quarto Bea   | B-Roll cómoda da Bea                                                                                               | PP        | Fixo<br>(Tripé)            | 50mm |  |  |
| 5 | 1 |  | Dia | INT<br>Quarto<br>Zé | Zé entra no quarto, pouso os cabelos na cómoda. Abre o armário e tira de lá uma caixa. Coloca os cabelos na caixa. | PContínuo | Estável<br>(Shoulder)      | 35mm |  |  |

|   |   |                                                                                       |             |                |                                                        |                          |                                    |             |             |             |
|---|---|---------------------------------------------------------------------------------------|-------------|----------------|--------------------------------------------------------|--------------------------|------------------------------------|-------------|-------------|-------------|
| 6 | 1 |    | Dia         | INT<br>Cozinha | José e mãe conversam                                   | PAT<br>(conjunto)        | Estável<br>(Dolly IN)<br>Ping-Pong | 35mm        |             |             |
| 6 | 2 |    | Dia         | INT<br>Cozinha | Mãe descasca uma maçã                                  | PAP<br>c/ots             | Fixo<br>(Tripé)                    | 35mm        |             |             |
| 6 | 3 |                                                                                       | Dia         | INT<br>Cozinha | Prato com partes da maçã                               | PAP<br>c/ots             | Fixo<br>(Tripé)                    | 35mm        |             |             |
| 6 | 4 | (a definir)                                                                           | (A definir) | (A definir)    | (A definir)                                            | (A definir)              | (A definir)                        | (A definir) | (A definir) | (A definir) |
| 6 | 5 |                                                                                       | Dia         | INT<br>Cozinha | Santuário                                              | PP                       | Fixo<br>(Tripé)                    | 35mm        |             |             |
|   |   |                                                                                       |             |                |                                                        |                          |                                    |             |             |             |
| 7 | 1 |                                                                                       | Dia         | EXT<br>Casa    | Zé arranca as pétalas de uma flor.<br>Pétalas no chão. | PP<br>c/ots Zé<br>Picado | Estável<br>(Mão)                   | 50mm        |             |             |
| 7 | 2 |  | Dia         | EXT<br>Casa    | O pai chega a casa. Breve conversa entre os dois       | PG                       | Fixo<br>(Tripé)                    | 85mm        |             |             |
| 7 | 3 |                                                                                       | Dia         | EXT<br>Casa    | Copas das árvores (B-Roll)                             | PG                       | Fixo<br>(Tripé)                    | várias      |             |             |



|   |   |                                                                                                                                                                               |       |                                |                                                                                                              |     |                                    |      |           |
|---|---|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|--------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|------------------------------------|------|-----------|
| 8 | 1 |                                                                                            | Noite | INT<br>Salão                   | Irmãos conversam no sofá e depois abraçam-se                                                                 | PAP | Estável<br>(À mão)<br>Pan          | 50mm |           |
| 8 | 2 |                                                                                            | Noite | INT<br>Salão                   | A cabeleireira chega. Bea senta-se na cadeira e o Zé encosta-se à porta. Os pais ficam atrás da cabeleireira | PG  | Estável<br>(Dolly In)              |      |           |
| 8 | 3 |                                                                                            | Noite | INT<br>Salão                   | A cabeleireira rapa o cabelo à Beatriz                                                                       | GP  | Estável<br>(Shoulder Rig)          |      | FX3 + FS7 |
| 8 | 4 | <br>    | Noite | INT-EXT<br>Salão -<br>Alpendre | Zé sai a correr do salão e vai para no alpendre.                                                             | PAP | Tracking Shot<br>Instável<br>(Mão) |      |           |
|   |   |                                                                                                                                                                               |       |                                |                                                                                                              |     |                                    |      |           |
| 9 | 1 | <br> | Noite | EXT<br>Alpendre                | O pai chega à beira de Zé e pega nele                                                                        | PAT | Estável<br>(Mão)                   |      |           |
| 9 | 2 |                                                                                          | Noite | EXT<br>Alpendre                | Pai embala o Zé                                                                                              | GP  | Estável<br>(Mão)                   |      |           |

HMI 1.2K

|    |   |                                                                                       |       |                   |                                              |               |                             |         |  |                    |
|----|---|---------------------------------------------------------------------------------------|-------|-------------------|----------------------------------------------|---------------|-----------------------------|---------|--|--------------------|
| 10 | 1 |    | Noite | INT<br>Corredor   | Zé aproxima-se da WC com alguma hesitação    | PG            | Estável<br>(Mão)            | 25mm    |  |                    |
|    |   |                                                                                       |       |                   |                                              |               |                             |         |  |                    |
| 11 | 1 |    | Noite | INT<br>wc         | Zé entra na WC, que tem a luz apagada        | PAP           | Estável<br>(Mão)            | 50mm    |  |                    |
| 11 | 2 |    | Noite | INT<br>wc         | Subida do Zé para a sanita. Irmãos de perfil | PAP           | Estável<br>(Mão)<br>Tilt Up | 50/35mm |  |                    |
| 11 | 3 |    | Noite | INT<br>wc         | Beatriz olha-se ao espelho                   | PAP<br>c/ OTS | Fixo<br>(Tripé)             | 50/85mm |  |                    |
|    |   |                                                                                       |       |                   |                                              |               |                             |         |  |                    |
| 12 | 1 |   | Noite | EXT<br>Casa       | Zé vai deitar o lixo fora                    | PG            | Fixo<br>(Tripé)             |         |  | Aplique de parede? |
|    |   |                                                                                       |       |                   |                                              |               |                             |         |  |                    |
| 13 | 1 |  | Noite | INT<br>Quarto Bea | Zé deita-se junta da sua irmã                | PAP           | Fixo<br>(Zenital Rig)       |         |  |                    |

Anexo D - Orçamento Material de *Seja o que Eu quiser*

| Material Bruma Visuals |                       |        |          |                      | Material Novo Olhar |             |                     |                 |
|------------------------|-----------------------|--------|----------|----------------------|---------------------|-------------|---------------------|-----------------|
|                        | Equipamento           | Diária | Total x5 | Total x6             |                     | Equipamento | Diária              | x 1,5 (diárias) |
| 1                      | Amaran F21c           | 30 €   | 150 €    |                      |                     | 1           | Aputure 600c        | 85 €            |
| 2                      | Aputure Spotlight     | 25 €   | 125 €    |                      |                     | 2           | Aputure MC (x2 )    | 20 €            |
| 3                      | Floppy                | 13 €   | 65 €     |                      |                     | 3           | Manfrotto Frame 2x1 | 20 €            |
| 4                      | Black Flag            | 4 €    | 20 €     |                      |                     | 4           |                     |                 |
| 5                      | Bandeira Branca       | 2,50 € | 12,50 €  |                      |                     | 5           |                     |                 |
| 6                      | Single Net            | 3 €    | 15 €     |                      |                     | 6           | IVA                 | 43 €            |
| 7                      | Double Net            | 3 €    | 15 €     |                      |                     |             | Total               | 125 €           |
| 8                      | Kit Apple Box         | 6 €    | 30 €     |                      |                     |             |                     | 231 €           |
| 9                      | Mini Boom Arm         | 8 €    | 40 €     |                      |                     |             |                     |                 |
| 10                     | Areia 10Kg (x4)       | 3,00 € | 18 €     |                      |                     |             |                     |                 |
| 11                     | Smallrig Lens Support | 1 €    | 5 €      |                      |                     |             |                     |                 |
|                        | Total                 | 99 €   | 495 €    | 0 €                  |                     |             | Material SONY       |                 |
|                        | Total - 30%           | 64 €   | 347 €    | 0 €                  |                     | 1           | Sony FX3            |                 |
|                        |                       |        |          |                      |                     | 2           | Cfexpress 256GB     |                 |
|                        |                       |        |          |                      |                     | 3           | Cfexpress 128GB     |                 |
|                        |                       |        |          |                      |                     | 4           | Sony A7V            |                 |
|                        |                       |        |          |                      |                     | 5           | FE 16 mm F1.8 G     |                 |
|                        |                       |        |          | Bruma + Novo olhar = | 627 €               |             |                     |                 |
|                        |                       |        |          |                      |                     |             | Metabones           | 15 €            |
|                        |                       |        |          |                      |                     |             |                     | 50 €            |