

M

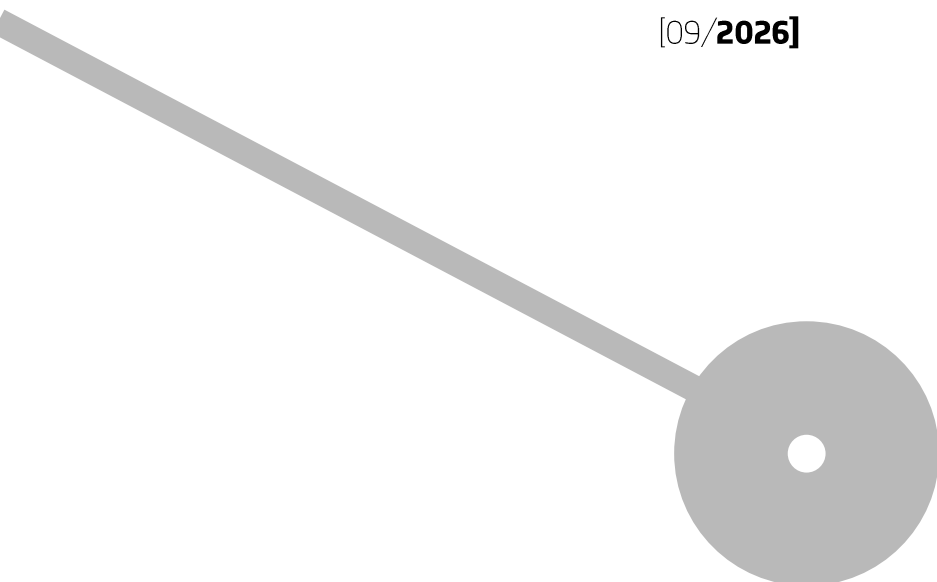
MESTRADO

MESTRADO EM CINEMA E FOTOGRAFIA
ESPECIALIZAÇÃO EM CINEMA DE FICÇÃO

O cinema de ficção como reflexo da dor ressentida pela memória na curta-metragem *Anamnese*

Érica António Costa

[09/2026]



Universidade Técnica do Porto
Faculdade de Media Artes e Design

Érica António Costa

O cinema de ficção como reflexo da dor ressentida pela memória na
curta-metragem *Anamnese*

Mestrado em Cinema e Fotografia — Especialização em Cinema de Ficção

Trabalho de Projeto

Orientação: Prof. Doutor José Alberto da Cunha Monteiro Pinheiro

Vila do Conde, setembro de 2026

Érica António Costa

O cinema de ficção como reflexo da dor ressentida pela memória na curta-
metragem “Anamnese”

Trabalho de Projeto

Mestrado em Cinema e Fotografia – Especialização em Cinema de Ficção

Membros do Júri

Presidente

Prof.^a Doutora Cristina Andresen Ferreira de Castro

Faculdade de Media Artes e Design – Universidade Técnica do Porto

Vogal - Orientador

Prof. Doutor José Alberto da Cunha Monteiro Pinheiro

Faculdade de Media Artes e Design – Universidade Técnica do Porto

Vogal - Arguente

Prof.^a Doutora Liliana Cristina Vidais Rosa

Escola Superior de Tecnologia de Abrantes – Universidade Politécnica de Tomar

Vila do Conde, setembro de 2026

AGRADECIMENTOS

Agradeço, acima de tudo, à minha família, por incentivar-me ao longo deste percurso na área do cinema.

Agradeço a todos os meus amigos pelo apoio constante, especialmente aos de longa data.

Agradeço também aos amigos que fiz durante este mestrado, sobretudo àqueles que começaram como colegas de turma e acabaram por se tornar bons amigos, participando no meu projeto final e oferecendo um apoio verdadeiramente mútuo.

Um agradecimento especial aos meus queridos da Póvoa, que conheci noutra *set*, e que se revelaram uma das melhores surpresas deste ano, encorajando-me imenso ao longo deste percurso.

Agradeço, de forma especial, a todos os que participaram neste projeto e contribuíram para lhe dar vida. À equipa de imagem, por compreender a minha visão e procurar experimentar. Ao som, por gravarem com o vento na praia e especialmente ao trabalho do design de som, com quem colaboro desde o início que ultrapassou as minhas expectativas e que criou um universo próprio ao filme. Ao departamento de arte, por transformar em realidade tanto o quarto como o caderno que imaginei durante tanto tempo. E à montagem e pós-produção, por ajudarem a transformar esta ideia em algo verdadeiramente pessoal, íntimo e próprio.

Agradeço igualmente aos professores do mestrado por me darem a oportunidade de realizar esta ideia e criar um filme.

Ao meu orientador, agradeço todo o aconselhamento e apoio ao longo destes meses.

Por fim, agradeço também a mim mesma, por não desistir mesmo quando senti o peso de tudo sobre mim, e por procurar transformar cada dificuldade numa aprendizagem.

RESUMO ANALÍTICO

O presente ensaio investiga o papel da realização cinematográfica na representação da memória e da dor emocional, tendo como objeto de estudo a curta-metragem de ficção *Anamnese*. Iniciando com uma contextualização da evolução da linguagem cinematográfica – desde as origens do cinema com a evolução tecnológica da fotografia ao contemporâneo – procura compreender de que forma o papel da realização contribui para a construção das subjetividades das personagens através da imagem, do corpo, do olhar, do espaço e do som. Esta primeira parte é sustentada pelos casos de estudo, cujas escolhas narrativas e estéticas suportam a presente investigação. Numa segunda parte, apresenta-se o processo de realização de *Anamnese*, partindo da origem desta ideia e refletindo sobre as opções artísticas e técnicas na construção da atmosfera visual e emocional do filme. Conclui-se que a realização cinematográfica constitui um elemento fundamental na construção narrativa e estética do cinema contemporâneo, permitindo que o cinema traduza a memória e a dor emocional através de uma linguagem sensorial.

Palavras-chave: Cinema; Memória; Dor emocional; Subjetividade; Estética.

ABSTRACT

This essay investigates the role of film directing in the representation of memory and emotional pain, using the fictional short film *Anamnese* as its central case study. Beginning with a contextualization of the evolution of cinematic language – from the origins of cinema and the technological development of photography to contemporary filmmaking – it examines how directing contributes to the construction of characters' subjectivities through image, body, gaze, space and sound. This theoretical framework is supported by the analysis of selected case studies, whose narrative and aesthetic approaches sustain the present research. The second part presents the creative process behind *Anamnese*, tracing the origins of the project and reflecting on the artistic and technical decisions involved in shaping its visual and emotional atmosphere. This research concludes that film directing constitutes a fundamental element in the narrative and aesthetic construction of contemporary cinema, enabling cinema to capture memory and emotional pain through a sensory language.

Keywords: Cinema; Memory; Emotional pain; Subjectivity; Aesthetic.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
1.1	Contextualização do tema.....	11
1.2	Objetivo.....	12
2	O PAPEL DA MEMÓRIA E DA DOR EMOCIONAL NA CONSTRUÇÃO NARRATIVA E ESTÉTICA DO CINEMA CONTEMPORÂNEO	13
2.1	Da imagem lembrada à imagem em movimento	13
2.2	O papel da realização na construção da memória	18
2.3	A câmara como extensão da mente da personagem.....	22
2.3.1	Caso de estudo: <i>Call Me By Your Name</i> (2017)	31
2.3.2	Caso de estudo: <i>Still the Water</i> (2014)	36
3	REALIZAÇÃO DE ANAMNESE.....	40
3.1	Conceito e intenção narrativa	40
3.2	<i>Casting</i> e construção das personagens	42
3.2.1	A protagonista: Como reflexo de uma mente fragmentada.....	45
3.2.2	Mãe: A presença como memória.....	49
3.3	Elementos artísticos enquanto criadores de uma atmosfera e metáfora emocional	51
4	CONCLUSÃO	62
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	64
	REFERÊNCIAS WEBGRÁFICAS	65
	REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS.....	67
	REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS.....	68
	ANEXOS.....	69
	Anexo A – Argumento de <i>Anamnese</i>	69
	Anexo B – Licenças da Capitania e Câmara Municipal de Vila do Conde	81
	Anexo C – Folha de casting.....	86
	Anexo D – Backstory da personagem principal.....	90
	Anexo E – Autorizações do elenco.....	94
	Anexo F - Exemplos de figurino das três atrizes	96
	Anexo G – Moodboard do quarto	97

Anexo H - Referências do caderno	98
Anexo I - Digitalização do caderno.....	99
Anexo J – Folhas de levantamento de anotação	121
Anexo K – Mapa de rodagem.....	129
Anexo L –Folhas de serviço	130
Anexo L – Storyboard.....	131
Anexo M – Ficha técnica.....	135

Lista de figuras

Figura 1 - A criação de universos imaginários em <i>Le Voyage dans la Lune</i> (1902).....	15
Figura 2 - A construção visual do imaginário em <i>Alice in Wonderland</i> (1915).....	18
Figura 3 - A fantasia e a manipulação da imagem em <i>The Mermaid</i> (1904).....	19
Figura 4 - O rosto de Elio enquanto paisagem emocional em <i>Call Me by Your Name</i> (2017).	24
Figura 5 - O desejo e a contemplação entre Elio e Oliver em <i>Call Me by Your Name</i> (2017).	24
Figura 6 - O rosto de Héloïse enquanto paisagem emocional em <i>Portrait of a Lady on Fire</i> (2019).....	25
Figura 7 - O close-up enquanto expressão emocional em <i>Portrait of a Lady on Fire</i> (2019).	25
Figura 8 - O olhar enquanto experiência afetiva e recíproca por Marianne e Héloïse em <i>Portrait of a Lady on Fire</i> (2019).....	27
Figura 9 - A subjetividade do olhar em <i>Portrait of a Lady on Fire</i> (2019).....	28
Figura 10 - A comunicação não verbal e a expressividade corporal na construção da relação entre Elio e Oliver em <i>Call Me by Your Name</i> (2017).....	32
Figura 11 - O contacto indireto através da escultura como expressão da proximidade emocional entre Elio e Oliver em <i>Call Me by Your Name</i> (2017).....	33
Figura 12 - O dilema entre a palavra e o silêncio na construção da relação entre Elio e Oliver em <i>Call Me by Your Name</i> (2017).....	34
Figura 13 - O rosto de Elio enquanto espaço de expressão emocional e permanência da memória em <i>Call Me by Your Name</i> (2017).....	35
Figura 14 - O mar enquanto barómetro emocional: oposição entre o tufão e a calma que se segue em <i>Still the Water</i> (2014).....	36
Figura 15 - A água enquanto espaço de morte, reencontro e transformação em <i>Still the Water</i> (2014).....	39
Figura 16 - O mar enquanto barómetro emocional: contraste entre a serenidade de Kyoko e o conflito interior de Kaito em <i>Still the Water</i> (2014).....	39
Figura 17 - Construção visual da subjetividade emocional e da relação entre memória, espaço e olhar em <i>Anamnese</i>	47

Figura 18 - Representação visual da memória afetiva e da infância enquanto fragmento emocional em <i>Anamnese</i>	48
Figura 19 - Construção visual da presença fantasmagórica e da permanência afetiva da figura materna em <i>Anamnese</i>	50
Figura 20 - O quarto de Dália enquanto espaço de memória, introspecção e permanência afetiva em <i>Anamnese</i>	54
Figura 21 - Objetos enquanto vestígios emocionais da memória e da relação materna em <i>Anamnese</i>	57
Figura 22 - Comparação entre o olhar de Dália em <i>Anamnese</i> e O Anjo Caído (1847), de Alexandre Cabanel.....	58

1 INTRODUÇÃO

1.1 Contextualização do tema

No âmbito da unidade curricular anual de Projeto/Dissertação/Estágio do Mestrado em Cinema e Fotografia – Especialização em Cinema de Ficção, unidade de conclusão deste ciclo de estudos, procurei realizar um projeto cinematográfico que consolidasse os conhecimentos adquiridos ao longo do meu percurso na área do cinema. Tendo como base a minha licenciatura em Cinema Documental e, atualmente, o mestrado, a partir do qual fosse possível refletir sobre temáticas como a subjetividade, a memória e o trauma, emparelhando-o com uma investigação que permitisse aprofundar o tema do cinema como reflexo da dor inscrita pela memória.

Com um crescente interesse pelo cinema contemporâneo, no meu filme *Anamnese*, reflito sobre um cinema subjetivo, em que os estados psicológicos e experiências sensoriais das personagens falam por si, afastando-me, de certo modo, das narrativas tradicionais e focando-me nas atmosferas, nas emoções e na percepção interior das personagens, assim como na memória enquanto processo não linear, mas fragmentado, quando influenciado por emoções e trauma, sendo este último um elemento condicionador da identidade e comportamento.

Sendo o cinema conhecido pela forma expressiva e criativa que permite a expressão artística, procurarei, neste trabalho, demonstrar como esta arte privilegiada poderá representar o invisível, quer seja a partir da imagem com recursos a metáforas visuais, quer através do som com evocações emocionais e memoriais, e ainda pelo ritmo, aproximando-se do tempo psicológico. Será a partir da importância de elementos formais como a *mise-en-scène*, a composição visual, o som e o silêncio, bem como o tempo/ritmo, que explicarei a existência de um cinema contemplativo, sensorial e “poético”, evidenciando de que a forma o uso da natureza como espelho emocional e extensão do estado interior da personagem afeta a relação espectador-personagem, tornando-a mais empática e baseada na experiência, em vez da explicação.

1.2 Objetivo

Por consequência, torna-se pertinente estudar as representações subjetivas no cinema, assim como a memória e o trauma afirmam-se como temas centrais nestas abordagens contemporâneas. Numa altura em que se verifica uma tendência para narrativas mais explícitas e explicativas, revela-se igualmente relevante valorizar um cinema que privilegia a subtilidade, a sugestão e a ambiguidade enquanto ferramentas narrativas.

Assim, surge um interesse especial pela linguagem não verbal, onde a construção de sentido não se encontra dependente somente do diálogo ou da linearidade narrativa, mas sim da pronúncia entre imagem, som e ritmo. Esta abordagem encontra uma relação direta com o meu projeto prático, pela forma que permite fundamentar teoricamente as escolhas criativas – atestando uma coerência entre a componente teórica deste ensaio e a prática cinematográfica.

Destaca-se explorar elementos-chave como o som, nomeadamente o uso da natureza e do silêncio; a imagem, graças à composição e do simbolismo visual; e o ritmo, entendido como uma aproximação ao tempo interno da personagem, ao seu psicológico.

Pretendo debruçar-me sobre o processo criativo, articulando-o com o enquadramento teórico, referências fílmicas e escolhas estéticas, de modo a integrar a prática cinematográfica com a investigação desenvolvida ao longo deste ensaio.

Com isto, o objetivo deste trabalho é compreender de que forma o cinema traduz a memória e o trauma por meio de uma linguagem estética e sensorial, tendo como base os conhecimentos adquiridos ao longo do meu percurso académico, bem como a construção da minha própria linguagem artística.

2 O PAPEL DA MEMÓRIA E DA DOR EMOCIONAL NA CONSTRUÇÃO NARRATIVA E ESTÉTICA DO CINEMA CONTEMPORÂNEO

2.1 Da imagem lembrada à imagem em movimento

“What is cinema? What is history? What, putting the two together, is, or would be, a history of cinema?” (Nowell-Smith, 2017, p. 1)

É a esta pergunta este ensaio regressa, não para lhe responder, mas para a habitar a partir de um dos pontos onde o cinema mais resiste a ser definido. Trata-se não só de uma máquina, de uma indústria, mas também de uma forma artística, que converge diferentes áreas como o som, a imagem, a direção de arte e a montagem, assegurando-se como um dispositivo capaz de construir e traduzir experiências humanas complexas via uma linguagem própria – por dimensões tecnológicas, estéticas, narrativas e sensoriais. Sendo de natureza híbrida, converte a sua definição em algo complexo, uma vez que se encontra em constante transformação histórica e formal.

Como refere Nowell-Smith (2017), com “What is cinema?”, trata-se de algo subjetivo. O autor afirma que o cinema é, simultaneamente “[...] films, the machinery that makes them, and the places where people go to see them. It is a technology, an industry, an art form, a way of viewing the world – or of creating worlds to be viewed.” (p. 22). Esta definição evidencia o carácter multifacetado do cinema, que ultrapassa a ideia de objeto artístico isolado, assumindo que não existe apenas enquanto objeto material, mas também enquanto experiência cultural e imaginária, não se reduzindo a um só domínio. Sublinha, ainda, que o cinema “[...] exists immaterially in the form of remembered images which together make up a significant part of the cultures of people across the globe” (p. 22). Esta dimensão de uma tal “imagem lembrada” revela a ligação direta entre cinema e memória, sugerindo que a experiência cinematográfica se prolonga para além do momento da visualização, inscrevendo-se na subjetividade do espetador.

Diz-se que esta via de expressão artística começou no final do século XIX, graças à evolução tecnológica da fotografia e à vontade de destacar registos do quotidiano e do movimento através da imagem. Contudo, antes do aparecimento do cinema que

conhecemos hoje, surgiram diversos brinquedos óticos e experiências visuais que procuravam criar a ilusão do movimento, como o Fenaquistoscópio (1832) e o Zootrópio (1834) – dispositivos óticos e cilíndricos que criavam a ilusão do movimento a partir de pequenos ‘flashes’ de imagens seguidas (Cobra, s.d.). É a partir desta necessidade e dos crescentes estudos ao longo da época que se descobriu que “[...] the human perceptual apparatus could locate such an effect when a series of similar images was passed in front of the eye in rapid succession.” (Nowell-Smith, 2017, p. 31).

Esta definição verifica-se em obras como o filme *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1895), que evidencia a relação inicial do cinema com o registo documental e observação do quotidiano. Esta obra integrou uma das primeiras sessões públicas cinematográficas organizadas pelos irmãos Lumière, a 28 de dezembro de 1895, marcando a passagem da visualização individual anteriormente proporcionada pelo Cinetoscópio de Thomas Edison – dispositivo de madeira onde se exibiam filmes, tendo como contrapartida tratar-se de máquinas individuais – marcando assim a passagem da visualização individual para agora coletiva (Cinemateca Portuguesa, s.d.).

A definição proposta pelo autor reforça ainda a ideia de que o cinema deve ser entendido como um fenómeno em constante mutação. O cinema é descrito como algo em constante mudança, ou como descreve, “[...] something in constant flux” (Nowell-Smith, 2017, p. 25), composto por diferentes dimensões – tecnologia, indústria, forma artística e modos de representação –, que se relacionam de forma dinâmica e com fronteiras difusas.

Criando-se este registo documental, criando-se o tão famoso Cinema, deu-se origem a uma nova forma de ver o mundo. Desde filmes sobre comboios e gares – como no exemplo mencionado acima –, até às explorações do imaginário e fantasia, como em *Le Voyage dans la Lune* (1902), revelou-se um espelho do real e do irreal, dando espaço à invenção.



Figura 1 - A criação de universos imaginários em *Le Voyage dans la Lune* (1902).

É no início da década de 1910 com filmes como *The Birth of a Nation* (1915), ainda que mudo, que pelo avanço do ponto de vista artístico na sua época e pelas suas inovações técnicas e dramáticas, deixou um marco – ainda que envolvesse questões políticas discutíveis (Encyclopaedia Britannica, 2026). Anos mais tarde, agora no final dos anos 20, surge a obra *The Jazz Singer* (1927), onde se assiste à introdução do som sincronizado, marcando uma transformação decisiva na experiência cinematográfica. Continuando com os avanços e com a evolução artística, nos anos 50, aparecerem filmes como *Singin' in the Rain* (1952), que refletem não apenas a maturidade estética do cinema, mas também uma consciência histórica sobre a sua própria evolução.

Na sequência destas transformações e da consolidação da linguagem cinematográfica ao longo do século XX, o cinema tem atravessado, nestas últimas décadas, um período de renovação constante. Quer pelo desenvolvimento das tecnologias digitais e da expansão global do mercado artístico, e da diluição de fronteiras entre o cinema e outras artes, concebe-se o que é conhecido, atualmente, como cinema contemporâneo.

“Not only did the world shape the cinema, or what cinema was to become, but cinema also played a major role in shaping the world, or at least what we imagine the world to be.” (Nowell-Smith, 2017, p. 88). Esta perspetiva permite compreender o cinema contemporâneo como um campo particularmente aberto a experimentação estética e à exploração de experiências subjetivas.

É neste enquadramento que a reflexão sobre a imersividade no cinema e nas artes torna-se relevante para compreender o cinema enquanto forma artística. Um autor que distingue a experiência sensível de experiência estética é Filipe Martins (2023), sublinhando que esta não pode ser reduzida à dimensão sensorial imediata:

“[...] a experiência estética não se confunde, desde logo, com o sensível em geral, nem com a ‘boa sensação’ em particular. Não coincide com o belo, o agradável, o sensual ou o erótico. É uma invenção exclusiva dos sujeitos, uma sofisticação fenomenológica fundada na subjetividade, à luz da qual a arte se tornou necessária.” (pp. 139–140).

Esta tal invenção exclusiva dos sujeitos, esta distinção do que é a estética e o sensível, permite-nos compreender que o impacto emocional do cinema não constitui, por si só, uma experiência estética, sendo necessário um envolvimento interpretativo por parte do espetador. Com isto, o cinema torna-se o emissor de uma mensagem e o espetador o recetor, comprometendo-se a assumir um papel ativo na construção do seu sentido. O recetor não assume uma posição passiva, como também participa ativamente naquilo que lhe é apresentado, estabelecendo uma relação de cumplicidade com a obra, quer seja positiva ou negativa. Com isto, acreditamos que a experiência cinematográfica transforma-se, portanto, num processo de coautoria, no qual a obra é continuamente reconstruída através da perceção e da interpretação de quem a experiência.

Visto, a meu ver, tratar-se de um processo de coautoria entre a obra cinematográfica e o espetador, é importante mencionar que a imersividade surge como elemento central. Embora seja importante imergimo-nos nesta arte, há que considerar o risco de cair em alienação “[...] não porque nos perdemos do real ou no real, mas porque confundimos a ficção com o real [...] porque reduzimos a performance à literalidade, que é própria do real.” (p. 141), salientando que a intensidade sensorial não garante, por si só, uma experiência estética significativa. É essencial criar um distanciamento de modo a poder criar uma posição sobre o que nos é apresentado e a reavaliar. A experiência estética exige uma dimensão interpretativa que ultrapassa a simples absorção sensorial, aproximando-se de uma conceção de cinema enquanto experiência ativa.

Este distanciamento, ainda que ligeiro e voluntário, assume um papel fundamental. Martins (2023) afirma que “A diferença mantém-nos despertos, remete-nos para um

plano interpretativo onde não nos limitamos a *reagir*, somos convidados a *atuar*” e “Todo o trabalho de criação poética procura, de algum modo, imprimir a diferença ou afirmar a voz singular do artista.” (p. 146). Com foco no cinema contemporâneo, exploramos frequentemente esta dimensão, recorrendo a estratégias formais que interrompem a linearidade narrativa e que estimulam a participação do espectador na construção de significado.

Por outro lado, o autor sublinha que “não há emoções intrinsecamente estéticas” (p. 139), evidenciando que as emoções, quaisquer que sejam elas, apenas adquirem dimensão estética através da forma cinematográfica. Relacionando-se com o meu ensaio, chegamos ao consenso que a memória e a dor emocional, não se apresentam apenas como tema narrativos, mas, mais precisamente, como experiências traduzidas através da linguagem cinematográfica.

Esta ideologia articula-se com a definição de cinema proposta por Geoffrey Nowell-Smith, que o entende como uma forma de “rendering the world as images and sounds” e, simultaneamente, “a component of the imaginary world each of us keeps inside our head” (p. 25). O cinema constrói, portanto, mundos sensoriais que se prolongam na imaginação e na memória do espectador, reforçando a sua dimensão subjetiva.

Deste modo, o cinema contemporâneo revela-se particularmente propício à exploração da memória e da dor emocional, não apenas ao nível narrativo, como também ao nível estético. Aquilo que começou como “imagens lembradas” pelo uso de técnicas de fotografias em movimento, consolidar-se-ia como um objeto de significativo valor artístico e cultural. As possibilidades da fragmentação temporal, do uso expressivo do som, do silêncio, da composição visual, dos enquadramentos, dos efeitos visuais e, mais recentemente, dos elementos digitais, contribuem para a criação destas experiências que refletem a natureza não linear e sensorial do que é o cinema — do que é a memória — convocando o espectador para um processo ativo de interpretação e reconstrução. Como refere José Alberto Pinheiro (2021): “Tudo o que é, antes de o ser, é imaginado.” (p. 388).

Entender o cinema como uma forma de arte significa reconhecer a experiência estética como um processo que exige a participação ativa do público, onde a obra se desenvolve por meio da interação entre imagem, som e espectador. Nesse cenário, a

concretização dessas experiências está ligada às decisões formais que fundamentam o filme, e é precisamente nesse aspecto que a realização desempenha uma função crucial. Sendo a entidade que organiza e relaciona a imagem, o som e o ritmo, a realização transforma-se no espaço onde elementos subjetivos, como memória e dor emocional, convertem-se numa linguagem cinematográfica.

2.2 O papel da realização na construção da memória

A este ponto é subentendido que cinema não se limita — nem nunca se limitou — à representação somente do presente ou do real, tendo, desde os seus primórdios procurado atravessar fronteiras e construir mundos novos e imaginários. O cinema afirma-se, assim, como uma forma em constante evolução.

Foram obras como *The Mermaid* (1904) e *Alice in Wonderland* (1915), que desde cedo demonstraram o interesse do cinema pela manipulação da imagem, pela fantasia e pela criação de universos imaginários. Muito antes do cinema contemporâneo explorar a memória, a fantasia e a sua subjetividade, já no início do século XX, realizadores como Georges Méliès e W. W. Young, procuraram ultrapassar os limites do que era real, do visível, transformando o imaginado numa experiência sensível e estética.



Figura 2 - A construção visual do imaginário em *Alice in Wonderland* (1915).



Figura 3 - A fantasia e a manipulação da imagem em *The Mermaid* (1904).

Como refere Geoffrey Nowell-Smith (2017): “Although it was the real world in its multifariousness that gave the cinema its choice of what to show, it was how cinema chose to tell stories about what it saw that was decisive for the impact it was to make on the world around it.” (p. 107). Consequentemente, o impacto do cinema não reside no seu ecletismo – na diversidade do que apresenta –, mas sobretudo, na forma como constrói e organiza apresentar esses mundos, influenciando, portanto, a percepção emocional e sensorial do espectador perante a realidade.

Deste modo, a experiência cinematográfica constrói-se mediante um conjunto de escolhas formais que organizam a percepção e moldam como o espectador se relaciona com a obra. É precisamente neste ponto que a realização se torna central, ao articular imagem, som e as restantes áreas criativas numa experiência unificada. A realização constitui, então, um processo de construção estética e sensorial, no qual o realizador interpreta e reorganiza o real. “Vision is the art of seeing things invisible” (Katz, 1991, p. 20).

Mais do que uma função técnica, a realização assume-se como ponto central de um projeto, onde se converge as diferentes dimensões de um filme. O realizador não é só responsável pela identidade visual, como também pela identidade estética, coerência narrativa e unidade expressiva. É através do trabalho colaborativo com áreas como produção, direção de fotografia, direção de som, direção de arte e também

anotação/montagem, que a realização se converte num ponto de convergência entre diferentes sensibilidades criativas, absorvendo-as e criando uma só visão artística. Michael Rabiger (2007) aponta que se trata de um cargo demorado e trabalhoso, “Learning to direct films is like learning to conduct an orchestra.” (p. 3), reforçando esta ideia de articulação entre os diferentes departamentos.

Apesar de cada departamento naturalmente possuir autonomia e características individuais, é pela realização que se articulam e adquirem significado, criando uma experiência sensorial, narrativa e emocional para o espectador – como uma peça de orquestra. Tanto uma peça de música, como um filme, funcionam pela junção de vários instrumentos isolados que quando dialogam entre si, criam esta experiência. Uma experiência, seja ela teatral, musical ou, neste caso, cinematográfica, uma vez sentida e uma vez vivida, prolonga-se para além do espaço físico ou do ecrã e transforma-se em memória. É essa emoção, essa permanência sensorial e afetiva, que move tanto o espectador como o realizador. A memória, no caso do cinema contemporâneo, não se constrói somente pela narrativa ou da recordação explícita de acontecimentos passados – como analepses –, mas pela forma como a obra cinematográfica aborda o que são emoções e as suas ausências, agora restadas a vestígios. O autor, Mackendrick (2005), vai de encontro à ideia de um cinema que lida com emoções, destacando como o cinema atua para além da racionalidade verbal:

“Cinema deals with feelings, sensations, intuitions and movement, things that communicate to audiences at a level not necessarily subject to conscious, rational and critical comprehension. Because of this, the so-called ‘language’ the film director uses may, in fact, make for a much richer and denser experience. Actions and images speak faster, and to more of the senses, than speech does.” (p. 3)

Um realizador trabalha, assim sendo, nesse território sensorial, onde a imagem e o som transmitem emoções que muitas vezes não podem ser plenamente traduzidas em palavras, como a memória. Contudo, destaca-se que nos casos no qual o realizador não assume também o cargo de argumentista, torna-se fundamental reforçar a ideia original

do guião com a sua visão criativa. Como uma ponte entre a palavra escrita e a sua concretização visual e sonora. Não atua apenas sobre a dimensão técnica do filme, mas sobre a sua própria capacidade de criar significados. O realizador encarrega-se de metamorfosear emoções consideradas abstratas – emoções não palpáveis –, em linguagem cinematográfica.

É pela escolha dos planos e dos seus enquadramentos, pela cenografia criada e pela arte produzida, pela escolha de elementos sonoros e musicais e pela colaboração entre o som e a imagem, que a realização passa de um trabalho de coordenação entre vários elementos a uma interpretação de algo, à interpretação de uma história.

Uma memória, por norma, surge de forma esporádica, sendo raramente objetiva ou linear, manifestando-se por via de vestígios, repetições, sons, silêncios... Com analepses, como já mencionado. Contudo, como se poderá demonstrar esta memória no cinema? A montagem poderá entrar como resposta a esta questão, destacando-se por se tratar como uma solução ao longo de um processo cinematográfico, na medida que permite brincar com a imagem, reorganizando o espaço e o tempo, criando fragmentos entre planos, dando origem a novas substâncias e significados, como a lógica fragmentada de uma lembrança. Parafraseando Steven D. Katz (1991), “That visualization isn't a strictly cerebral process, but rather the merging of the physical act of making or doing with several different mental processes that together we call imagination.” (p. 23), permite-nos compreender que a montagem, interligada com a realização, não se limita à organização técnica das imagens em movimento, mas a um processo criativo no qual a imaginação ganha protagonismo, com as emoções pretendidas, criando uma continuidade emocional.

Um bom exemplo onde a memória não é apresentada linearmente, mas mais precisamente por meio de pequenos fragmentos visuais, com sobreposições temporais que se desfazem à medida que as memórias são apagadas, é em *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004). O filme acompanha o processo psicológico de Joel, que se submete a uma tecnologia conhecida por apagar memórias dolorosas, permitindo que o espetador experiencie o desaparecimento destas memórias ao mesmo tempo que as personagens. Este processo é-nos apresentado através da montagem, contudo, se realmente tivéssemos a escolha de apagar alguém da nossa vida, será que o faríamos? Christopher Grau (2006), aponta que a filosofia desempenha um papel fundamental na procura de

compreender e interpretar esta complexidade das emoções e que este filme em questão “[...] shows the harm caused by voluntary memory removal cannot be entirely understood in terms of harms that are consciously experienced.” (pp. 128–129), ou seja, defende que apagar memórias não significa esquecer a emoção associada a essa experiência, mas também perder características importantes a nível de identidade e questões afetivas.

Uma recordação, uma memória, não pode ser caracterizada como uma sucessão cronológica de acontecimentos, uma vez tratar-se de fragmentos visuais e outros elementos cognitivos dispersos. Trata-se de imagens dispersas, produzidas não só pela montagem, como também pela *mise-en-scène*, traduzindo a sua natureza subjetiva. Assim, a realização transforma o passado numa experiência visual e emocional, onde a montagem não organiza apenas acontecimentos, como também fabrica a própria materialidade da memória e da ausência. É pela seleção de planos e fragmentos gravados – tal como a própria memória – que se define aquilo que permanecerá, aquilo que desaparecerá e aquilo que regressará. A transformação desta experiência, permite que o espectador não observe apenas o passado, como que o habite emocionalmente.

A câmara participa precisamente nessa construção, não se limitando somente a registar o visível, mas contribuindo para revelar aquilo que permanece afetivamente gravado no corpo, no espaço e no silêncio.

2.3 A câmara como extensão da mente da personagem

Quando se fala em câmara no cinema, mais especificamente no contexto do cinema contemporâneo, paramos de falar de um instrumento que originou como técnico de registo visual e passamos a falar de um dispositivo agora sensorial e objetivo, capaz de traduzir emoções, sensações, afetos, dores e memórias. A câmara não se limita a mostrar somente as ações ou os espaços – orienta o olhar do espectador – construindo uma relação de intimidade e aproximando-o do universo interior da personagem ou personagens, operando como uma extensão da sua mente.

Com isto, o cinema afastou-se, gradativamente, da sua função original de mera representação do real e começou a aproximar-se de uma experiência materializada, onde a percepção, o toque, o físico e a imagem interligam-se. Indo de encontro à ideia de

Thomas Elsaesser e Malte Hagener (2010), ambos defendem que a experiência cinematográfica não se reduz à observação racional da imagem, implicando uma relação física e sensorial entre o filme e o espectador.

Com base nos capítulos de *Elsaesser e Hagener em Film Theory: An Introduction Through the Senses*, os autores redefinem o cinema enquanto uma experiência de presença, articulando olhar, toque, som, corpo e mente numa experiência simultaneamente sensorial e subjetiva. O espectador não só vê o filme, habita-o. Assim como a câmara não só observa como interpreta, não mostra, traduz e não regista, habita.

No capítulo 3, “Cinema as mirror and face”, somos apresentados à ideia do rosto e do plano *close-up* enquanto formas privilegiadas de acesso ao interior da personagem. O rosto deixa de funcionar como um simples elemento da personagem, de um elemento narrativa que faz parte da mesma, e metamorfoseia-se numa paisagem emocional, capaz de revelar as demais emoções como fragilidade, silêncio, desejo e contemplação e também conflito interno. É por planos muito aproximados, como o *close-up*, que o espectador se aproxima do interior da personagem, permitindo que pequenas expressões e gestos revelem o que fica nas entrelinhas — aquilo que fica por verbalizar. A câmara deixa de apenas mostrar a personagem e comunica estados emocionais e afetivos, aproximando-se da subjetividade emocional entendida: “As we have already noted in the dynamic between monument and detail, the close-up oscillates between feeling intimately connected and overwhelmed by size.” (p. 81).

É em obras como *Call Me By Your Name* (2017) e *Portrait of a Lady on Fire* (2019), onde a permanência do olhar, duração do plano, contemplação visual e a repressão emocional constrói uma linguagem própria através da imagem. Em ambas as obras, a questão do desejo e da memória afetiva encontram-se de tal forma presentes a partir da imagem e dos planos aproximados das imagens, que estas emoções acabam por se manifestar pelos silêncios, olhares e pequenos gestos em vez de pelo diálogo.



Figura 4 - O rosto de Elio enquanto paisagem emocional em *Call Me by Your Name* (2017).



Figura 5 - O desejo e a contemplação entre Elio e Oliver em *Call Me by Your Name* (2017).



Figura 6 - O rosto de Héloïse enquanto paisagem emocional em *Portrait of a Lady on Fire* (2019).



Figura 7 - O close-up enquanto expressão emocional em *Portrait of a Lady on Fire* (2019).

Contudo, no capítulo 4, “Cinema as eye -look and gaze”, os autores referem que o cinema — a câmara — não só observa o espaço, como constrói a projeção da subjetividade da personagem. O olhar cinematográfico deixa de ser neutro e transforma-se numa experiência subjetiva e emocionalmente orientada, em que a câmara aproxima o recetor da interioridade da personagem, permitindo, assim, que este experiencie aquilo que ela vê, sente e recorda. O enquadramento, duração do plano e a proximidade visual, como planos médios, close-ups e aproximados, acabam por servir como forma de aproximação ao subconsciente da personagem. Esta declaração confirma-se na afirmação de que “The cinema thus offers the prosthetic experience of human ontogenesis, staging the drama of becoming “subject” in the form of compulsive repetition.” (p. 89), indicando que o cinema opera como prolongamento da experiência subjetiva da própria construção do sujeito através do olhar e da constante repetição percetiva.

Ainda neste capítulo, Elsaesser e Hagener refletem os conceitos de *gaze* na indústria, tendo como base a teoria de Laura Mulvey, que analisa como o cinema clássico transpareceu frequentemente a imagem de uma mulher enquanto objeto visual de contemplação e desejo, de prazer, com a seguinte frase: “In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female” (Mulvey, 1989, citado por Elsaesser & Hagener, 2010, p. 94). Segundo os autores: “Mulvey’s main argument contends that in Hollywood cinema the normatively functioning hierarchy of looks is coded in terms of gender: the man looks, the woman is being looked at.” (p. 94). Verificamos que o tal olhar cinematográfico, uma vez repetido a um crescente expoente, deixa de ser entendido como neutro e revela dimensões ideológicas, afetivas e relações de poder, associadas a uma lógica do olhar masculino dominante.

Esta relação intensifica-se pela identificação do espetador com a personagem principal masculina, permitindo que o olhar dessa figura se projete sobre a narrativa e sobre a representação feminina. Com isto, o cinema clássico de *Hollywood* estrutura a frequentemente a experiência visual via uma posição masculina ativa, colocando a mulher numa posição passiva de contemplação:

As the spectator identifies with the main male protagonist, he projects his look on to that of his like, his screen surrogate, so that the power of the

male protagonist as he controls events coincides with the active power of the erotic look, both giving a satisfying sense of omnipotence.” (p. 95).

Todavia, em várias obras do cinema contemporâneo, esta relação encontra-se reformulado mediante formas de olhar mais intimistas, recíprocas e subjetivas. Na obra *Portrait of a Lady on Fire* (2019), por exemplo, o olhar entre as personagens deixa de operar como mecanismo de posse visual e metamorfoseia-se numa aproximação sensível à subjetividade, ao desejo e à vulnerabilidade emocional das personagens, afastando-se das estruturas tradicionais do olhar masculino dominante.



Figura 8 - O olhar enquanto experiência afetiva e recíproca por Marianne e Héloïse em *Portrait of a Lady on Fire* (2019).



Figura 9 - A subjetividade do olhar em *Portrait of a Lady on Fire* (2019).

Com isto, acreditamos que a imagem cinematográfica deixa de atuar como representação visual e transforma-se numa experiência vivida, aproximando o espectador do estado interior da personagem. Este olhar cinematográfico assume-se como uma forma de presença, permitindo que a experiência subjetiva da personagem seja partilhada através da imagem.

Como os autores reforçam no capítulo seguinte, “Cinema as skin and touch”, destacando a citação de Steven Shaviro, “Cinema’s greatest power may be its ability to evacuate meanings and identities, to proliferate resemblances without sense or origin.” (Shaviro, 1993, citado por Elsaesser & Hagener, 2010, p. 119), o cinema possui a capacidade de suspender significados e identidades, permitindo que as imagens existam num espaço de ambiguidade e múltiplas interpretações. Compreende-se, então, que o corpo, as texturas e as sensações evocadas pela imagem, convocadas pelo plano, deixam de ser elementos meramente representativos e transmutam-se em formas de construção sensorial e afetiva da experiência cinematográfica.

Contudo, em “Cinema as ear - acoustics and space”, defendem que o espaço cinematográfico não é apenas visual, mas também acústico. Como os próprios sublinham, enquanto a pele continua a ser uma superfície interior, o ouvido permite que a experiência cinematográfica sonde profundamente o interior do espectador – e do ouvinte (p. 131). O espectador habita, assim, este espaço fílmico através do som, da

respiração, do silêncio e de toda a atmosfera sonora criada. Argumentam, de igual modo, que o som desempenha uma função ainda mais estruturante, ancorando e estabilizando o próprio corpo do espectador no espaço. A tarefa “antropológica” da audição é estabilizar o nosso corpo no espaço, sustentá-lo, facilitar uma orientação tridimensional e, sobretudo, garantir uma segurança envolvente que inclui até os espaços, objetos e acontecimentos que não conseguimos ver, especialmente aquilo que se passa atrás de nós: “[...] Whereas the eye searches and plunders, the ear listens in on what is plundering us. The ear is the organ of fear.” (p. 131).

É em obras como *The Human Voice* (2020), onde a voz e o silêncio assumem um papel fundamental na construção da solidão e da dor emocional da personagem, dor esta causada por uma ausência emocional. O espaço acústico deixa de funcionar apenas como complemento da imagem e transforma-se numa extensão do estado psicológico da personagem.

Todavia, de volta à introdução do livro *Film Theory: An Introduction Through the Senses*, Elsaesser e Hagener antecipam uma perspectiva que seria central para compreender a relação entre cinema, memória e subjetividade, parafraseando a frase de Gilles Deleuze segundo o qual “the brain is the screen” (Deleuze, s.d., citado por Elsaesser & Hagener, 2010, p. 10). Esta perspectiva fortalece que a imagem cinematográfica deixa de representar apenas emoções exteriores e procede como pensamento, permitindo visualizar a memória, o trauma, o desejo, a ausência e até à imaginação. A câmara assume-se, assim, como uma extensão da mente da personagem, aproximando o espectador da sua experiência interior.

Consequentemente, a memória deixa de surgir apenas através das recordações diretas ou de *flashbacks* e manifesta-se através da duração dos planos, da repetição dos gestos, da contemplação e da permanência da imagem. Esta perspectiva do cinema assenta na ideia de que os filmes não são meros objetos exteriores cuja receção se limita ao momento da projeção, uma vez que visualizados, permanecem vivos em quem os experiencia, podendo influenciar a assombrar o espectador do mesmo modo que as memórias ou as experiências vívidas:

Underlying this view of cinema is the idea that films are not simply exterior objects whose reception covers a limited time span and which

'disappear', so to speak after that, but rather that films, once seen, continue to live in us and can haunt and influence us in much the same manner as past memories or actual experiences" (p. 151).

Esta perspectiva encontra eco na obra japonesa *Mio on the Shore* (2019). Num momento de contemplação junto ao rio, uma senhora diz à protagonista, Mio: "Words come to you when you need them. Things that are tangible will disappear one day but words remain forever. Words... are feelings. Feelings... are light.", funcionando como um ensinamento que a Mio somente compreenderá mais tarde. É durante um momento de introspeção ao revisitar as memórias da cidade em que habita, das relações que estabeleceu e da sua evolução pessoal ao longo do tempo, que Mio interioriza: "The light is in my hand. It is in my hand now and will always be. But I wonder from time to time. When I unclench my fist... would it be empty?".

Esta reflexão reside na tensão entre a permanência e a incerteza. A luz simboliza a memória, os afetos e a experiência que a moldam, contudo, a dúvida sobre a possibilidade da sua mão vazia revela a fragilidade inerente ao ato de recordar e o receio de que aquilo que lhe deu sentido possa desaparecer. Todavia, Mio opta por continuar a acreditar que essa luz reside consigo. Não como um objeto, mas como uma presença interior que continuará a guiá-la.

Como sugerem Cooper (2021), Haecke (2021) e Hellal (2023), esta obra cinematográfica constrói uma reflexão contemplativa sobre a efemeridade da existência, a aceitação da mudança e como os laços persistem além da perda. As palavras deixam, assim, de ser meros instrumentos de comunicação e tornam-se um meio através do qual a memória sobrevive ao desaparecimento das coisas materiais, preservando emoções.

Do mesmo modo, o cinema ultrapassa a dimensão da representação e transforma-se numa experiência afetiva e memorial, prolongando-se para além da projeção. As imagens deixam de existir apenas no ecrã e integram a memória do espectador, influenciando como interpreta, recorda e experiencia o mundo. Assim como a luz que Mio procura conservar, também o cinema persiste para além da materialidade, permanecendo vivo na memória.

É precisamente nesta relação que se inserem os casos de estudo desta investigação, uma vez que a câmara deixa de apenas observar e sente.

2.3.1 Caso de estudo: *Call Me By Your Name* (2017)

Esta obra, realizada por Luca Guadagnino e inspirada no livro de André Aciman, abre com Elio, um adolescente judaico ítalo-americano de 17 anos. O filme começa com Elio no seu quarto com uma rapariga chamada Marzia, ambos com uma camisola vermelha – a dele lisa e dela às riscas –, até que surge Oliver, um estudante judaico americano de 24 anos, com uma camisola azul, introduzindo um elemento distinto do grupo. Bellantoni (2005), associa cores a várias sensações e simbologias diferentes, destacando-se, para esta cena, uma das suas leituras da cor vermelho enquanto cor “[...] of lust and ardor [...]” (p. 33), reforçando que o vermelho anuncia o desejo que Elio habita sobre mesmo antes de Oliver chegar. Na manhã seguinte, ambos utilizam uma camisola ao pequeno-almoço, indicando que algo se reinicia, contudo, o jovem acaba por trocar para a camisola do dia interior, saindo deste estado neutro. Mais tarde, em Crema, os papéis invertem-se, sendo uma camisola azul usada por Oliver e uma azul e branca às riscas por Elio, uma aproximação cromática que se intensifica ao longo do filme, completando-se no momento que ambos viajam até uma cidade e onde finalmente podem ser eles mesmos, acabando com essa mesma camisa azul a ser oferecida a Elio. A compatibilidade entre ambos é comunicada pela cor antes de ser comunicada pela palavra.

A câmara reforça esta comunicação não verbal ao posicionar-se de forma voyeurista, operando, por vezes, como os olhos das personagens. Putri e Sutandio (2023) destacam que o adulto expresso o seu interesse pelo jovem por gestos discretos e não por palavras, tanto pela massagem no ombro após jogarem, como pelos olhares durante o piano e toda a observação à distância. Elio, mais tarde, acaba por tomar a iniciativa de se aproximar, de forma gradual, começando pela conversa ao toque contido, até ao seu primeiro beijo, ainda que fora dos olhares públicos:

Oliver has tried to show this through some special attention to Elio. For example, when Oliver massages Elio's shoulder after they play volleyball, the way Oliver looks at Elio when Elio plays the piano, and the way Oliver often watches Elio from a distance." (p. 131).

É essa mesma lógica que atravessa a cena em que Elio se encontra a fumar enquanto observa Oliver a dançar com Chiara. As mãos funcionam como uma personagem individual ao longo do filme: a massagem, o piano tocado de forma tensa, a escrita, a guitarra, a masturbação, a leitura, a questão da apanha da fruta, do tabaco, das carícias durante os beijos, dos rascunhos de Elio no seu bloco de notas sobre se achar duro com Oliver e a questão das mãos de ambos a explorarem-se. Esta insistência transforma a mão num objeto de desejo e tensão.



Figura 10 - A comunicação não verbal e a expressividade corporal na construção da relação entre Elio e Oliver em *Call Me by Your Name* (2017).

Bose (2019), na sua leitura do romance de André Aciman que serviu como base para o filme, defende que a subjetividade emerge precisamente do espaço criado pela ambiguidade da linguagem entre ambos ao longo de toda a narrativa, uma vez que “Subjectivity emerges from the spaces created through alternating ‘meanings.’ [...] The subjectivity in ‘meaning’ acts as an antecedent to the creation of space for the same sex lover” (p. 161). Segundo a autora, e tendo em conta o contexto histórico em que a narrativa ocorre e a forma como a homossexualidade era vista na década de 1980 em Itália, o amor entre as personagens dificilmente poderia ser expresso de forma direta, uma vez que “The experience of love cannot be spoken out loud, and neither can it bypass the binaries.” (p. 162). A comunicação emocional transfere-se da palavra para o gesto, que se transfere para o olhar e eventualmente para a relação entre os corpos: “[...] both Oliver and Elio cannot openly express their feeling as they are being discreet about their sexual orientation, so they both only give subtle signs rather than express their feelings directly.” (Putri & Sutandio, 2023, p. 132).

Esta ideia é igualmente desenvolvida por Putri e Sutandio (2023), que referem que a masculinidade e a intimidade entre ambos são construídas tanto por sinais verbais, como o diálogo, como por sinais não verbais “[...] in the form of gestures, behavior, character expressions, as well as physical depictions such as body shape and the way the character dresses.” (Hermawan, 2021, citado por Putri e Sutandio, 2023, p.130).

A cena da estátua do escultor Praxiteles prolonga esta lógica corporal. Enquanto Elio estica a mão para tocar na mão da escultura que Oliver segura, estabelece-se um contacto indireto entre ambos, uma vez que este gesto releva a proximidade emocional que substitui a verbalização dos sentimentos. Putri e Sutandio (2023) referem que a utilização da estátua sugere “[...] that there is no hard feeling on his side.” (p. 133), demonstrando que esta reserva de Oliver corresponde à sua dificuldade em expressar-se afetivamente e não há ausência de emoções, acrescentando que “Oliver does not verbally show that he is not comfortable talking about their relationship in public [...] Both are in conflict because they cannot explicitly express their feelings.” (p. 133).



Figura 11 - O contacto indireto através da escultura como expressão da proximidade emocional entre Elio e Oliver em *Call Me by Your Name* (2017).

Esta escultura ganha um papel importante na sua relação, ao evidenciar que o corpo comunica o que não é verbalizado, uma ideia que remete à questão: “Is it better to speak or to die?” da obra *Hetpaméran*, de Marguerite de Navarre, que é, coincidentemente, uma obra lida em voz alta pela mãe de Elio durante uma cena familiar entre o filho e o marido.



Figura 12 - O dilema entre a palavra e o silêncio na construção da relação entre Elio e Oliver em *Call Me by Your Name* (2017).

Voltando à questão de como o cinema evoca sensações através do cenário, a presença da água e da natureza ao longo da obra acompanha toda a relação dos jovens enquanto espaço de contemplação e refúgio. Um dia, ambos visitam um lago onde Elio tinha o costume de fugir para, de modo a poder estar sozinho, ler e simplesmente existir longe de regras sociais, dando a conhecer um pouco do seu mundo mais íntimo a Oliver, tendo acabado por dar o seu primeiro beijo num pedaço de relva perto do mesmo. É também, debaixo de um arco de plantas, que Elio assume internamente os seus sentimentos.

Contudo, embora ambos tenham tido momentos de maior liberdade expressiva e semi-verbal, a falta de comunicação e sintonia entre ambas é partilhada com o espetador no momento de despedida entre ambos, em que Oliver utiliza uma camisola verde — cor que transmite desconforto —, enquanto Elio veste a camisa azul que antes lhe pertencera, antecipando visualmente a perda física e a posse pela memória de algo. Esta dor é a

consequência direta de uma ansiedade que atravessou toda a relação, impossibilitando exprimirem abertamente o que sentem, sendo a expressão verbal substituída pelo gesto, pelo olhar e pelo toque, indo ao encontro do tópico deste subcapítulo – a câmara como extensão da mente da personagem. Bose (2019) identifica esta ansiedade como motor emocional:

The subjectivity of meaning, the ambivalence of action, and the creation of spaces for the othered identity ascertain the anxiety of action in the novel. The anxiety teeters in fear of trespassing beyond the given "natural" identity in the dominant culture, which in turn contests the specificity of identification and its stereotypes. [...] Their romance in Italy manages to create a space of security but it also becomes a microcosm for a world where prejudices are not explicit but covert. Consequently, the creation of spaces 'instigates' anxiety in a predominantly heterosexist world, leading to the subjective actions of an anxious lover. (p. 162)

É na cena final, com Elio a chorar junto à lareira após um telefonema de Oliver em que admite estar noivo, que a canção *Visions of Gideon* (2015), de Sufjan Stevens, intensifica o sentimento de melancolia e de dor ligada à memória, com a vida familiar a decorrer desfocada ao fundo do plano.



Figura 13 - O rosto de Elio enquanto espaço de expressão emocional e permanência da memória em *Call Me by Your Name* (2017).

É precisamente porque essa ansiedade nunca pôde ser dita – apenas expressa pelo corpo e acompanhada pela câmara – que ela não desaparece com o verão, e acaba por transformar-se numa memória não resolvida e não verbalizada, como visualizada no rosto de Elio no último plano junto à lareira.

2.3.2 Caso de estudo: *Still the Water* (2014)

Still the Water, realizado por Naomi Kawase, trata-se de um filme japonês em que a natureza presente – a praia, o mar e a floresta – não funcionam somente como um cenário, mas como uma extensão das personagens a nível espiritual e emocional. encontrando-se viva, interligada com as personagens e sendo, acima de tudo, cíclica e com contrastes. O filme inicia-se precisamente com contrastes, iniciando com planos de ondas agitadas de um tufão, seguido de, pouco depois, com um plano sereno do mar, simbolizando o fim desta tempestade e indo de encontra aos contrastes ao longo da narrativa. Como refere Odabaşı (2014), considerando a delicadeza trabalhada “[...] it is not surprising to note that it opens with a stark contrast.”

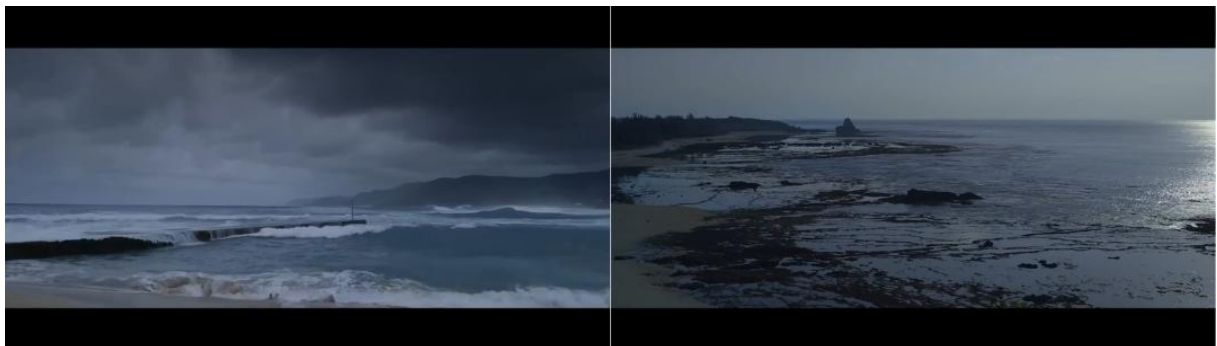


Figura 14 - O mar enquanto barómetro emocional: oposição entre o tufão e a calma que se segue em *Still the Water* (2014).

A narrativa inicia-se com a morte de um homem tatuado no mar, seguindo para as relações de Kaito e Kyôko com as suas famílias e o romance que entre ambos se desenvolverá, sempre com a constante presença do mar. A mãe de Kyôko encontra-se doente, sendo também xamã e servindo um papel importante e de espelho para o tema da obra. A espiritualidade e a religião encontram-se, evidentemente, presentes ao longo da história, afirmando a um certo ponto que, após a morte de alguém, a pessoa não desaparecesse, uma vez que as suas memórias permanecessem entre os outros – apenas

o corpo, o físico, se extingue, não o espírito. Desta forma, existe uma forte presença da morte e das questões que transporte, não enquanto o fim de algo, de um ciclo, mas como uma presença integrada no núcleo do filme. Esta serenidade perante a morte, trata-se de um tema recorrente entre a realizadora, como aponta Lee (2014) que na sua análise, destaca que “[...] the director is also rehashing the same tropes from her past work [...] folklore and culture, as well as her perennial motif of death or disappearance as a sign of the mutability of the world.”, reforçando que o tema da morte não é tratado como um acontecimento isolado, mas como um acontecimento que interseta a filmografia.

Como referido, as famílias das personagens principais operam como espelhos que refletem formas distintas de confrontar a perda: Kyôko, filha da xamã, vive a doença terminal que gradualmente consome a sua mãe, tendo o privilégio de a ver apoiada pela comunidade da aldeia, que a apoia espiritualmente, e também pelo seu pai; Kaito, por sua vez, vive a separação dos pais e o posterior desaparecimento da mãe, longe do apoio e dos rituais que acompanham Kyôko, ainda que mantenha uma relação próxima com o seu pai, tatuador em Tóquio. Os laços familiares, vividos, perdidos, ou em fase de transformação, são, assim, um dos eixos emocionais mais fortes ao longo do filme: “The close friendship between the father and his son is highly reminiscent of the mother-daughter pairing” Odabaşı (2014).

O autor também destaca que a realizadora convida o espetador a comparar as perdas de ambos os protagonistas: “[...] the shaman's passing and the mother's vanishing. The former marks the end of a peaceful, loving relationship while the latter follows a rather tumultuous one. Yet the outcome remains quite similar.”. Esta afirmação sustenta a teoria de que a dor da memória não se mede pelo nível de afinidade de uma relação, mas pela ausência que a mesma deixa, seja essa ausência serena ou desassossegada.

Contudo, este trauma manifesta-se de forma involuntária em algumas personagens, uma vez que “Kaito keeps having recurring dreams of the dead man he saw floating in the sea and he wants answers for the fragility of life and the inevitability of death.” (Gadre, 2023), sendo confrontado com a questão sobre a fragilidade da vida e a inevitabilidade da morte, uma manifestação da memória que escapa do seu controlo, principalmente dado lembrar-lhe do seu pai, antecipando a forma como este filme aborda a dor que persiste.

O mar, podendo ser comparado a barómetro emocional – instrumento de medição da pressão atmosférica, neste caso, da pressão emocional – assume-se como uma extensão do universo psicológico do filme. Aproximando-se da leitura de Barret (2023), em que menciona a relação entre o corpo, a natureza e a espiritualidade, *Still the Water* constrói uma experiência cinematográfica onde a paisagem natural e o universo emocional das personagens se tornam um só. Ao longo da narrativa, observamos o oceano a acompanhar a evolução psicológica e emocional de Kaito e Kyôko: calmo quando associado a Kyôko, que o procura para nadar e relaxar. Esta ação encontra-se ligada com a própria mãe e a sua morte, como destaca Odabaşı (2014):

Her acceptance of death is attributed not to her being a shaman or to some sort of extraordinary spiritual prowess she might possess, but only to her understanding of herself as a part of the immense nature. This sentiment is echoed in her daughter's words, who explains that she loves swimming because she can feel how alive the ocean is when she is immersed in it.

O oposto acontece com Kaito, em que o mar se agita com a sua presença, refletindo o seu conflito interno e ausência familiar. É perante esse mar agitado que se dá um episódio em que o jovem, durante um momento de maior intensidade emocional, revoltado com a vida, exclama pelo desejo de contacto e incapacidade de lidar com a perda da sua mãe que desapareça. Todavia, quando ambas as personagens surgem juntas, Kyôko e Kaito, o mar mostra-se apaziguado, como se a presença da jovem acalmasse a revolta interior do jovem, transmitindo a possibilidade da cura através do encontro afetivo. Esta leitura é reforçada pelo pai de Kaito, ao afirmar que o filho é a fonte de energia da sua ex-mulher e que deve, por respeito, manter uma postura humilde perante o mar, aprendendo a resistir-lhe em vez de o combater.



Figura 15 - A água enquanto espaço de morte, reencontro e transformação em *Still the Water* (2014).

Esteticamente, os planos longos e observacionais respeitam o ritmo da própria natureza, utilizando planos do mar e da vegetação como transições. A câmara observa educadamente, não invade nem dramatiza, posicionando-se como ponte entre o humano, a natureza e o espiritual, reforçada pela presença do xamanismo, que sugere que o mundo visível e o invisível coexistem.

O som do mar é onnipresente, onde o barulho das ondas, o vento e a natureza criam uma paisagem sonora imersiva e contínua que não ilustra ação, mas sustenta o tempo, envolvendo o espectador num estado quase mediativo. Com transições sonoras suaves e quase orgânicas, guiadas pelo próprio som da natureza, o mar torna-se assim, a voz invisível do filme.

Conclui-se, então, que a memória não é tratada como *flashback*, mas como algo incorporado na própria realidade, em que a morte não apaga, transforma, e as pessoas continuam a existir nas memórias, na natureza e na energia que deixam no mundo físico. É um filme que começa com uma morte e acaba com o casal de jovens a nadar juntos num mar sereno, longe de todos, fechando um ciclo que vai da morte à continuidade.

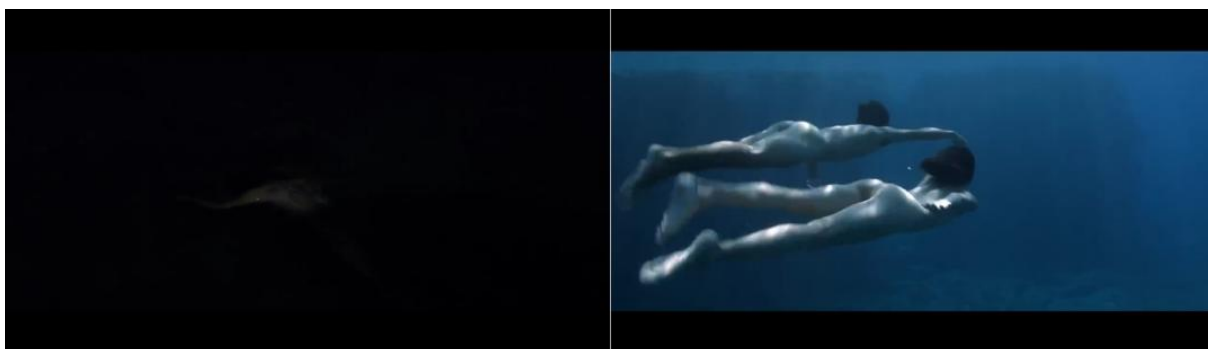


Figura 16 - O mar enquanto barômetro emocional: contraste entre a serenidade de Kyoko e o conflito interior de Kaito em *Still the Water* (2014).

3 REALIZAÇÃO DE ANAMNESE

3.1 Conceito e intenção narrativa

Anamnese (Anexo A) surgiu inicialmente como um exercício acadêmico desenvolvido no contexto de uma unidade curricular, embora já existisse em mim a vontade de criar um projeto de cariz mais pessoal e com um carácter intimista. Desde cedo, o meu objeto passou por explorar a memória, a dor emocional e a subjetividade por uma linguagem cinematográfica contemplativa e sensorial, procurando aproximar o espectador da interioridade das personagens, principalmente da principal. Procurei refletir sobre a permanência efetiva das memórias, sobre como determinadas experiências – especialmente durante a infância – permanecem inscritas no corpo e na mente, e sobre a relação entre ausência, afeto e espaço.

A narrativa acompanha Dália, uma jovem marcada pela perda da mãe e pela permanência emocional dessa ausência, desenvolvendo-se num ambiente profundamente ligado ao mar e à sua contemplação. Mais do que construir apenas uma narrativa linear, procurei criar uma experiência subjetiva e emocional, onde a memória, o silêncio e o ruído, e a solidão assumem um papel central na construção do filme.

Neste sentido, tornou-se um projeto extremamente pessoal, não apenas pela temática abordada, como também pela natureza íntima de muitos diálogos, pensamentos e emoções presentes no guião. A maioria das falas e reflexões da personagem principal surgem como extensão dos meus próprios pensamentos e proximidade do meu cerne interior. Esta relação entre experiência pessoal e criação artística aproxima-se da reflexão de Michael Rabiger (2007), ao afirmar que:

“You explore it by producing something external to your own thoughts: the piece of expressive work. What begins as a circumscribed personal quest soon leads outward. You might take two opposing parts of your own character during a trying period of your life and make them into two sparring characters, perhaps making imaginative use of two well-known political or historical characters to do so.” (p. 25)

Tal como referido pelo autor, o processo de escrita e construção das personagens acabou por funcionar como uma exteriorização emocional de conflitos, memórias e fragilidades interiores. Inicialmente, o guião contava com três personagens centrais: Dália, a mãe e o pai. Contudo, ao longo do processo de escrita e desenvolvimento narrativo, decidi remover a figura paterna, uma vez que a sua presença acabava por introduzir uma dimensão narrativa que considerei excessiva para a intenção contemplativa do projeto, desviando o foco emocional da relação entre Dália, a memória da mãe e a sua experiência da ausência. Uma simples escolha permitiu tornar o filme mais silencioso a nível de diálogos e mais íntimo e contemplativo, reforçando a sensação de isolamento emocional e introspeção.

A equipa do projeto foi constituída por colegas da turma e por amigos que conheci ao longo de atividades relacionadas com a área audiovisual, quer através da ESMAD, como de outros projetos académicos e experiências relacionadas. Apesar de se tratar de um projeto desenvolvido em contexto académico e de ser a única pessoa em avaliação, este filme possibilitou-se graças à disponibilidade e dedicação de todas as pessoas que contribuíram para a sua concretização.

Sendo um projeto com várias cenas filmadas em contexto marítimo em espaços exteriores – resumidamente, todas as cenas do filme, exceto a primeira – deu-se como prioridade estabelecer contacto com a Capitania e com a Câmara Municipal de Vila do Conde, de modo a garantir uma parceria para que as rodagens pudessem acontecer legalmente. Este processo, ainda que demorado e relacionado com o departamento de produção, tornou-se importante não apenas do ponto de vista logístico, como também pela experiência de produção e responsabilidade que adquiri (Anexo B).

Ao longo da pré-produção e das rodagens, surgiram diversos desafios associados à produção do filme. Em determinado momento, ainda durante o início da pré-produção, encontrei-me sobrecarregada com tarefas de produção, uma vez que a diretora de produção inicialmente associada ao projeto acabou por não conseguir acompanhar as suas responsabilidades devido a compromissos profissionais externos – situação que acabou por não ser comunicada previamente. Com isto, vi-me obrigada a assumir simultaneamente funções criativas, organizacionais e logísticas, acumulando responsabilidades relacionadas com planeamento, comunicação e gestão de equipa.

Felizmente, o projeto acabou por contar com o apoio fundamental de dois assistentes de produção que, progressivamente, assumiram responsabilidades muito além das inicialmente previstas, passando posteriormente para funções de direção de produção e chefia de produção. O seu envolvimento revelou-se essencial para a continuidade do projeto, demonstrando um elevado nível de dedicação e compromisso para com o filme.

As rodagens foram também marcadas por imprevistos que acabaram por alterar parcialmente a concretização do guião inicial. No final do segundo dia de filmagens, dia 22 de fevereiro, ocorreu um acidente técnico que resultou na perda dos brutos captados no primeiro dia, dia 21, obrigando à regravação de várias cenas e à reorganização parcial da estrutura inicialmente prevista. Algumas cenas tiveram de ser novamente filmadas noutros dias, enquanto outras acabaram por sofrer alterações ou adaptações devido às limitações de tempo e disponibilidade de um local de rodagem para as cenas interiores.

Deste modo, acabaram por existir duas versões distintas do guião: uma primeira versão, correspondente ao projeto inicialmente idealizado e preparado para as rodagens, e uma segunda versão, construída progressivamente a partir das necessidades de adaptação e improvisação provocadas pelos imprevistos técnicos e pelas condições atmosféricas enfrentadas durante o processo de filmagem. Apesar destas alterações, procurei preservar a essência emocional, estética e narrativa inicialmente pensada para o projeto, mantendo o foco na memória, na contemplação e na subjetividade emocional da personagem principal.

3.2 *Casting* e construção das personagens

O processo de *casting* (Anexo C) de *Anamnese* procurou, desde início, aproximar-se da intimidade emocional e psicológica presente no projeto. Mais do que encontrar atrizes que correspondessem à sensibilidade das personagens, tornou-se importante procurar pessoas capazes de compreender emocionalmente o universo do filme, as fragilidades das personagens e o tom contemplativo e subjetivo da narrativa. Para tal, foram realizadas pequenas entrevistas e conversas com as candidatas, procurando compreender como interpretavam as personagens e como reagiam aos excertos do guião disponibilizados.

No caso da personagem de Dália enquanto adulta, o *casting* focou-se particularmente na capacidade de transmitir vulnerabilidade emocional, introspeção e ambiguidade psicológica. As candidatas foram confrontadas com questões relacionadas com a personagem, com o seu passado e com a sua relação com a mãe, procurando perceber de que forma interpretavam emocionalmente a dor, o luto e a fragmentação psicológica presente no guião. Tornou-se importante perceber não apenas a interpretação das atrizes, mas também a sua sensibilidade perante o universo emocional da personagem. Neste sentido, foram colocadas questões como:

1. O que achaste da personagem tendo em conta o excerto?
2. O que dirias do seu passado e da sua relação com a mãe?
3. Como pensas que ela poderá sair desta situação do passado?

Relativamente à personagem da mãe, as entrevistas procuraram explorar a dualidade emocional presente na figura materna – simultaneamente reconfortante, distante e perturbadora. As perguntas realizadas às candidatas focavam-se sobretudo na relação entre mãe e filha e na interpretação da figura materna enquanto presença ambígua entre memória, culpa e afeto. Tornou-se igualmente importante perceber de que forma as atrizes interpretavam emocionalmente a complexidade da personagem e a sua ligação à subjetividade de Dália. Neste processo, as candidatas foram confrontadas com questões como:

1. O que achaste da personagem tendo em conta o excerto?
2. O que dirias da sua relação com a Dália enquanto criança e enquanto adulta?
3. Dirias que se trata de uma boa mãe?

No caso da criança, o processo revelou-se naturalmente diferente. Para além da leitura de um pequeno excerto do guião previamente fornecido a todas as candidatas, tornou-se importante observar o seu nível de conforto perante equipas de filmagem, a sua capacidade de comunicação, espontaneidade e possível experiência na área audiovisual. Procurou-se igualmente perceber como interpretava emocionalmente a pequena presença da personagem no filme e a relação afetiva entre mãe e filha. Procurando compreender essa sensibilidade emocional, foram colocadas as seguintes questões:

1. O que achaste da personagem tendo em conta o excerto?

2. O que dirias da sua relação com a mãe enquanto pequena?
3. Dirias que esta pequena referência no guião ajuda a entender melhor a personagem?

Apesar de terem existido várias candidatas interessantes para os diferentes papéis, procurei que o *casting* mantivesse sempre uma certa liberdade interpretativa. Para além da disponibilização de excertos do guião, foi deixado espaço para improvisação durante os castings, permitindo observar pequenos gestos, silêncios, hesitações e formas espontâneas de interpretar as emoções das personagens. Neste processo, a cena 7 revelou-se particularmente importante enquanto referência para o *casting* principal, uma vez que concentrava grande parte da carga emocional do projeto e da relação entre Dália e a mãe.

O foco principal acabou por centrar-se na escolha da atriz para a Dália adulta, uma vez que toda a narrativa se desenvolve a partir da sua subjetividade emocional e psicológica. A partir dessa escolha, tornou-se mais natural procurar a atriz para a versão infantil da personagem, bem como uma atriz para a mãe que conseguisse transmitir empatia emocional relativamente às duas versões de Dália. Mais do que uma relação puramente narrativa, procurei construir uma sensação de continuidade afetiva entre as três personagens, permitindo que as diferentes fases da vida e da memória da protagonista se relacionassem visual e emocionalmente.

O desenvolvimento da personagem principal surgiu igualmente através da criação de um *backstory* detalhado (Anexo D), influenciado tanto por experiências e pensamentos pessoais como por vivências e observações de pessoas próximas. Tornou-se importante, para mim, construir uma vida interior para Dália, evitando que a personagem simplesmente “aparecesse” na narrativa sem profundidade emocional ou psicológica. Procurei compreender os seus comportamentos, fragilidades e estados emocionais, realizando pesquisas relacionadas com aspetos psicológicos associados à memória, ao luto, à perda e à dor emocional. Deste modo, Dália não surge como uma personagem abstrata ou distante, mas como uma personagem de carne, marcada por conflitos, fragilidades e emoções profundamente humanas.

Paralelamente, criei uma *playlist* composta por diversas obras musicais que me acompanharam e inspiraram durante o processo de escrita e pré-produção. Estas músicas funcionaram como ferramentas de construção emocional, permitindo

compreender o espaço mental da personagem principal, Dália, e o ritmo do filme, assim como a atmosfera pretendida, com isto, privilegiei composições contemplativas e intimistas, com uma várias camadas e uma textura sonora que evocasse sentimentos como a ausência, melancolia e, principalmente, dor amorosa. Entre as principais referências musicais ao longo destes meses encontram-se *Sea, Swallow Me* (Cocteau Twins & Harold Budd, 1986), *Canção do Mar* (Dulce Pontes, 1993), *When the Sun Hits* (Slowdive, 1993), *How to Disappear Completely* (Radiohead, 2000), *Her & the Sea* (CLANN, 2015), *Visions of Gideon* (Sufjan Stevens, 2017), *Notes from the Mediterranean Sea* (Oiseaux-Tempête, 2017), *Parfum d'étoiles* (Ichiko Aoba, 2020) e *Asleep Among Endives* (Ichiko Aoba, 2021).

Ao longo da escrita e da direção das personagens, procurei que os gestos, os silêncios e os olhares assumissem tanta importância quanto os próprios diálogos. Em *Anamnese*, as personagens não comunicam apenas através da palavra, mas também através da presença, da ausência e da forma como ocupam emocionalmente o espaço, ainda que claustrofóbico ou amplo – como a praia. Este processo tornou-se, assim, uma extensão natural da intenção estética e emocional do projeto, procurando intérpretes capazes de transmitir fragilidade, intimidade e subjetividade através da imagem.

3.2.1 A protagonista: Como reflexo de uma mente fragmentada

Dália, interpretada por Matilde Gandra, surge como o centro emocional e subjetivo de *Anamnese*. Marcada pelo abandono, pelo luto e pela fragilidade psicológica, a personagem desenvolve-se enquanto reflexo de uma mente fragmentada pela dor emocional e pela permanência traumática da memória. O seu passado turbulento, vivido entre uma família emocionalmente distante e o ambiente frio de uma instituição, contribui para a construção de uma personagem profundamente melancólica e introspetiva, constantemente desconectada da realidade que a rodeia.

Apesar da sua inteligência e sensibilidade artística, Dália vive emocionalmente aprisionada entre culpa, ausência e ilusão. A personagem constrói uma narrativa interior onde responsabiliza o pai pela morte da mãe, recusando inicialmente confrontar a possibilidade de suicídio e transformando o luto num ciclo contínuo de negação e

sofrimento. A sua mente oscila frequentemente entre lucidez e delírio, distorcendo a percepção da realidade e tornando a memória numa presença constante e invasiva.

Através da sua presença visual, corporal e emocional, procurei que Dália refletisse permanentemente o peso emocional que transporta. A roupa escura procura transmitir o contraste entre a leveza emocional desejada e a dor que a consome, enquanto o olhar perdido e os movimentos alternados entre tensão e delicadeza revelam uma presença física sem verdadeira ancoragem emocional. Dália surge, assim, como uma personagem suspensa entre o desejo de esquecer e a incapacidade de abandonar o passado.

Enquanto representação da infância da protagonista, Sofia Costa interpreta Dália, funcionando como a última manifestação emocionalmente intacta da personagem antes do trauma que marcaria a sua vida adulta. Alegre, curiosa e profundamente ligada à mãe, esta versão infantil surge associada à inocência, à liberdade e à memória afetiva preservada através das filmagens e recordações presentes ao longo do filme. A criança torna-se, deste modo, não apenas uma representação do passado, mas também um reflexo daquilo que Dália perdeu emocionalmente ao longo do tempo.



Figura 17 - Construção visual da subjetividade emocional e da relação entre memória, espaço e olhar em *Anamnese*.



Figura 18 - Representação visual da memória afetiva e da infância enquanto fragmento emocional em *Anamnese*.

3.2.2 Mãe: A presença como memória

Interpretada por Aoaní D’Alva, a mãe surge em *Anamnese* como uma presença simultaneamente afetiva, fantasmagórica e psicológica. Embora já não pertença ao mundo dos vivos, a sua presença molda profundamente toda a narrativa e a subjetividade de Dália. No passado, filmava a filha com o intuito de preservar momentos da infância, enquanto no presente, é através dessa mesma câmara que Dália revisita fragmentos da memória e revive emocionalmente a relação materna. A câmara transforma-se, assim, num objeto de permanência afetiva, funcionando como elo entre passado e presente.

Contudo, esta figura não surge apenas como memória ou recordação afetiva. A mãe representa igualmente a fragmentação psicológica da protagonista, funcionando como projeção emocional construída entre amor, culpa, ausência e delírio. A sua presença oscila constantemente entre conforto e ameaça, ternura e condenação, tornando-se difícil distinguir aquilo que pertence verdadeiramente ao real daquilo que surge como manifestação subjetiva da mente de Dália.

Apesar de profundamente afetuosa, a mãe é igualmente marcada pela distância emocional e pela incapacidade de lidar com o sofrimento psicológico da filha. Durante as sequências de alucinação, surge frequentemente como uma figura calma, serena e reconfortante, embora essa aparente suavidade seja progressivamente atravessada por tensão, desconforto e instabilidade emocional. A personagem assume, assim, uma dimensão ambígua, funcionando simultaneamente como lembrança, castigo, consciência e projeção traumática.

Visualmente, procurei que a personagem mantivesse uma presença quase etérea. A sua roupa leve e fluida, mais especificamente na cena 7, e aproxima-a visualmente de uma miragem prestes a desaparecer, enquanto a água surge constantemente associada à sua presença, à sua morte e às suas aparições. O mar transforma-se num espaço simbólico ligado ao inconsciente, à memória e ao retorno emocional da dor, funcionando como lugar de origem, perda e repetição.

Neste sentido, a mãe torna-se a manifestação viva da própria anamnese: o regresso constante de um passado que insiste em permanecer presente. Esta ideia aproxima-se igualmente da construção emocional presente em *The Human Voice*

(2020), onde a ausência física de uma figura amorosa continua, ainda assim, a ocupar emocionalmente todo o espaço da narrativa.



Figura 19 - Construção visual da presença fantasmagórica e da permanência afetiva da figura materna em *Anamnese*.

De igual modo, em *A Ghost Story* (2017), a presença fantasmagórica funciona menos como elemento de terror e mais como manifestação da memória, do amor e da incapacidade de abandonar emocionalmente o passado. Tal como nestas obras, também em *Anamnese*, a ausência não representa desaparecimento, mas antes uma permanência afetiva contínua, construída através da memória, da voz e da interioridade emocional da personagem principal.

3.3 Elementos artísticos enquanto criadores de uma atmosfera e metáfora emocional

Embora o luto e a culpa assumam um papel central em *Anamnese*, o peso da memória, a distorção da identidade, o trauma do abandono e a dificuldade em seguir em frente revelam-se igualmente fundamentais para a construção emocional da narrativa. São temas profundamente ligados à experiência humana e que procuram ressoar emocionalmente com o espectador, permitindo que o filme ultrapasse a dimensão puramente narrativa e se aproxime de uma experiência sensorial e subjetiva. Neste sentido, o espaço, o som, o corpo e os próprios objetos tornam-se extensões do estado interior da personagem principal, refletindo emoções, fragilidades e memórias que persistem para além da palavra.

Com um ritmo lento e contemplativo, o espectador é progressivamente transportado para a subjetividade de Dália, sendo convidado não apenas a observar os acontecimentos, mas também a senti-los emocionalmente. *Anamnese* procura construir uma experiência imersiva, onde silêncio, som, luz e espaço assumem uma presença sensorial constante. A estética do filme aproxima-se, assim, de uma linguagem poética e atmosférica, na qual a luz natural se transforma em linguagem emocional e o silêncio deixa de representar ausência para se tornar presença afetiva e psicológica.

Neste contexto, o corpo da personagem transforma-se igualmente num espaço emocional, marcado pela permanência da dor, pela tensão psicológica e pela dificuldade em abandonar o passado. Os gestos, os olhares, a respiração e a própria relação física com o espaço, procuram revelar estados interiores que frequentemente não conseguem ser verbalizados. O amor surge simultaneamente como refúgio e ameaça, conforto e

destruição, refletindo a ambiguidade emocional presente na relação entre Dália e a memória da mãe.

Os próprios cenários procuram acompanhar essa dimensão subjetiva e emocional. O quarto da protagonista funciona simultaneamente como refúgio íntimo e manifestação da sua fragmentação psicológica, enquanto o mar assume uma presença imprevisível e quase viva, transformando-se num agente narrativo ligado ao trauma, ao luto e à memória afetiva. À semelhança de obras como *Mio on the Shore* (2019), *Still the Water* (2014) e *Portrait of a Lady on Fire* (2019), também em *Anamnese* o oceano deixa de funcionar apenas como espaço natural e transforma-se numa presença emocional e contemplativa, refletindo os estados interiores da protagonista e a permanência afetiva da memória.

As filmagens em contexto marítimo revelaram-se igualmente desafiantes, devido às condições climatéricas e à imprevisibilidade natural do oceano. Ainda que esta característica me interessasse por valorizar cenas específicas do projeto, essa instabilidade acabou por reforçar visual e emocionalmente a própria natureza do filme, marcada pela fragmentação, pela instabilidade emocional e pela constante tensão entre serenidade e violência interior. À vista disso, os elementos artísticos deixam de funcionar apenas como componentes estéticos e revelam-se manifestações emocionais da memória, da subjetividade e da experiência sensorial da personagem principal.

A construção visual de *Anamnese* procura materializar o universo emocional e psicológico de Dália, traduzindo os seus estados mentais, memórias e emoções através da imagem. Neste sentido, o espaço deixa de funcionar apenas como cenário e transforma-se numa extensão da protagonista, refletindo visualmente a sua experiência interior.

A fotografia privilegia uma abordagem contemplativa, inspirada em obras como *Still the Water* (2014) pela relação entre a natureza e a espiritualidade, *Call Me by Your Name* (2017) pela intimidade observacional, *Asako I & II* (2018) pela subjetividade emocional explorada, *Mio on the Shore* (2019) pela dimensão sensorial e *Portrait of a Lady on Fire* (2019) pela construção do olhar. Nestas obras, a natureza não surge apenas como um cenário, mas como uma presença emocional que dialoga constantemente com as emoções das suas personagens principais. Quanto à questão da memória e da subjetividade emocional, inspirei-me em obras como *Eternal Sunshine of the Spotless*

Mind (2004) e *Mirrored Mind* (2005), duas obras que embora de idiomas e temas diferentes, têm como ponto comum a perspectiva emocional dos protagonistas e como encaram o mundo.

Como anteriormente referido, os espaços presentes neste projeto, nomeadamente o quarto e a praia, funcionam como uma extensão de Dália. O quarto, apresentado na cena 1, funciona simultaneamente como refúgio e prisão emocional, como uma tentativa constante de reorganização de pensamentos e memórias que permanecem fragmentadas, contrastando com a praia que se trata de um espaço aberto e, no caso deste projeto, aparentemente libertador – embora sempre associada ao trauma com a sua figura materna. Procurei, com esta dualidade, demonstrar a evolução psicológica da personagem ao longo da narrativa.

O quarto foi criado como uma representação do seu estado mental, sendo pequeno, apertado e preenchido por objetos pessoais, funcionando como um refúgio emocional. Mais do que um simples cenário, trabalha como um arquivo afetivo onde se acumulam memórias e vestígios da sua identidade. As fotografias e os quadros pendurados nas paredes, os desenhos, as flores, os materiais artísticos, o caderno, assim como a câmara, contribuem para a construção de um espaço emocionalmente carregado de emoções nostálgicas. Embora o espaço apresente sinais de fragmentação visual, não se encontra propriamente caótico, mas antes uma tentativa de organização emocional.

A luz natural proveniente da janela desempenha um papel simbólico importante, uma vez que além de iluminar o espaço, opera como uma metáfora de esperança e de uma possível mudança interna. A posição da personagem numa secretária diante a janela sugere um novo olhar sobre a vida e sobre as memórias que eventualmente descobrimos pelo caderno e pela câmara. As flores, ainda que estas inicialmente seriam lírios-brancos pela sua simbologia – pureza e inocência – acabaram por serem rosas-brancas, igualmente bonitas e significativas. A coexistência entre rosas vivas e a rosa murcha demonstra a tensão entre a esperança e o luto, crescimento e permanência, demonstrando a dificuldade da personagem em seguir em frente com a sua vida continuando presa ao seu passado. A presença do espelho em cima da secretária introduz-nos a uma introspeção e auto-observação, aludindo-nos a uma Dália como uma personagem em constante confronto interno. Ainda entre os elementos cromáticos do quarto, destaca-se o cachecol vermelho, que se destaca e contrasta com o resto.



Figura 20 - O quarto de Dália enquanto espaço de memória, introspeção e permanência afetiva em *Anamnese*.

As filmagens em contexto marítimo, ainda que desafiantes devido às condições climatéricas e à imprevisibilidade natural do oceano, acabaram por reforçar visual e sonoramente a própria natureza do filme. O mar, o vento, a alteração constante da luz — ainda que nos tenha dado alguns problemas a nível de continuidade que nos obrigaram a pensar em possíveis soluções —, e o movimento das ondas, traduzem o emocional da protagonista, transformando-se em presenças narrativas ativas. Como já comparado com obras como *Still the Water* (2014), *Asako I & II* (2018), *Mio on the Shore* (2019) e *Portrait of a Lady on Fire* (2019), a natureza não surge apenas como um cenário e assume-se como um quadro emocional pintado com memórias, luto e possibilidade de transformação, como uma extensão da personagem — como a extensão do oceano.

Desde o momento que tive a ideia para esta história que tive consciência das possíveis dificuldades e complicações que poderiam aparecer ao tencionar filmar na praia, um sítio tão vasto e extenso, ainda que tão belíssimo e instável, totalmente fora do controlo humano. Esta questão provocou opiniões diferenciadas e algumas até receosas, uma vez que se não compreendiam e questionaram qual era o meu plano e quais as minhas soluções caso o mar se encontrasse diferente do que eu procurava, contudo, nunca tive uma mente fechada neste parâmetro.

Quer o mar se encontrasse sereno e o céu azul, quer o mar se encontrasse agitado e o céu cinzento, a mensagem do filme continuaria presente e a transcrever-se nas ondas.

Relativamente aos objetos presentes ao longo da narrativa, destaca-se, logo no primeiro plano, um cachecol vermelho. Este cachecol, associado à figura materna e posteriormente apropriado por Dália, funciona como um símbolo de continuidade afetiva. A sua utilização pode comparar-se à lenda chinesa e japonesa do fio vermelho do destino (赤い糸: Akai Ito), que segundo esta duas pessoas permanecem conectadas por um fio invisível vermelho e que independentemente da distância, tempo ou das circunstâncias, mantém a sua ligação (Wabi Sabi Japan, 2025). Em algumas versões da lenda, esta conexão é tão profunda que permite que os sentimentos de uma pessoa influenciem a outra inconscientemente. Em *Anamnese*, este cachecol materializa esta ligação invisível entre mãe e filha, tornando-se um vestígio físico de uma ligação que persiste para além da morte.

A câmara utilizada pela protagonista, pertencera previamente à sua mãe, operando tanto como um arquivo afetivo e como um elo entre o passado e o presente. É

a partir desta máquina que Dália revisita momentos da sua infância, procurando reconstruir uma relação já não existente no universo físico. O uso recorrente ao longo desta narrativa, visa reforçar a ideia da repetição emocional e da presença traumática, existindo como uma ponte entre o passado e o presente.

À semelhança da câmara, o caderno assume a função de espelho da mente da personagem principal, tendo uma aparência desgastada, fotografias rasgadas, rabiscos, rasuras, colagens e textos que transpõem os pensamentos da protagonista. As páginas relevam uma tentativa constante de organizar memórias e emoções que permanecem incompletas e até incompreendidas, funcionando como um arquivo emocional. As colagens como tentativas de reconstrução da memória, as fotografias enquanto recordações, os rabiscos e as rasuras como reflexos da confusão e da negação dos conflitos internos da personagem.

Esta importância atribuída aos objetos aproxima-se do que acontece em *The Human Voice* (2020), onde o espaço e os elementos materiais permanecem de relações ausentes, funcionando como extensões da experiência emocional da protagonista – como o fato/roupa do companheiro da protagonista que acaba por ser desfeito. Em *Anamnese*, o cachecol, a câmara e o caderno assumem um papel idêntico, tornando-se marcas visíveis de uma relação que continua a existir para além da perda e da ausência física. Mesmo que deixe a câmara a gravar na praia, a ligação mantém-se consigo. Trata-se de uma aceitação interior que perdeu a mãe, contudo, ela precisa e seguirá com as suas memórias, carregando consigo a sua mãe.

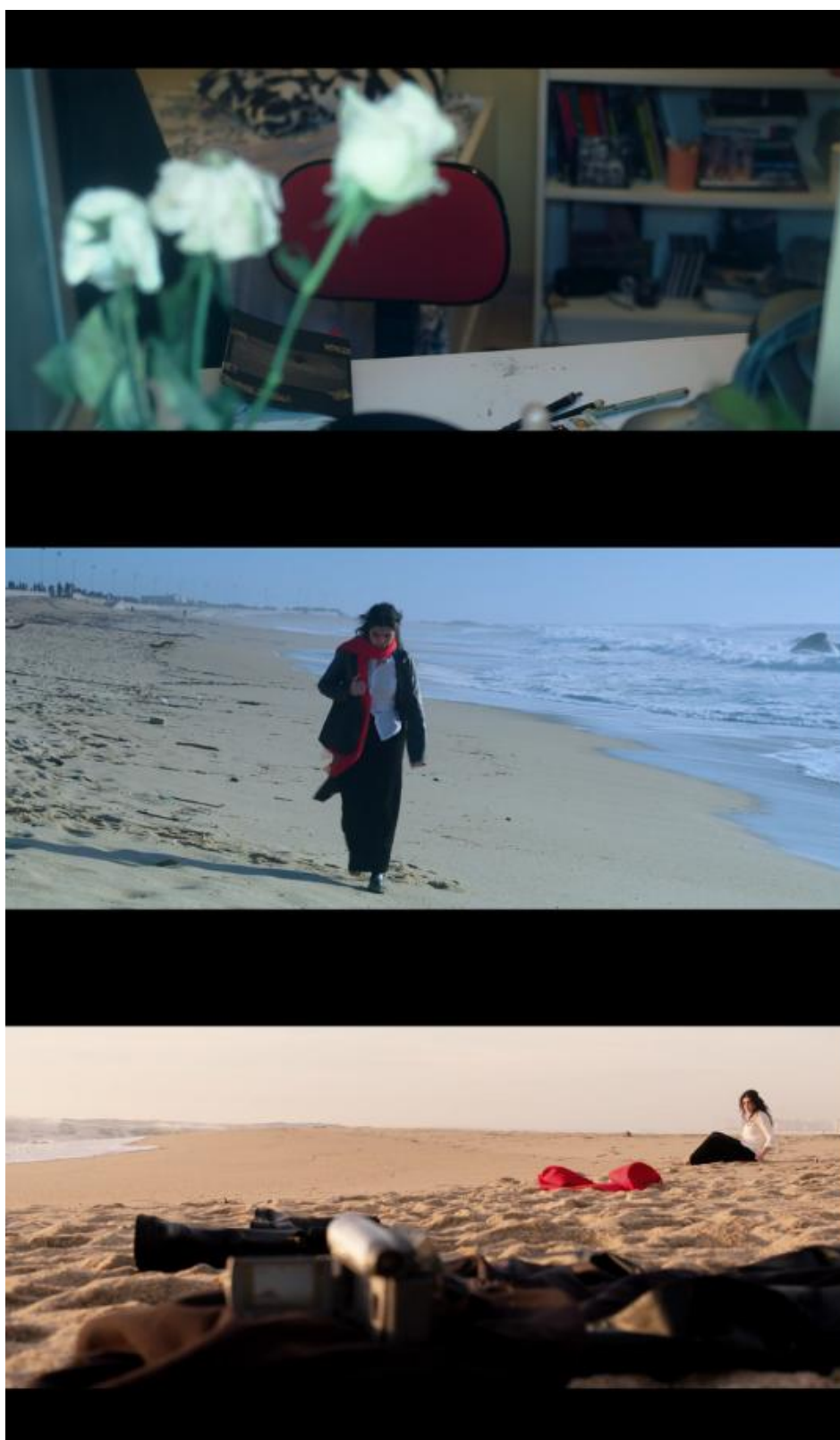


Figura 21 - Objetos enquanto vestígios emocionais da memória e da relação materna em *Anamnese*.

Assim como os espaços e os objetos, o corpo da protagonista assume um papel importante enquanto espaço emocional na construção emocional desta narrativa. Ao longo do filme, procurei que os gestos, os movimentos, as respirações e as pausas tivessem uma importância semelhante à do diálogo, ou até superior. Os movimentos de Dália oscilam entre momentos de imobilidade contemplativa, hesitação e deslocação pelo espaço, acompanhando os conflitos que a acompanham, sendo eles, a memória e a permanência do trauma do passado.

Com uma postura mais fechada para si, o seu olhar prolongado e a sua relação física com os diferentes espaços, procuram traduzir sentimentos profundos como a vulnerabilidade, o isolamento e a introspeção. Deste modo, o corpo transforma-se num território onde então a memória, o luto e a ausência coexistem, permitindo comunicar estados internos que não se expressam só através da palavra, mas também pela presença física e psicológica da personagem.

Influenciei-me em obras como *Call Me by Your Name* (2017), *Portrait of a Lady on Fire* (2019) e *Sometimes I Think About Dying* (2019), onde a linguagem corporal, os silêncios e os pequenos gestos torna-se a chave para a construção emocional das personagens.

Neste projeto, o corpo surge como um elemento expressivo da narrativa, permitindo que a imagem comunique as emoções e conflitos internos não verbalizados. Um exemplo direto é o olhar de Dália na cena de reencontro com a mãe, que teve como inspiração a pintura *O Anjo Caído* (*L'Ange déchu*, 1847), de Alexandre Cabanel.

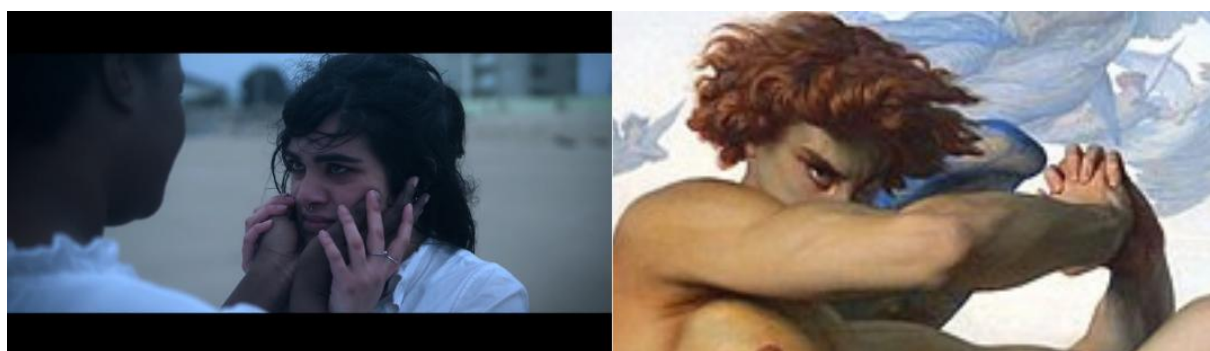


Figura 22 - Comparação entre o olhar de Dália em *Anamnese* e *O Anjo Caído* (1847), de Alexandre Cabanel.

Ainda na questão da estética visual, a construção desta é reforçada mediante um tratamento cromático que procura acompanhar as diferentes etapas da narrativa, seguindo a lógica de associação entre a cor e a emoção descritas por autores como Fusco e Hellerman (2026) e Bellantoni (2005). A paleta privilegia as cores frias e com pouca saturação, criando uma atmosfera contemplativa e melancólica, contrastando com alguns elementos de tons quentes ou de maior intensidade visual que acabam por orientar o olhar do espectador e adquirem significado narrativo, como o vermelho do farol que se destaca quando surge o título do filme.

Começando pela paleta associada ao quarto de Dália, os tons esverdeados presentes associam-se a momentos de maior fragilidade psicológica, procurando transpor sensações como o desconforto e o desgaste emocional, reforçando a ligação entre o espaço e o interior da protagonista. Em contraste, surgem apontamentos de amarelo e outros tons mais quentes, principalmente pela luz natural que atravessa o quarto, sugerindo uma possibilidade de esperança e transformação emocional.

O vermelho, presente sobretudo no cachecol utilizado pela filha e pela mãe, destaca-se visualmente em toda a narrativa, funcionando como um ponto de atenção no enquadramento – como já referido com a cena do farol e também como se observa no quarto e em todas as cenas, exceto na do reencontro. Esta cor, conhecida por muitos como a cor do amor, como sugere Bellantoni (2005), ao referir o vermelho como “[...] the color of lust and ardor [...]” (p. 33) na sua análise de *The Age of Innocence* (1993), em que esta cor representa o desejo suprimido pelas convenções sociais da época. Neste projeto, o vermelho comunica um vínculo afetivo que a distância e a dor tornaram difícil de verbalizar entre mãe e filha.

O azul, a cor predominante ao longo de toda a narrativa, assume particular relevância nas cenas externas na praia e à beira-mar – espaços conectados à memória, à contemplação e aos processos de introspecção das personagens. A sua presença acaba por contribuir para a construção de uma sensação de suspensão e recolhimento emocional, segundo a expressão inglesa *feeling blue*, utilizada para descrever estes estados de espírito (Nichols, 2023).

Deste modo, a utilização destas cores procura reforçar visualmente a relação entre a paisagem marítima e a dimensão emocional da narrativa.

Por outro lado, se a cor comunica esta relação no plano visual, o som prolonga-a e aprofunda-a no plano sonoro. A construção sonora de *Anamnese* parte do princípio de que o som não acompanha a narrativa, mas que a constrói, ou seja, mais do que ilustrar aquilo que já se vê na imagem, o som é, ao longo de todo o filme, um veículo autónomo de significado emocional, conectado à memória da protagonista. Com isto, integrou-se na banda sonora do filme, as canções *Ícarus* (donaranha, 2026), que acompanha o momento em que surge o título do filme, e *Forma Liso* (donaranha, 2026), presente no início dos *flashbacks* e, por fim, como música de encerramento.

Seguindo a sugestão do meu professor orientador, optou-se por introduzir os *flashbacks* do filme através do som antes da imagem, onde a memória anuncia-se primeiro ao ouvido e só depois se materializa visualmente. Esta escolha encontra-se sustentada em autores como Williams, Maus e Styles (2023), cujo estudo experimental demonstra que o som isolado, sem correspondência visual imediata, é capaz de, só por si, produzir memórias visuais de acontecimentos que o espetador nunca chegou a ver representados na imagem: “We demonstrate that certain elements in narrative film cause people to recall with confidence some visual content not represented in the visual track, an effect consistent with a sound-induced visual representation.” (p. 7). Se o som consegue, por si só, evocar uma imagem na memória do espetador, então utilizá-lo como ponte de entrada para a memória da personagem reforça, num plano estrutural, a lógica em *Anamnese*, onde o som chega primeiro dado perdurar primeiro na memória. Esta ideia aproxima-se da natureza imperfeita da própria memória, tal como sublinham: “Memory is known to be an imperfect representation of what a person has experienced.” (p. 7).

O som, ao longo do filme, mantém-se como uma presença praticamente contínua, trabalhando em variações graduais da intensidade, evitando cortes abruptos entre o silêncio e o ruído. Procurou-se que essa gradação sonora funcione como equivalente auditivo da deriva emocional da personagem principal, sem marcos sonoros bruscos que trairiam a sensação de continuidade psicológica pretendida. Com isto, um dos momentos de maior trabalho sonoro ocorre no final da cena 7, na transição para a cena 8, no momento do acordar da Dália, onde os vocais de Luca, vocalista de donaranha, na música *Forna Liso* (donaranha, 2026) são manipulados e integrados à paisagem sonora da cena. Ao distorcer e reconfigurar o seu vocal, a voz deixa de funcionar como

um elemento musical externo e funde-se com o próprio ato de despertar, sugerindo uma passagem entre diferentes estados de consciência — da alucinação e da memória — através do som, e não apenas da montagem.

Em semelhança à curta-metragem *Sometimes I Think About Dying* (2019), onde a fragilidade da personagem nunca é dramatizada via picos sonoros ou musicais, mas sim por uma banalidade dos sons quotidianos, o mesmo acontece em *Anamnese*, onde se procura que a dor não seja anunciada pela música ou por efeitos que a sublinhem excessivamente, mas que emerja da própria textura sonora do mar e do ambiente em si.

A teorização de Elsaesser e Hagener (2010) sobre o espaço acústico e a interioridade revela-se particularmente relevante para o presente projeto, onde o mar, a atmosfera sonora e a permanência do silêncio procuram aproximar o espetador da memória emocional e da subjetividade da protagonista.

É essa lógica que atravessa a construção sonora do filme: o mar, o vento, os seus sons e o silêncio são personagens, sendo, de igual modo, metáforas da mente da Dália, reforçando a dor e o fardo que sente. Estes elementos, embora naturais, torna-se a respiração do filme — ora suaves, ora caóticos, tal como a sua instabilidade mental e emocional.

4 CONCLUSÃO

Ao longo deste ensaio procurou-se demonstrar de que forma a realização cinematográfica pode representar a memória e a dor emocional através da linguagem audiovisual, refletindo sobre o papel da imagem, do corpo, do olhar, do som e da natureza na construção da subjetividade das personagens. Simultaneamente, procurou-se compreender de como o cinema afirma-se como um espaço privilegiado de expressão emocional, capaz de representar camadas do inconsciente dificilmente acessíveis por outros meios.

A contextualização do cinema permitiu compreender que o cinema contemporâneo afasta-se progressivamente de uma lógica puramente narrativa para privilegiar formas de expressão mais sensoriais e contemplativas, onde a experiência emocional do espectador se constrói através da mise-en-scène, do ritmo do plano, da relação entre corpo e espaço e da utilização expressiva do som e da imagem. Partindo do argumento de Elsaesser e Hagener (2010), segundo o qual a câmara não se limita a registar a dor, mas a constrói como espaço psicológico habitável, os casos de estudo analisados revelaram que a memória não é apenas um fenómeno natural, mas também espacial, que habita e permanece tanto no individuo como no lugar que atravessa.

Esta ideia destaca-se nas análises de *Still the Water* (2014) e *Call Me by Your Name* (2017), que destacaram diferentes formas de representar a memória, o desejo, o luto e a experiência emocional. O mar e a natureza em *Still the Water* (2014), agem como uma voz invisível do filme, e a paisagem regista, de forma quase literal, o luto e a transformação das personagens. Uma lógica semelhante transita *Call Me by Your Name* (2017), onde o corpo e o gesto assumem um papel que a palavra não cumpre, e onde a câmara, com o uso de planos aproximados das mãos, dos olhares e do toque, metamorfoseia a ansiedade e o desejo reprimido numa linguagem visível. É também nos espaços de ambiguidade da mesma obra que Bose (2019) identifica a subjetividade que emerge daquilo que não é expresso por palavras. Em ambas as obras, os gestos, os toques, os silêncios, a paisagem e a relação entre as personagens assumem um papel narrativo igualmente importante quanto o diálogo, servindo de referências para o projeto prático *Anamnese*.

Num momento em que se observa uma tendência para narrativas cada vez mais explícitas e explicativas, este ensaio procurou valorizar um cinema que privilegia a sutileza e o não-dito – uma linguagem não verbal onde o sentido nasce da pronúncia entre imagem, som, toque, olhar, e não apenas da linguagem verbal. Não se trata de uma escolha meramente estética, sendo também ética, na medida em que respeita a complexidade das emoções.

A realização de *Anamnese* permitiu colocar estas reflexões em prática e entender o processo criativo como um meio de investigação. Cada decisão tomada ao longo da produção, desde a escrita do argumento e à ideologia das personagens, da música e da direção de arte, contribuiu para a construção de um universo onde a memória deixa de ser apenas um tema narrativo e integra a própria linguagem do filme. Utilizando a paisagem marítima e a imprevisibilidade da natureza, confirmou-se que não precisam servir como obstáculos à realização, podendo ajudar a reforçar a ideia pretendida e a dimensão emocional da narrativa. A ideia de que o cinema pode contruir a dor como espaço habitável, e em que a memória como presença atravessa o corpo e a paisagem, serviu de base de pensamento e de estudo para o projeto *Anamnese*, existindo uma coerência real entre a reflexão teórica deste ensaio e a prática cinematográfica que acompanha não só este projeto como as outras obras referidas ao longo desta investigação teórica.

Conclui-se, então, que o modo como a realização atua, de forma cuidada, na construção narrativa e estética do cinema contemporâneo, permite que o cinema traduza a memória e a dor emocional através de uma linguagem sensorial. Além de representar acontecimentos, o cinema possui a capacidade de preservar experiências, tornar visível o invisível e transformar emoções íntimas em vivências partilhadas, reafirmando o seu potencial enquanto espaço de expressão, reflexão e memória.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bellantoni, P. (2005). *If It's Purple, Someone's Gonna Die: The Power of Color in Visual Storytelling*. Focal Press/Routledge.
- Bose, S. (2019). *Exploring the anxiety of action in Call Me by Your Name*. *Language, Literature, and Interdisciplinary Studies*, 3(1), 161–167.
- Elsaesser, T., & Hagener, M. (2010). *Film theory: An introduction through the senses*. Routledge.
- Grau, C. (2006). “*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*” and the morality of memory. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64(1), 119–133.
- Katz, S. D. (1991). *Film directing shot by shot: Visualizing from concept to screen*. Michael Wiese Productions.
- Mackendrick, A. (2005). *On film-making: An introduction to the craft of the director* (P. Cronin, Ed.). Faber and Faber.
- Martins, F. (2023). Imersividade e diferença no cinema e nas artes. *Aniki*, 10(1), 138–155.
- Nowell-Smith, G. (2017). *The history of cinema: A very short introduction*. Oxford University Press.
- Pinheiro, J. A. (2021). (R)evoluções digitais. In N. Araújo (Coord.), *História do cinema: Dos primórdios ao cinema contemporâneo* (pp. 377–391). Edições 70.
- Putri, T. A., & Sutandio, A. (2023). *Conflict Analysis in Luca Guadagnino's Call Me by Your Name*. *DIALEKTIKA: JURNAL BAHASA, SASTRA DAN BUDAYA*, 10(1), 128–139.
- Rabiger, M. (2007). *Directing: Film techniques and aesthetics (4th ed.)*. Focal Press.
- Williams, R. A., Maus, G., & Styles, S. J. (2023). *Sound-evoked visual memory in narrative film*. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*.

REFERÊNCIAS WEBGRÁFICAS

Barker, J. P. (2014, 4 de setembro). *Setting as an extension of your main character's mind*. <https://jamespbarkerwriter.com/setting-as-an-extension-of-your-main-characters-mind/>

Barret, F. (2023, 3 de março). *Still the Water*. In Review Online. <https://inreviewonline.com/2023/03/03/still-the-water/>

Cinemateca portuguesa. (s.d.). *Programa Lumière – Escolas*. <https://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/Programa-LUMIERE-ESCOLAS.pdf>

Cobra, P. (s.d.). *As formas precedentes e as inspirações: O kinetoscópio e o mutoscópio*. Lambendo o Mundo. <https://lambendoomundo.wordpress.com/portfolio/as-formas-precedentes-e-as-inspiracoes-o-kinetoscopio-e-o-mutoscopio/>

Cooper, M. (2021, 17 de maio). *Mio on the Shore (2019) by Ryutaro Nakagawa*. Japanese Film Reviews. <https://www.nichi-eidomain.com/mio-on-the-shore-2019-by-ryutaro-nakagawa/>

Encyclopaedia Britannica. (2026, 15 de abril). *The Birth of a Nation*. <https://www.britannica.com/topic/The-Birth-of-a-Nation>

Fusco, J., & Hellerman, J. (2026, 23 de março). *The psychology of color in film*. No Film School. <https://nofilmschool.com/color-psychology-in-film>

Gadre, S. (2023, 10 de março). *Still the Water: A movie that floats a little too slowly*. Film Inquiry. <https://www.filminquiry.com/still-the-water-2014-review/>

Haecke, P. V. (2021, 12 de abril). *Mio on the Shore (2019) review*. Psychocinema. <https://psychocinematography.com/2021/04/12/mio-on-the-shore-2019-review/>

Hellal, L. (2023, 5 de setembro). *Mio on the Shore review – Subtly sublime*. Rice Digital. <https://ricedigital.co.uk/mio-on-the-shore-review-subtly-sublime/>

Lee, M. (2014, 20 de maio). *Still the Water*. Variety. <https://variety.com/2014/film/asia/cannes-film-review-still-the-water-1201186839/>

Nichols, H. (2023, 28 de setembro). *Feeling blue: What it means and how to overcome it*. Medical News Today. <https://www.medicalnewstoday.com/articles/feeling-blue>

Prasad, A. (2020, 14 de fevereiro). *The use of colour in Portrait of a Lady on Fire*. Screen Queens. <https://screenqueens.wordpress.com/2020/02/14/colour-in-portrait-of-a-lady-on-fire/>

Odabaşı, E. (2014, 2 de junho). *Still the Water*. International Cinephile Society. <https://icsfilm.org/reviews/still-the-water/>

The Wabi Sabi Shop. (2025, 7 de fevereiro). *The red thread of fate*. Wabi Sabi Journal. <https://wabisabi-jp.com/blogs/wabi-sabi-journal/the-red-thread-of-fate>

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

- Almodóvar, P. (Realizador). (2020). *The human voice* [Filme].
- Crosland, A. (Realizador). (1927). *The jazz singer* [Filme].
- Donen, S., & Kelly, G. (Realizadores). (1952). *Singin' in the rain* [Filme].
- Méliès, G. (Realizador). (1904). *The Mermaid* [Filme].
- Gondry, M. (Realizador). (2004). *Eternal sunshine of the spotless mind* [Filme].
- Griffith, D. W. (Realizador). (1915). *The birth of a nation* [Filme].
- Hamaguchi, R. (Realizador). (2018). *Asako I & II* [Filme].
- Horowitz, S. A. (Realizadora). (2019). *Sometimes, I think about dying* [Filme].
- Ishii, G. (Realizador). (2005). *Mirrored mind* [Filme].
- Kawase, N. (Realizadora). (2014). *Still the water* [Filme].
- Guadagnino, L. (Realizador). (2017). *Call me by your name* [Filme].
- Lowery, D. (Realizador). (2017). *A ghost story* [Filme].
- Lumière, A., & Lumière, L. (Realizadores). (1895). *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* [Filme].
- Nakagawa, R. (Realizador). (2019). *Mio on the shore* [Filme].
- Sciamma, C. (Realizadora). (2019). *Portrait of a lady on fire* [Filme].
- Scorsese, M. (Realizador). (1993). *The Age of Innocence* [Filme].
- Young, W. W. (Realizador). (1915). *Alice in Wonderland* [Filme].

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

- Aoba, I. (2021). Asleep Among Endives [Single]. hermine. [Música]
- Aoba, I. (2020). Parfum d'étoiles. Em Windswept Adan. hermine. [Música]
- CLANN. (2015). Her & the Sea. Em Kin Fables. House of Youth. [Música]
- Cocteau Twins & Harold Budd. (1986/2024). Sea, Swallow Me. Em The Moon and the Melodies (edição remasterizada). 4AD. [Música]
- donaranha. (2026). Ícarus. Em Quarto Curto. [Música]
- donaranha. (2026). Forma Liso. Em Quarto Curto. [Música]
- Pontes, D. (1993). Canção do Mar. Em Lágrimas. [Música]
- Oiseaux-Tempête. (2017). Notes from the Mediterranean Sea. Em Al-'An! (And Your Night Is Your Shadow – A Fairy-tale Piece of Land to Make Our Dreams). Sub Rosa. [Música]
- Radiohead. (2000). How to Disappear Completely. Em Kid A. Parlophone. [Música]
- Slowdive. (1993). When the Sun Hits. Em Souvlaki. Creation Records. [Música]
- Stevens, S. (2017). Visions of Gideon. Em Call Me by Your Name (Original Motion Picture Soundtrack). Madison Gate Records/Sony Classical. [Música]

ANEXOS

Anexo A – Argumento de *Anamnese*

Anamnese
escrito por
Érica Costa

40240012@esmad.ipp.pt
erica.costa.cine@gmail.com

FADE IN:

1 **INT. CASA - QUARTO DE DÁLIA - MEIO DA MANHÃ**

A CÂMARA FAZ UM ZOOM IN LENTO NA DIVISÃO

A luz natural entra pelas fendas da persiana da janela, cortando as paredes em linhas irregulares.

Nas paredes, desenhos infantis misturam-se com rabiscos de círculos e olhos.

De frente, uma janela com uma câmara e um jarro de petúnias, algumas já mortas, no seu parapeito.

À direita, uma cama desarrumada com roupa amontoadas, uma escrivaninha castanha com um candeeiro, jarros decorativos e livros.

À esquerda, um espelho virado para a cama e uma cómoda branca com acessórios como maquilhagem, bijuteria e livros.

DÁLIA (23) veste uma saia preta e uma camisola branca com uns detalhes de renda.. Usa umas botas pretas de salto e usa acessórios prateados. O seu cabelo está preso com uma mola clara.

Curvada sobre a escrivaninha, apoia a cabeça no joelho esquerdo enquanto rabisca num bloco de notas.

A luz do candeeiro incide no desenho e irrita-a. No espelho, o reflexo mostra-lhe a expressão fechada.

Carrega no lápis com mais força, parte-o. O som ecoa alto demais, como um ESTALO DENTRO DELA.

Ri-se.

Solta um suspiro e fecha o bloco. Na capa: o nome DÁLIA, desenhos de estrelas e alguns stickers aleatórios.

Levanta-se, veste um casaco preto e largo que repousa na cama e agarra numa mala preta que coloca ao colo.

Ajusta o jarro de petúnias, arranca as mortas e deixa-as cair no chão.

Abre a persiana e pousa a mão sobre a câmara. Os seus dedos deslizam pela superfície fria.

2.

DÁLIA
(SUSSURRA)
Onde estás?

O vento agita as cortinas.

Os seus caracóis esvoaçam.

O som da rua ecoa pela divisão, distante, quase como VOZES.

CUT TO:

2 **EXT. PRAIA SENHORA DA GUIA - VILA DO CONDE - TARDE**

A Capela de Nossa Senhora da Guia ergue-se junto à areia, isolada.

À frente, um paredão de pedra estende-se até ao farol no horizonte.

Gaivotas planam no céu, comunicando entre si.

Observa-se, à distância, um corpo parado ao lado do farol.

O mar está agitado.

Uma onda forte atinge as rochas com violência.

O corpo é engolido pela espuma.

O mar silencia-se por um instante.

O impacto ecoa pela doca. SOM SECO, CORTANTE.

CLOSE UP: ESPUMA DAS ONDAS

FADE TO:

TÍTULO DO FILME: "**Anamnese**"

FADE OUT.

3 **EXT. PRAIA SENHORA DA GUIA EM VILA - VILA DO CONDE -
CONTINUAÇÃO**

O céu veste-se de cinza. O vento dança entre dunas e rochedos. O tempo abranda.

Silhuetas caminham ao longe, deixando pegadas na areia.

Ouve-se o mar a rebolar na areia.

Dália está junto a um rochedo, imóvel. O seu cabelo esvoaça, teimoso e o seu olhar perde-se no oceano.

4

EXT. PRAIA DA OLINDA - VILA DO CONDE - MEIO DA TARDE

Dália puxa o casaco contra o corpo e dá alguns passos, como se seguisse um segredo murmurado pelo mar.

Carrega a câmara na mão.

O riso distante de crianças mistura-se com o murmúrio das ondas.

DÁLIA (V.O.)
Recordas-te dos nossos passeios à
beira-mar? O calor da tua mão
aquecia-me, e a dor, por um
instante, desaparecia.

Inspira fundo, enchendo os pulmões de ar frio.

Observa o miradouro que se encontra no meio da praia e caminha até ele.

Fecha os olhos por um momento. Um sorriso breve escapa-lhe.

DÁLIA (V.O.) (CONT'D)
Faz hoje anos que partiste.
E, sinceramente, não sei se devia
sentir-me feliz ou triste.
Uma parte de mim sonha em correr
para os teus braços,
ouvir-te dizer que me amas.

Liga a sua câmara e grava uma extensão do oceano.

DÁLIA (V.O.) (CONT'D)
A outra? Bem...

A manga da camisola e do casaco sobem com o movimento.

Olha para os braços. Marcas antigas, cicatrizes silenciosas.

Tenta cobri-las com as mangas do casaco.

DÁLIA (V.O.) (CONT'D)
Será que alguma vez me viste com
amor? Ou fui só um fardo para ti?

Ondas batem contra as pedras do miradouro.

Desce ao fim de algum tempo e observa as pegadas que fez na areia.

Dália guarda a câmara na mala e continua a caminhar. Pessoas riem ao longe. Tudo acontece devagar.

5 EXT. PRAIA DA OLINDA - VILA DO CONDE - CONTINUAÇÃO

Mais à frente, uma CRIANÇA (10s), corre pela areia molhada, rindo. Uma MULHER, a mãe de Dália, corre atrás dela, também a rir.

A mãe levanta a criança e roda-a no ar. Ambas usam casacos compridos e encontram-se descalças, livres.

A AÇÃO DECORRE EM SEGUNDO PLANO, FORA DO FOCO PRINCIPAL.

Dália passa em primeiro plano, observa-as por um instante e depois desvia o olhar. Esboça um pequeno sorriso.

6 EXT. PRAIA DA OLINDA - VILA DO CONDE - CONTINUAÇÃO

Dália continua a caminhar.

DÁLIA (V.O.)
Hoje é mais um daqueles dias...
Como tu costumavas dizer.

O vento empurra a maré contra a areia. O céu continua cinza e as gaivotas no ar.

DÁLIA (V.O.) (CONT'D)
Acordei indisposta, sem vontade de
existir. O corpo dói, o coração
aperta e... a alma pesa.

Dália sorri de lado, um riso curto e irónico.

DÁLIA
Gostei, ficaria bem num poema.

Dália tira da mala o seu bloco de notas com vários poemas e aponta a frase que acaba de dizer.

Uma onda avança de repente e quase lhe molha os sapatos.

Baixa-se para tocar na água e arrepia-se com o frio do mar.

Tira da mala a câmara de filmar e liga-a.

O VISOR ENQUADRA A EXTENSÃO INFINITA DO OCEANO.

DÁLIA (V.O.)
 Prometi-me a mim mesma que o faria
 assim que voltasse para casa...
 (Pausa)
 Espera!

A câmara fixa no horizonte.

(VISTA ATRAVÉS DA CÂMARA DE DÁLIA)

Gaivotas no ar, barco no horizonte.

As ondas enrolam-se na areia, deixando para trás pedras,
 búzios, algas.

DÁLIA (O.S)
 Recordas-te de quando disseste que
 gravavas os nossos momentos para um
 dia os rever? De como em vídeo
 podemos ver e ouvir, para não
 esquecer?

(DE VOLTA À CÂMARA PRINCIPAL)

Segura firmemente a câmara.

DÁLIA (V.O.)
 Às vezes pergunto-me se é o mar que
 me embala, ou se será a saudade que
 sinto.
 (Pausa)
 Já nem sei. Depois de me deixarem,
 larguei tudo. Aquela vida, aquelas
 pessoas. Os amigos... se é que alguma
 vez existiram.

Olha para o horizonte. Os seus olhos ardem do vento frio.

DÁLIA (V.O.) (CONT'D)
 Eu era só uma miúda. Não lembro bem
 quando é que começou. Talvez tenha
 sido sempre assim.

Fecha os olhos e inspira de raiva. O vento sopra-lhe contra o
 rosto.

DÁLIA
 É isto o amor? Dar tudo até ficar
 vazia? Ficar cheia de dor e chamar-
 lhe amor?
 (MORE)

DÁLIA (CONT'D)
 (Respira fundo e grita)
 A merda do dinheiro... A merda das
 petúnias que morrem sempre. Tudo o
 que fiz... tudo o que ainda faço...
 É por ti! E é assim que retribuis?

O seu peito sobe e desce, OFEGANTE.

Afasta-se do mar, caminhando para uma zona só de areia.

Estende o seu casaco e descalça-se. Coloca os sapatos na areia.

Gaivotas caminham perto de si.

Pousa a câmara desligada, voltada para o mar, como se esperasse que ele lhe devolvesse algo.

Dália fala a semi cantarolar.

DÁLIA (V.O.)
 É como aquela expressão, gaivotas
 em terra... tempestade no mar.

Deita-se na areia e fecha os olhos.

Escuta o mundo à sua volta. O mar. O vento. O vazio.

Lágrimas silenciosas surgem.

DÁLIA
 (Sussurra, quase como se
 fosse um pensamento)
 Não sei se te amo. Nem se te odeio.
 Na verdade, nem sei o que sinto, e,
 talvez nunca soubeste o que sentias
 por mim.

DÁLIA (V.O.)
 Eu só...
 (Soluça)
 Eu só quero poder tocar-te.

Dália abre os olhos e olha em frente. Lágrimas escorrem pelo seu rosto, salgadas como o mar.

7 EXT. PRAIA DA OLINDA - VILA DO CONDE - CONTINUAÇÃO

Ouve-se o mar e as gaivotas. O som de um barco à distância.

De repente, uma voz estranha, mas doce e familiar, ecoa na sua mente.

VOZ FEMININA (O.S.)

Dália.

Dália senta-se depressa no casaco, limpando as lágrimas com as costas da mão.

Os olhos, brilhando de emoção, arregalam-se.

DÁLIA

(Sussurra, incrédula)

... Mãe?

Olha ao redor, DESESPERADA. O coração acelera.

Dália encara a figura. O mar parece sussurrar o seu nome. Por um instante, acredita.

DÁLIA (CONT'D)

Onde estás?

(Com voz baixa, quase a sussurrar)

... Onde estás?

Dália levanta-se num sobressalto.

Com as mãos a tremer de nervosismo e frio, liga a sua câmara. Abre o visor e aponta-a para o mar para gravar.

(VISTA ATRAVÉS DA CÂMARA DE DÁLIA)

No visor, UM VULTO ESTRANHO (50s) que carrega petúnias brancas, surge no meio da água.

Veste um vestido claro que esvoaça ao redor do corpo, fundindo-se com a espuma das ondas.

DÁLIA (O.S) (CONT'D)

(Exclama, ofegante)

Mãe?!

A imagem treme.

Dália larga a câmara sob o casaco. Corre até à figura de braços estendidos.

(DE VOLTA À CÂMARA PRINCIPAL)

O mar avança e recua.

Dália continua a correr, com o seu coração batendo mais forte a cada passo.

Atira-se para os braços da figura e abraçam-se apertadamente, como se o tempo pudesse ser revertido naquele instante.

(VISTA ATRAVÉS DA PERSPETIVA DA FIGURA)

Dália chora contra o suposto peito materno.

A mãe acaricia-lhe o rosto, dedos pálidos e leves como o vento.

Dália fecha os olhos, aninhando-se nos braços dela.

DÁLIA (CONT'D)
Tive tantas saudades tuas...

Respira e inspira profundamente. Os seus olhos brilhantes focam-se na mãe. Não se vê um reflexo no seu olhar.

DÁLIA (CONT'D)
As flores...

As palavras falham-lhe.

Dália ergue o olhar e estende o braço. Aponta para a câmara pousada sobre o casaco, solitária na areia.

Olha para a mãe com os olhos inundados de amor.

DÁLIA (CONT'D)
Guardei a tua câmara.
(Breve riso nervoso)
Às vezes revejo as nossas
memórias...

Sorri. A mãe penteia-lhe o cabelo com os dedos, como fazia quando era criança. As suas mãos, longas, magras e transparentes.

Ondas suaves embatem nas suas pernas.

DÁLIA (CONT'D)
Olha...

A mãe continua a pentear-lhe o cabelo. Dália esfrega a sua cara na mão da mãe.

DÁLIA (CONT'D)
Parabéns a nós.

Ouve-se um barco à distância. Dália assusta-se e dá um pulo, como se algo a acordasse de um transe.

Dália congela e a alegria no seu rosto desvanece.

O abraço desmancha-se.

A sua expressão enche-se de dor, raiva e confusão.

DÁLIA (CONT'D)
Porque é que só me fazes sofrer?

Dália afasta-se, com o peito subindo e descendo rapidamente.

Coloca as mãos nos cotovelos da mãe. Aperta-os, como se quisesse sacudir uma verdade para fora dela.

DÁLIA (CONT'D)
Fizeste-o no passado e voltarás a fazê-lo.
(Lágrimas escorrem-lhe pelo rosto)
Eu conheço-te! Ages toda dócil comigo para depois tratares-me... assim.

MÃE
Filha...

Dália faz uma pausa e inspira profundamente.

DÁLIA
(Sorri e hesita)
Agora é "filha"? Não era... Doente?
Não era isso que me chamavas?

Dália recua e forma lágrimas nos olhos, os seus pés afundam-se na areia.

Dália ergue as mãos à cabeça. Olhos abertos de choque.

A mãe tenta aproximar-se. Dália grita, um misto de RAIVA e PÂNICO.

DÁLIA (CONT'D)
(Exclama)
Não me toques.

A mãe observa-a. Depois, inclina ligeiramente a cabeça.

MÃE
(Calma, com uma voz como um eco)
Filha...
(Pausa)
Eu não...

Por momentos, a praia silencia-se.

Dália baixa-se, tocando ligeiramente na água fria com o seu corpo.

DÁLIA
Não me toques!
(Grita)
Para.

As suas palavras dissolvem-se num ataque de pânico.

Dália ARQUEJA, os ombros contraindo-se num ritmo frenético.

Leva as mãos à cabeça. Aperta os cabelos, como se tentasse manter a sanidade presa entre os dedos.

Fecha os olhos.

DÁLIA (CONT'D)
Aquele farol...

(DE VOLTA À CÂMARA PRINCIPAL)

CUT TO BLACK.

8 **EXT. PRAIA DA OLINDA - VILA DO CONDE - ANOITECER**

As ondas embalam o ambiente, num vaivém sereno.

A areia, húmida, carrega vestígios de um corpo e das petúnias molhadas e agora murchas.

Dália jaz imóvel na areia. A água fria sobe, tocando as suas pernas, que se encolhem. Marcas de gaivotas ao seu redor.

Os olhos piscam, ofuscados pelo pôr-do-sol.

Respira fundo.

O cheiro da maresia invade-lhe os pulmões.

Devagar, levanta-se. A pele molhada arre pia-se sob o vento.

Caminha até ao seu casaco, vestindo-o. Calça-se. Mala no ombro.

Afasta-se, parando e olhando para trás.

Dália hesita e observa a câmara que jaz na areia, a gravar, esquecida, virada para o oceano.

Ao fim de alguns segundos, vira-se de novo para a frente.

Caminha sem destino, com o cabelo dançando com o vento.

DÁLIA (V.O.)
Talvez o mar me levasse se eu
ficasse. Talvez eu quisesse que me
levasse.

(Pausa)
Mas se nem o mar me quer, então
quem quererá?

Dália solta uma gargalhada curta e rouca. Sarcástica, sem
alegria. Sem vida. Apenas mais um ruído que se dissolve com o
som suave das ondas.

Encolhe-se no casaco e caminha.

A sua silhueta desvanece-se na distância.

A praia continua vazia.

Vê-se o ecrã da câmara deixada para trás.

No visor da câmara, o mar continua a mover-se. Como se ainda
estivesse a vê-la.

A câmara para de gravar e desliga-se sozinha.

Por momentos, um silêncio breve.

Ouve-se o sereno das ondas do mar.

FADE TO CREDITS.

Anexo B – Licenças da Capitania e Câmara Municipal de Vila do Conde



C Â M A R A M U N I C I P A L D E V I L A D O C O N D E

LICENÇA DE OCUPAÇÃO E UTILIZAÇÃO DO AREAL DAS PRAIAS

Prof. Doutor Vítor Costa, Presidente da Câmara Municipal de Vila do Conde, nos termos da alínea b) do número 3, do artigo 3º, do Decreto-Lei nº 97/2018, de 27/11, concede a ÉRICA COSTA, autorização para efetuar filmagens para a realização de uma curta-metragem, na Praia da Sra. da Guia e Praia da Olinda, em Vila do Conde, entre os dias 21 e 25 de fevereiro de 2026, desde que:

1. Durante o período de ocupação nos moldes solicitados e autorizados o requerente fica obrigado:
 - a) A responsabilidade pela realização das filmagens é exclusiva do requerente, bem como por quaisquer prejuízos causados a terceiros serão da sua responsabilidade, desde que resultem, direta ou indiretamente, das suas atividades ou intervenções;
 - b) Que sejam respeitadas as disposições legais aplicáveis, no que respeita à não-agressão ambiental sob qualquer forma de poluição ou ruído, devendo ser assegurada a remoção dos detritos resultantes das atividades desenvolvidas, após a conclusão do ensaio;
 - c) Não é autorizada a circulação de viaturas e pessoas dentro das zonas protegidas, ressalvando-se que é expressamente proibido o pisoteio do cordão dunar;
 - d) Não está autorizada a retirada de areia da praia, em quaisquer circunstâncias;
 - e) O acesso ao local e o transporte de material só pode ser feito pelos caminhos existentes;
 - f) As estruturas instaladas, bem como as atividades a desenvolver, não poderão restringir o usufruto público da área onde decorrem as filmagens;
 - g) Atendendo a que o ensaio fotográfico se realiza numa praia não vigiada, desaconselha-se o acesso à água ou à zona de rebentação;
 - h) Carece de acompanhamento não permanente da Polícia Marítima (PM), sendo os custos suportados pelo requerente com base nas tabelas anexas à Portaria nº 506/2018, de 2 de Outubro.
 - i) Caso seja desejado policiamento permanente, este deverá ser requerido pelo promotor
 - j) A utilização de embarcações para o ensaio fotográfico é autorizada no pressuposto de que estas reúnem as condições de segurança e os seus tripulantes estão devidamente habilitados para a sua operação;
2. O presente despacho não dispensa o cumprimento de outros regimes jurídicos constantes de diplomas legais e regulamentares que sejam, eventualmente aplicáveis (tais como: da Sociedade Portuguesa de Autores, no âmbito do Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos; da PASSMÚSICA e da AUDIOGEST).
3. A não observância das determinações constantes neste despacho, a não apresentação da devida documentação ou a falta desta, constituirá infração contraordenacional, prevista e sancionada pela alínea n) e alínea c) do art.º 3º, do artigo 4º do Decreto-Lei 45/2002, de 2 de março, e implica a imediata cessação da atividade, com cancelamento da respetiva autorização.

Vila do Conde, 20 de fevereiro de 2026

O Presidente da Câmara Municipal,

Vítor Costa, Prof. Doutor





S. R.

MINISTÉRIO DA DEFESA NACIONAL
AUTORIDADE MARÍTIMA NACIONAL
CAPITANIA DO PORTO DE VILA DO CONDE

PARECER DE DEFINIÇÃO DAS CONDIÇÕES DE SEGURANÇA Nº 004/2026

Assunto: Filmagens curta-metragem “Anamnese”
Local/Período: Praias Sra. da Guia e Olinda – 21 a 25 de fevereiro de 2026, período diurno
Referência: a) Correio eletrônico de Érica Costa, Escola Superior de Media Artes e Design, 05/12/2025, às 15h33.
b) Correio eletrônico de Érica Costa, Escola Superior de Media Artes e Design, 10/01/2026, às 12h43.

1. Na sequência do solicitado pela Câmara Municipal de Vila do Conde, como Entidade Administrante, e da informação recebida através dos documentos em referência, ao abrigo da competência que me confere a alínea n) do n.º 4 do art.º 13.º do Decreto-Lei n.º 44/2022, de 2 de março, conjugado com a alínea c) do n.º 2 do art.º 6.º do Decreto-Lei n.º 97/2018, de 27 de novembro, com o art.º 106.º da Lei n.º 58/2005, de 29 de dezembro, e a alínea f) do n.º 1 do art.º 15.º do Decreto-Lei nº 226-A/2007, de 31 de maio, todos na sua redação atual, e salvaguardadas as competências de outras entidades em razão da matéria e território, emito **parecer favorável condicionado ao cumprimento dos termos e condições** a seguir indicados, a que a Equipa da filmagens da curta-metragem “Anamnese”, doravante designado de promotor, realize filmagens, nas praias Senhora da Guia e Olinda, em Domínio Público Marítimo, em 21 a 25 de fevereiro de 2026, período diurno:
 - a) A responsabilidade pela realização da atividade é exclusiva do promotor, bem como por quaisquer acidentes ou incidentes que dele decorram direta ou indiretamente. Garantir pelo promotor que são disponibilizados os meios necessários e adequados à prestação de socorro, auxílio e apoio aos participantes, devendo ser prontamente comunicado a este Órgão Local da Autoridade Marítima qualquer acidente ou incidente, através do número de telefone permanente do Piquete da Polícia Marítima, telemóvel **916 352 737** (sem prejuízo do contacto imediato para o Número Europeu de Emergência – **112**).
 - b) A segurança dos participantes é da inteira responsabilidade do promotor, bem como qualquer dano causado ao ambiente ou a terceiros que decorra da realização da atividade. Estejam estabelecidos os requisitos de segurança legalmente exigidos, sob responsabilidade do promotor, no que respeita à mitigação de riscos de segurança para pessoas e bens materiais durante o período da atividade. Deverá a entidade licenciadora e o promotor salvaguardarem todas as medidas de segurança e de emergência relativamente aos participantes e colaboradores, em concreto, cumprir com o disposto no Decreto-Lei n.º 268/2009, de 29 de setembro, que

- estabelece o regime do licenciamento dos recintos itinerantes e improvisados, bem como as normas técnicas, de segurança e de emergência aplicáveis à instalação e funcionamento dos equipamentos.
- c) A atividade não deverá realizar-se em **condições meteorológicas** e de mar que possam comprometer a segurança dos participantes, pessoal de apoio ou embarcações, em particular, se promulgado pelo IPMA aviso amarelo, ou superior, para a agitação marítima/vento/precipitação.
 - d) A atividade deve decorrer afastada da zona de rebentação.
 - e) É proibida a utilização de luzes fortes a apontar para o mar, com ou sem cadência, uma vez que poderão confundir a navegação marítima.
 - f) O promotor deve salvaguardar a existência de uma apólice de seguro que cubra os riscos inerentes à atividade em apreço, bem assim de responsabilidade civil para eventuais prejuízos causados a terceiros.
 - g) A empresa de segurança privada, caso exista, deve ser certificada para a atividade.
 - h) Respeitar todas as disposições legais aplicáveis, no que respeita à não-agressão ambiental sob qualquer forma de poluição, devendo assegurar que após a conclusão da atividade são removidos todos os equipamentos instalados, bem assim todos os detritos resultantes da atividade desenvolvida.
 - i) Não é permitido o trânsito de veículos na praia, exceto os previstos em normativo.
 - j) Para aceder à praia devem ser utilizados os caminhos existentes, ressaltando-se que é expressamente proibido o pisoteio do cordão dunar, caso exista.
 - k) **É proibida a utilização de qualquer tipo de material pirotécnico**, em virtude de se tratar de local com grande concentração de pessoas e de local junto à orla costeira, o que poderá interferir com a segurança da navegação.
 - l) O promotor deve respeitar o período de funcionamento definido na licença emitida pela entidade licenciadora.
 - m) Caso aplicável, a exibição de mensagens publicitárias, estáticas ou sonoras, deve estar devidamente autorizada e licenciada pelas entidades competentes.
 - n) Caso aplicável, ser possuidor da Licença Especial de Ruído.
 - o) De igual forma, no que respeita aos direitos de autor e direitos conexos (se aplicável), o promotor obriga-se a respeitar as leis e regulamentos aplicáveis e a munir-se das licenças necessárias no âmbito da atividade.
 - p) A montagem de qualquer equipamento ou infraestrutura, mesmo que temporária, requer o devido licenciamento da entidade administrante, em termos de ocupação de espaço. Todos os equipamentos instalados e estruturas que venham a ser montados, além dos já existentes, deverão ser desmontados e retirados após a realização da atividade.
 - q) Se for o caso, que os menores de idade possuam autorização dos pais ou tutores para a respetiva participação, se não estiverem acompanhados por estes.
2. O promotor deverá enviar ao Comando Local da Polícia Marítima, até às 16h30 do último dia útil que antecede a atividade, de um ponto de contato, através de correio eletrónico para policiamaritima.vconde@amn.pt para que possa ser contactado, a qualquer momento e em caso de necessidade, informando também a hora prevista para início e fim do evento. O Piquete do Comando Local da Polícia Marítima está contactável através do número de telefone **916 352 737**.

3. Caso pretenda o apoio da Polícia Marítima em regime permanente ou não permanente, por razões de segurança, de ordem pública e de concentração de pessoas, este deverá ser solicitado com antecedência mínima de 48 horas, a fim de ser avaliada a exequibilidade, sendo os custos suportados pelo requerente, de acordo com as tabelas em vigor no anexo da Portaria n.º 506/2018, de 2 de outubro, atualizada pelo Despacho da Direção-Geral da Autoridade Marítima n.º 7928/2025, de 11 de julho.
4. Este documento:
 - a) Não dispensa o devido licenciamento/autorização de outras entidades, em razão da matéria e do espaço, que o requerente nos moldes requeridos legalmente deva salvaguardar.
 - b) Não confere ao respetivo titular qualquer direito sobre outras autorizações que venham a ser concedidas para o mesmo efeito, ou outras legalmente previstas.
 - c) Não substitui a **Licença**, a emitir pela Câmara Municipal de Vila do Conde, a qual deve ser obrigatoriamente apresentada às autoridades, quando solicitada.
5. Cancelamento da atividade. O eventual cancelamento da atividade deve, obrigatoriamente, ser comunicado até às 16h30 do dia útil anterior, através dos emails capitania.vconde@amn.pt e policiamaritima.vconde@amn.pt, sob pena das taxas pelos atos e serviços de polícia serem cobradas.
6. A não observância das determinações constantes neste documento, ou a não existência deste, implica **infração contraordenacional**, prevista e sancionada no normativo já referido e nas alíneas c) e n) do n.º 3 do art.º 4.º do Decreto-Lei n.º 45/2002, de 2 de março, na sua redação atual, sem prejuízo da aplicação de outras sanções em função da matéria infringida.
7. Taxas a cobrar nos termos do anexo da Portaria n.º 506/2018, de 2 de outubro, atualizada pelo Despacho da Direção-Geral da Autoridade Marítima n.º 7928/2025, de 11 de julho:
 - a) Pelo presente documento, nos termos da rubrica I.2.5.
 - b) Caso o requerente se enquadre nas entidades previstas no art.º 6.º da Portaria acima referida, para efeitos de redução de taxa de natureza subjetiva ou objetiva, deve apresentar requerimento no prazo de três dias úteis, juntando Certidão Permanente.
 - c) Caso solicitado pelo requerente, a Repartição Marítima desta Capitania do Porto fornecerá, com base na documentação apresentada e no previsto neste documento, uma previsão de custos inerentes aos serviços a prestar.
8. Tomar ação:
 - a) À Repartição Marítima para distribuição e cobrança das taxas devidas.
 - b) Ao Comando Local da Polícia Marítima para efeitos de fiscalização.
9. Dê-se conhecimento:
 - a) À P.S.P. de Vila do Conde.
 - b) À Polícia Municipal de Vila do Conde.
 - c) À Junta de Freguesia de Vila do Conde.

d) À Associação de Nadadores-salvadores “Os Golfinhos”.

10. Notifique-se o promotor.

Com os melhores cumprimentos,

Capitania do Porto de Vila do Conde, 4 de fevereiro de 2026

A Capitã do Porto

Assinado por: **MÓNICA ALEXANDRA PEREIRA**
MARTINS

Num. de Identificação: 10783508
Data: 2026.02.04 12:12:09+00'00'

Mónica Alexandra Pereira Martins
Capitão-de-fragata

Anexo C – Folha de casting



ESCOLA
SUPERIOR
DE MÍDIA
ARTES
E DESIGN

ANAMNESE_2026

ANAMNESE - FICHA DE CASTING CASTING SHEET

Realização: Érica Costa

D. Casting: Rui Ribeiro

D. Produção: Diana Garcez

A. Realização: Diogo Rissi

Dados Pessoais / *Personal Details*

Nome / *Name*: _____

Nome Artístico: _____

Data de nascimento / *Birth date*: _____

Género / *Gender*: _____

Contacto telefónico / *Phone contact*: _____

E-mail: _____

Redes Sociais / *Ssocial media*: _____

Experiência em interpretação (sim/não/mais ou menos): _____

Conselho / *Freguesia de residência*: _____

Informações físicas / *Physical details*

Altura / *Height*: _____

Peso / *Weight*: _____

Cor olhos / *Eye colour*: _____

Cor Cabelo / *Hair colour*: _____

Número de calçado / *Shoe size*: _____Tamanho corpo / *Body size* (casaco, camisa/coat, shirt): _____Tamanho cintura / *Waist size*: _____Tatuagens / *Tattoos*: _____Cicatrizes / *Scars*: _____

Brincos/Piercings: _____

Informações adicionais / *extra information*

Disponibilidade para alterar a barba: _____

Disponibilidade para alterar o cabelo: _____

Confortável na água do mar: _____

Aptidões / *Habilities*

Carta de condução / *Drive Licence*: _____Prática desporto / *Sports practice*: _____Outras aptidões / *Other abilities*: _____**Restrições/ *Restrictions***

Restrições alimentares: _____

Restrições físicas: _____

Restrições de saúde: _____

Restrições profissionais: _____

Restrições escolares: _____

NOTAS DE PRODUÇÃO/ PRODUCTION NOTES

OPINIÃO DA REALIZAÇÃO (0-10)/ DIRECTOR OPINION (0-10)

Atuação (Diálogos):

Postura (Gestos):

Compreensão do papel:

Anexo D – Backstory da personagem principal

Dália.

Uma jovem de vinte e três anos com interesse pelas artes e pelo mistério. Em criança adorava ciências e matemática e dizia a todos que quando crescesse, que seria investigadora ou até mesmo polícia.

Desde uma idade tenra teve perceção de como as artes eram vistas pelas pessoas à sua volta e por receio dos comentários, dizia então que queria investigação, embora, na verdade, ela tivesse uma imensa curiosidade por representação. Gostaria de experimentar teatro, atividade que ainda não chegou a experimentar, mesmo que tenha recebido uma proposta para entrar num clube de teatro. O porquê? Por vergonha e receio de ser julgada pelos que a rodeiam.

O seu guarda-roupa consiste maioritariamente em roupa escura, embora ela tenha um gosto eclético que a faça apreciar vários estilos e contrastes – contudo, é rígida com padrões pela poluição visual que causam. Ela gosta de dizer que ouve de tudo e que não é esquisita com música, ouve o que lhe apetece e não consegue entender o porquê de as pessoas se limitarem a um só género. Admira bastante música enquanto arte e não a vê como apenas uma ação de passar o tempo. Tocou guitarra em criança e jurou a si mesma recomeçar a tocar, embora isso nunca tenha realmente acontecido. Às vezes decide brincar com *softwares* de produção de som e cria umas batidas psicadélicas. Fez dança contemporânea ao crescer e vê nisso uma escapatória quando se sente menos bem.

Gosta de ocupar o seu tempo livre com caminhadas à beira-rio enquanto escuta a sua música e aprecia o que a natureza lhe oferece. Às vezes lembra-se e exercita-se um pouco no tapete de desporto que possui no chão do seu quarto. Tem preferência por cardio e pilates e não é muito de levantar pesos dado não querer ter calos nas palmas de mão. Às vezes troca as caminhadas à beira-rio para tardes passadas à beira-mar a ouvir as ondas e a reviver memórias.

Quanto à sua personalidade, Dália classifica-se como ambivertida, variando de companhia para companhia. Há dias em que acorda, olha-se ao espelho e examina a desconhecida à sua frente. Quem é ela e onde está a pequena Dália? Porquê é que está

uma mulher no seu lugar? Questiona-se a de forma constante, às vezes até demasiado, acabando por entrar num ciclo de autossabotagem, porque, se nem ela própria se reconhece, quem é que a reconhecerá?

De natureza melancólica e curiosa, refugia-se nos seus livros e em atividades que a façam imaginar estar em mundos e espaços físicos distintos da sua realidade. O seu interesse em sempre querer saber mais, fá-la querer saber tudo sobre o que acontece à sua volta. Não se autointitula como coscuvilheira, pois as vidas alheias realmente não lhe chamam muito à atenção, a não ser de pessoas com personalidades diferentes e às vezes até um pouco problemáticas. É como se existisse algo nelas que a fizesse ficar com entranhada nelas, com os seus problemas, com as suas tramas, na sua personalidade distinta e particularmente, na sua história de vida.

Às vezes agarra na câmara de filmar da sua falecida mãe para gravar partes do seu dia a dia e episódios que tenha de modo a mais tarde visualizá-los e compreender se realmente alucinou ou não. Enquanto a sua mãe fê-lo para Dália um dia mais tarde poder observar-se a crescer, Dália fá-lo pela memória nostálgica e por sentir-se conectada com uma das pessoas do seu passado.

Cresceu uma parte da vida numa instituição, só tendo tido contacto familiar ao fim de semana, se se comportasse bem. Foi retirada aos pais no seu aniversário de treze anos, a idade que muitos dizem que marca um novo capítulo na vida de uma pessoa: a entrada na puberdade. O que vem com a puberdade? Desenvolvimento pessoal, relações interpessoais e independência, como é o caso. Dália desde pequena que começou a apresentar sintomas preocupantes para os seus pais, isto é, alucinações visuais e auditivas, estando a ser seguida por um psiquiatra desde pequena e diagnosticada com transtorno esquizoafetivo. A correlação do diagnóstico com o porquê de ter sido retirada aos parentes, dá-se ao facto de Dália ter nascido numa família reservada e não saberem, ou pelo menos não procurarem, lidar com a filha durante os seus momentos mais difíceis. Não eram maus pais, apenas procuraram o que acharam ser o melhor para a sua filha, situação que na altura afetou Dália e que continua a afetar.

A instituição incluía crianças e adolescentes de várias naturezas: baixos rendimentos, violência doméstica, problemas familiares, problemas com estupefacentes, crimes, doenças mentais, etc. Fragilizada pela situação a que foi obrigada a viver, Dália acabou por envolver-se em grupos problemáticos. Experimentou

algumas drogas e sempre visou evitar drogas injetáveis, mesmo que o seu grupo de “amigos” da época procurasse influenciar. Mesmo vulnerável, resistiu pelos seus pais e pela sua vontade de um dia, eventualmente, voltar para o seu ninho.

Infelizmente cresceu a ver pessoas a deteriorarem-se à frente sem poder intervir, pois sabia que pedir ajuda significava denunciar alguém, resultando em expulsão e em dois possíveis caminhos, um histórico criminal ou sem abrigo. Aprendeu também em não julgar as pessoas à primeira vista, já que teve um passado problemático, estando limpa recentemente.

Ficou órfã da mãe aos dezassete anos e não contacta o seu pai desde o funeral. Dália não consegue entender o porquê de o pai continuar livre sendo ele o responsável pela sua mãe. Pelo menos é nessa versão que gosta de acreditar ser a verdade, ser a sua realidade. A verdade é que a sua mãe faleceu no aniversário de ambas, quando a Dália fez os tais dezassete anos. O acidente aconteceu na sua praia favorita enquanto passeava com os seus pais, foi algo rápido. O seu pai foi ao carro buscar o bolo para cantarem os parabéns e, quando voltou, a sua mulher tinha escorregado ao mar enquanto Dália encontrava-se num ataque de pânico.

Sem contacto direto com o resto da família e não tendo tido grande contacto com a sua família durante a puberdade, não consegue descobrir o porquê de ter sido excluída da família. Foi desde aí que o seu pai, que já era amargo de natureza com a filha, piorou. O olhar do pai resume-se em repulsa, como se fosse uma abominação. Para si, a filha é praticamente uma estranha a quem envia dinheiro esporadicamente quando se sente culpado por ter a vida que tem e ainda precisar de medicação. Afinal, ter várias crises de psicose com o uso de drogas e álcool, não deixa um pai orgulhoso.

Dália encontra-se limpa de substâncias há três anos e de momento encontra-se a trabalhar na secção de reposição num minimercado local para conseguir algum rendimento mensal visto morar num quarto alugado e ser complicado conciliar o seu baixo ordenado de meio período com as suas despesas e necessidades psicológicas. Já se desafiou a trabalhar num café tempo inteiro, todavia o contacto constante com o público causa-lhe pânico e fá-la sentir ainda mais vigiada. Tem um registo criminal por violência pelas atividades que exerceu ao crescer e às vezes responde mal a clientes, outro motivo para evitar lidar durante muitas horas com o ser humano.

Curiosamente, o porquê da sua sobriedade relaciona-se com a morte da sua mãe, a quem chama anjo da guarda. Diz ser a sua salvadora e que se não fosse pela sua trágica morte, que não estaria viva. Acompanhada pelo fantasma de quem a resgatou, Dália sente-se coberta de todos os males ao saber que sempre estará protegida e declara que quando age agressivamente, está apenas a seguir as orientações da sua protetora. Vê-la em sonhos, em gravações antigas, em flores e nas ondas do mar.

A realidade sobre a Dália é que, na verdade, é a “responsável” pelo acidente que causou a rutura dos poucos laços familiares que lhe restavam. O abuso de substâncias ilegais com a falta de medicação, resultou com a sua mãe a cair em depressão severa, cometendo suicídio deixando-se levar pelo mar. Devido à sua instabilidade emocional, a justiça decidiu interná-la num hospital psiquiátrico, obrigando-a a eletroconvulsoterapia, uma terapia que funciona à base de choques que estimula o cérebro a crises convulsivas tónico-clónicas, convulsões, usada para pacientes com casos parecidos.

O tratamento não correu como o esperado, resultando em sequelas graves de défices de memória, fazendo Dália viver na desilusão. Com um olhar melancólico e curioso, o seu corpo tenso e desgastado procura sobreviver. Enquanto o seu maior medo é esquecer a mãe, o seu maior desejo é libertar-se.

Anexo E – Autorizações do elenco



ESCOLA
SUPERIOR
DE MEDIA
ARTES
E DESIGN

ANAMNESE 2026

DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE DIREITOS DE IMAGEM DE MENOR

Eu, _____, portador(a) do documento de identificação nº _____, na qualidade de encarregado (a) de educação, concedo a cedência de direitos de imagem de (nome do menor) _____, no âmbito da realização do projeto académico “Anamnese” no âmbito da Unidade Curricular Projeto/Dissertação/Estágio do Mestrado em Cinema e Fotografia - Especialização em Cinema de Ficção, pelo Departamento de Artes da Imagem (DAI) da Escola Superior de Media Artes e Design do Instituto Politécnico do Porto (IPP).

Concedo os direitos de edição, comercialização e todos os direitos conexos com a obra em causa, autorizando, designadamente, quer a exibição do trabalho em exposições, festivais, sites institucionais, mostras de cinema, mostras no âmbito académico, em todo e qualquer meio de comunicação existente, agora, ou no futuro concebidos.

_____ (local), _____ de _____ de _____

(Assinatura conforme CC)

DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE DIREITOS DE IMAGEM

Eu, _____, portador(a) do documento de identificação nº _____, concedo a cedência de direitos de imagem, no âmbito da realização do projeto académico “Anamnese” no âmbito da Unidade Curricular Projeto/Dissertação/Estágio do Mestrado em Cinema e Fotografia - Especialização em Cinema de Ficção, pelo Departamento de Artes da Imagem (DAI) da Escola Superior de Media Artes e Design do Instituto Politécnico do Porto (IPP).

Concedo os direitos de edição, comercialização e todos os direitos conexos com a obra em causa, autorizando, designadamente, quer a exibição do trabalho em exposições, festivais, sites institucionais, mostras de cinema, mostras no âmbito académico, em todo e qualquer meio de comunicação existente, agora, ou no futuro concebidos.

_____ (local), _____ de _____ de _____

(Assinatura conforme CC)

Anexo F - Exemplos de figurino das três atrizes

DETALHES: DÁLIA



DETALHES: CRIANÇA

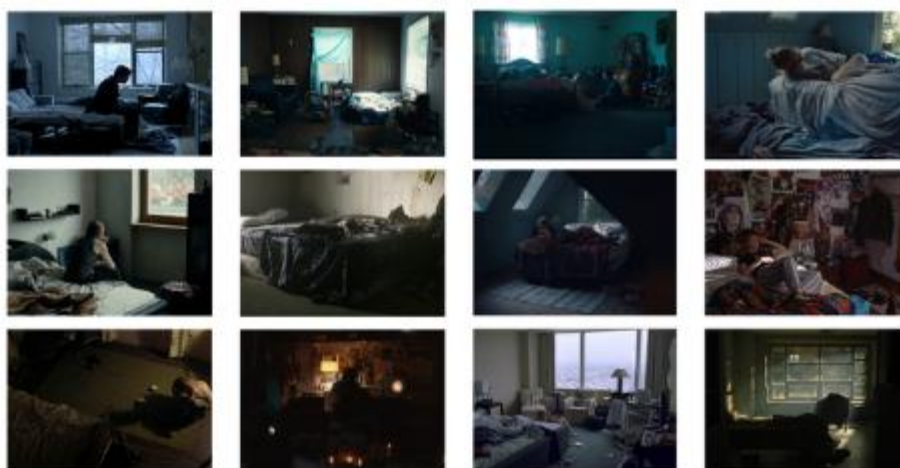


DETALHES: MÃE



Anexo G – Moodboard do quarto

DETALHES: QUARTO

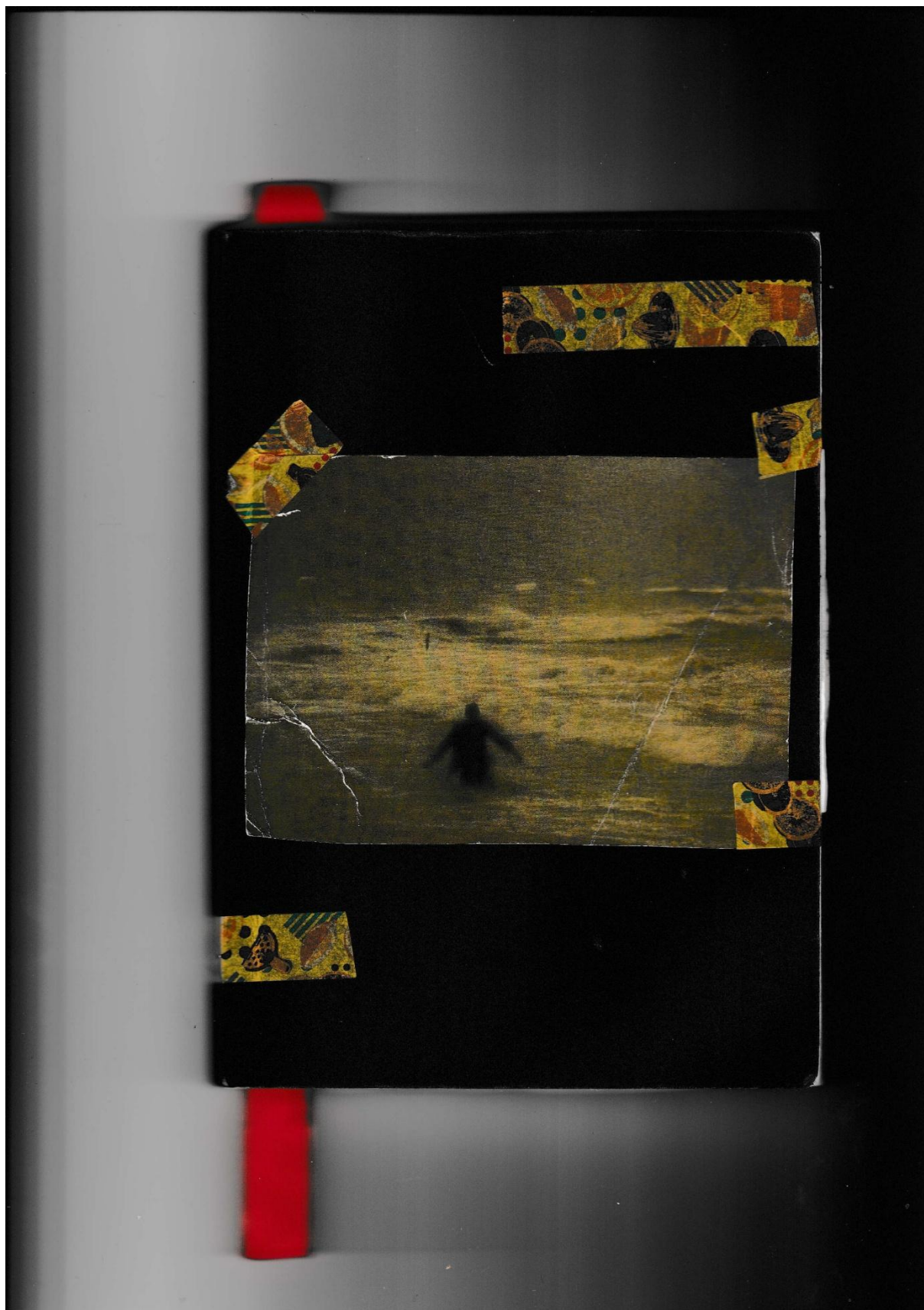


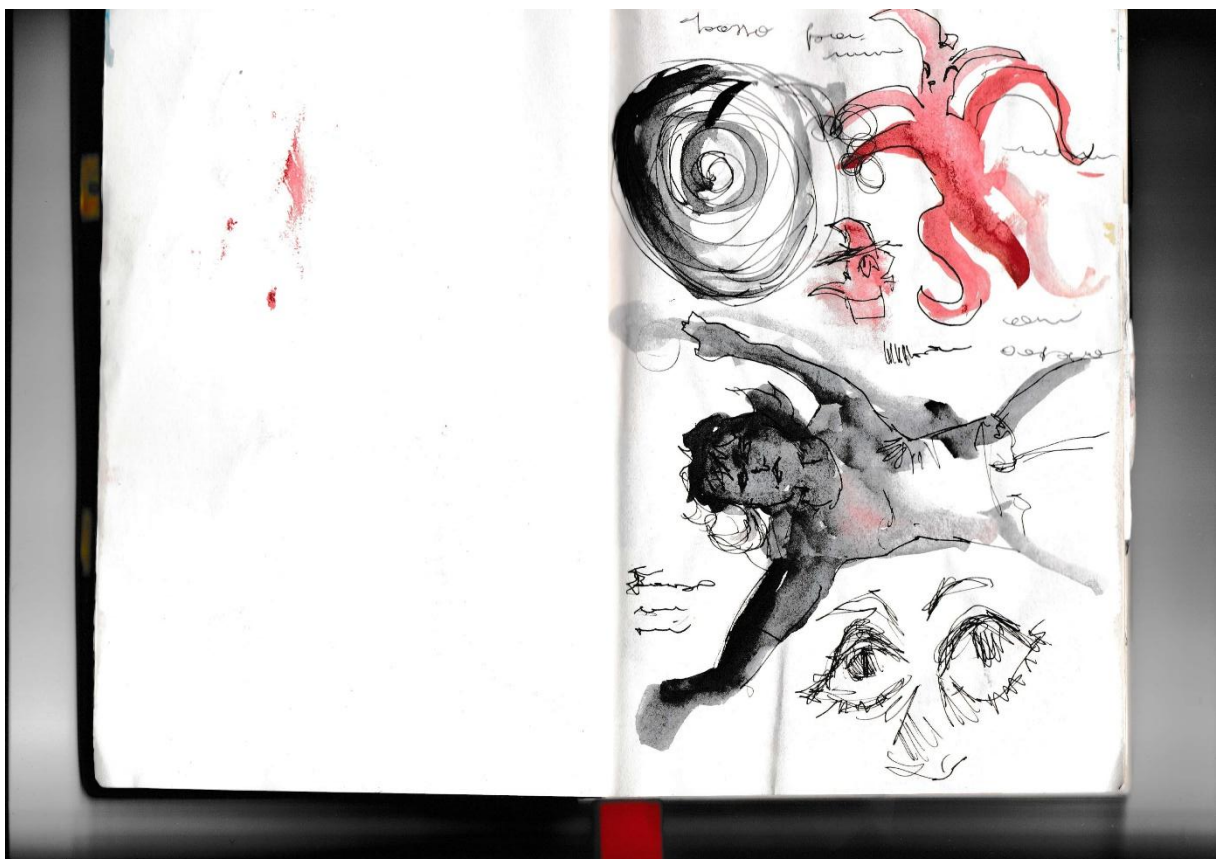
Anexo H - Referências do caderno

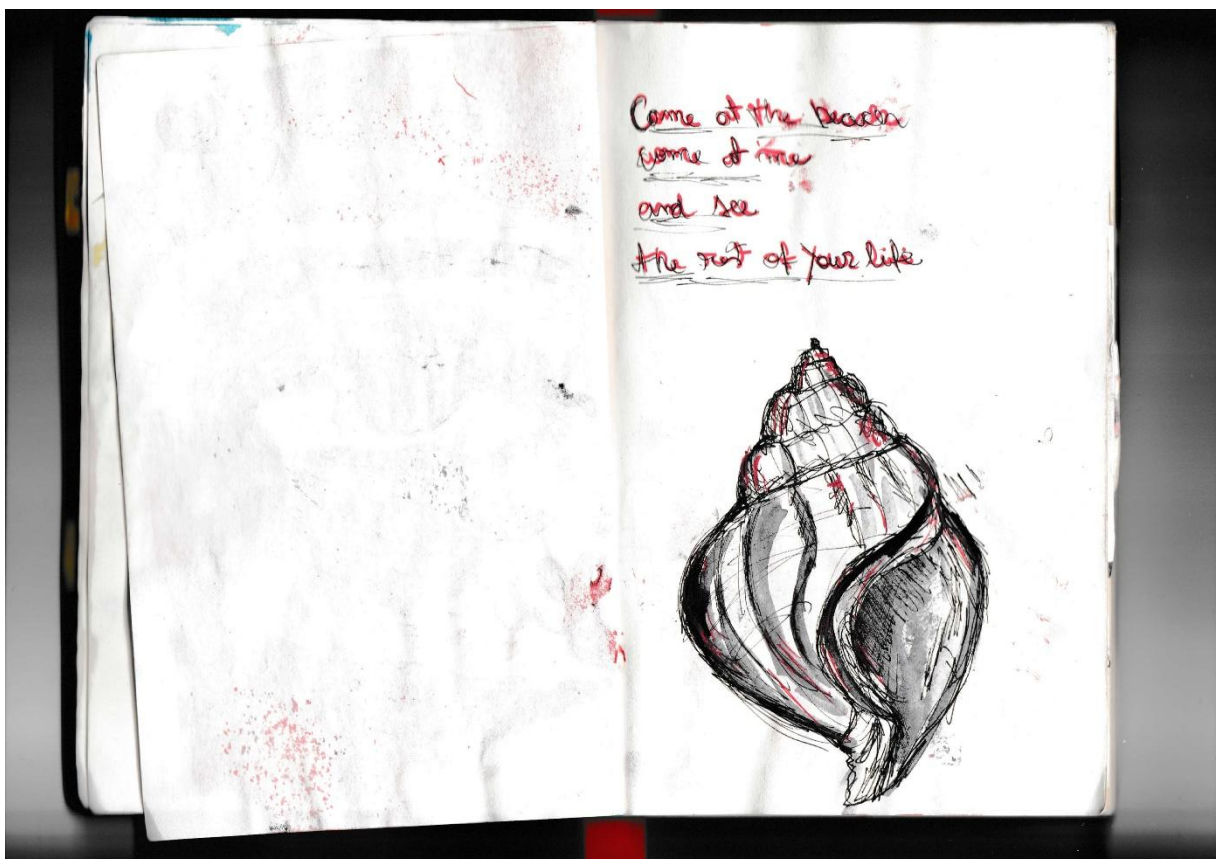
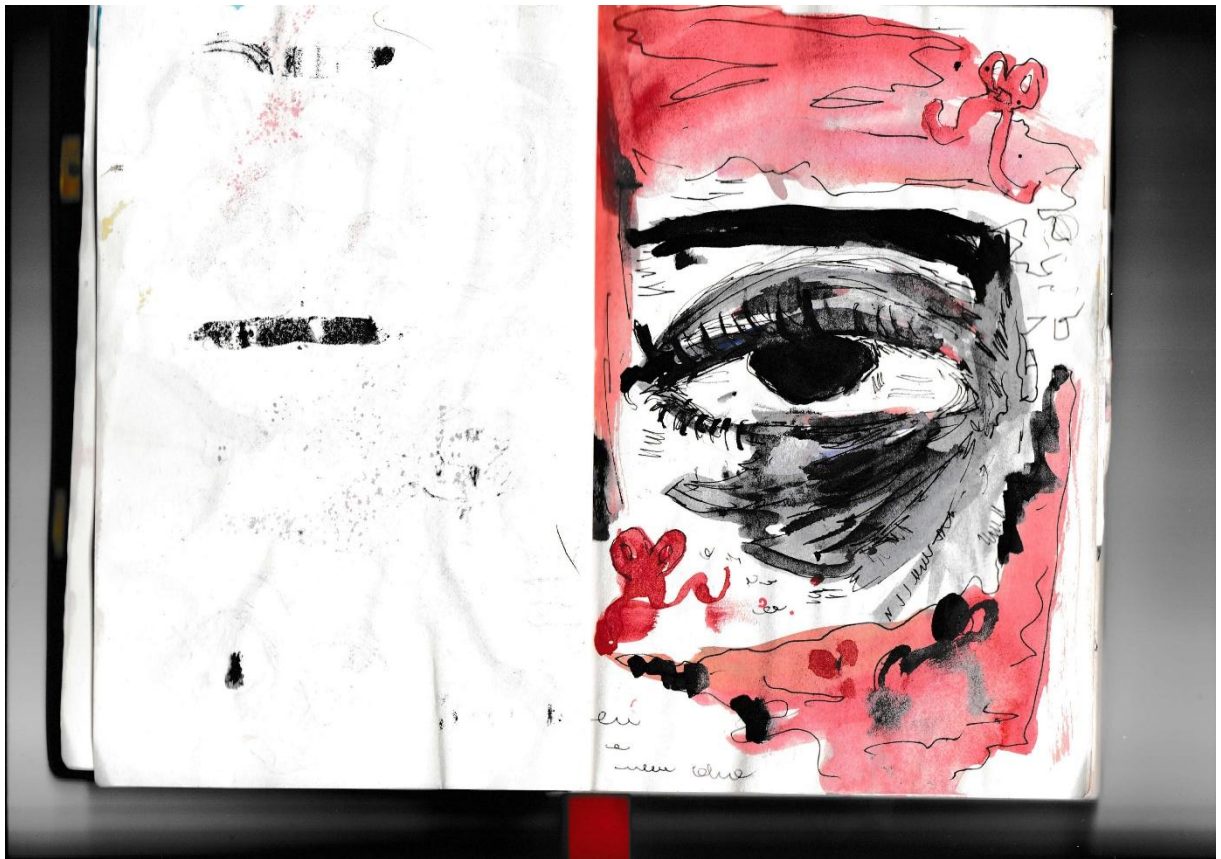
DETALHES: CADERNO

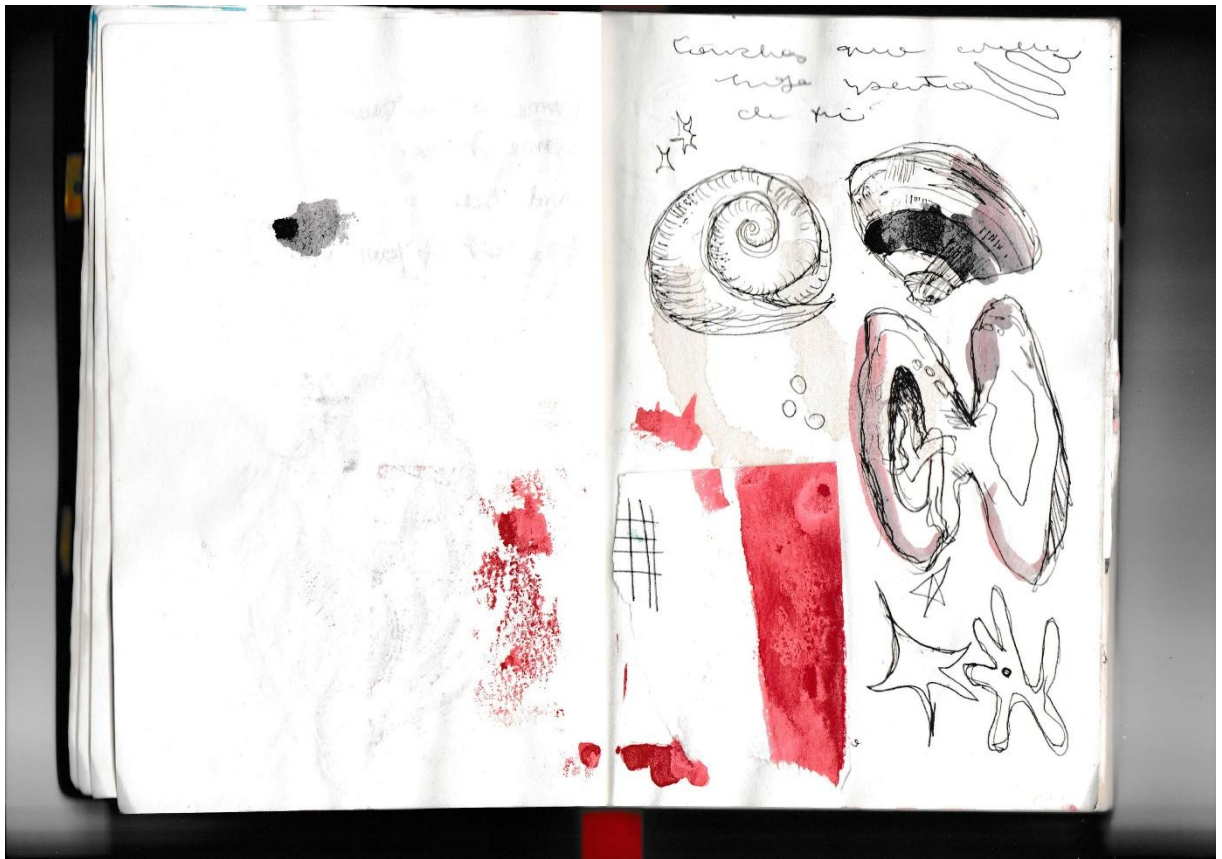


Anexo I - Digitalização do caderno







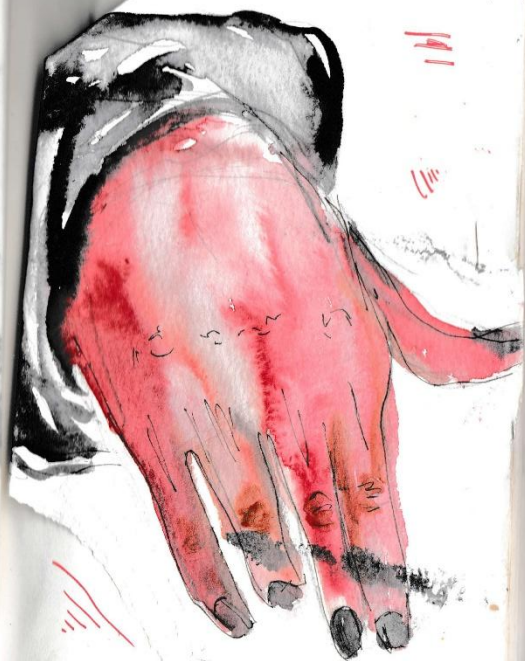


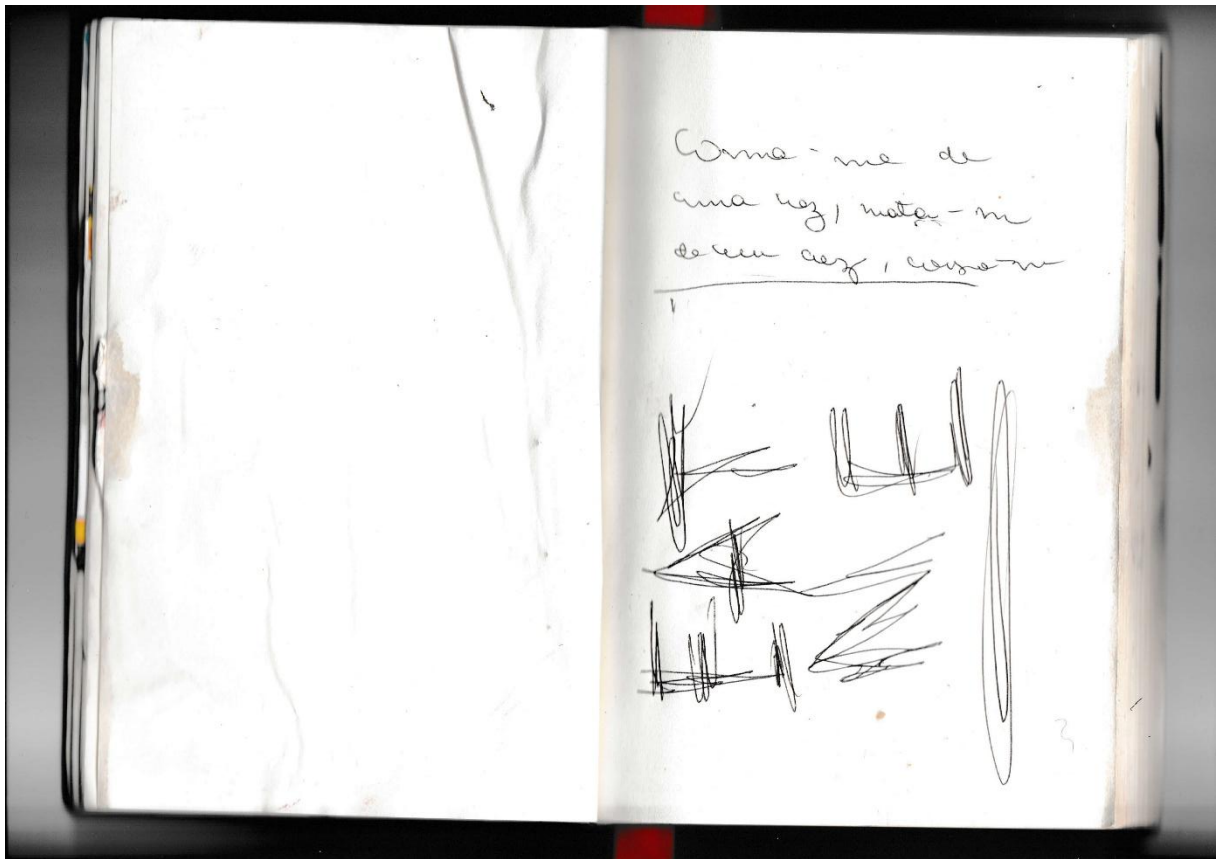
Que para ti não
 soltas fora um
 sorriso mentado
 de alguém no canto
 preso de serafim?
 talvez nunca calar

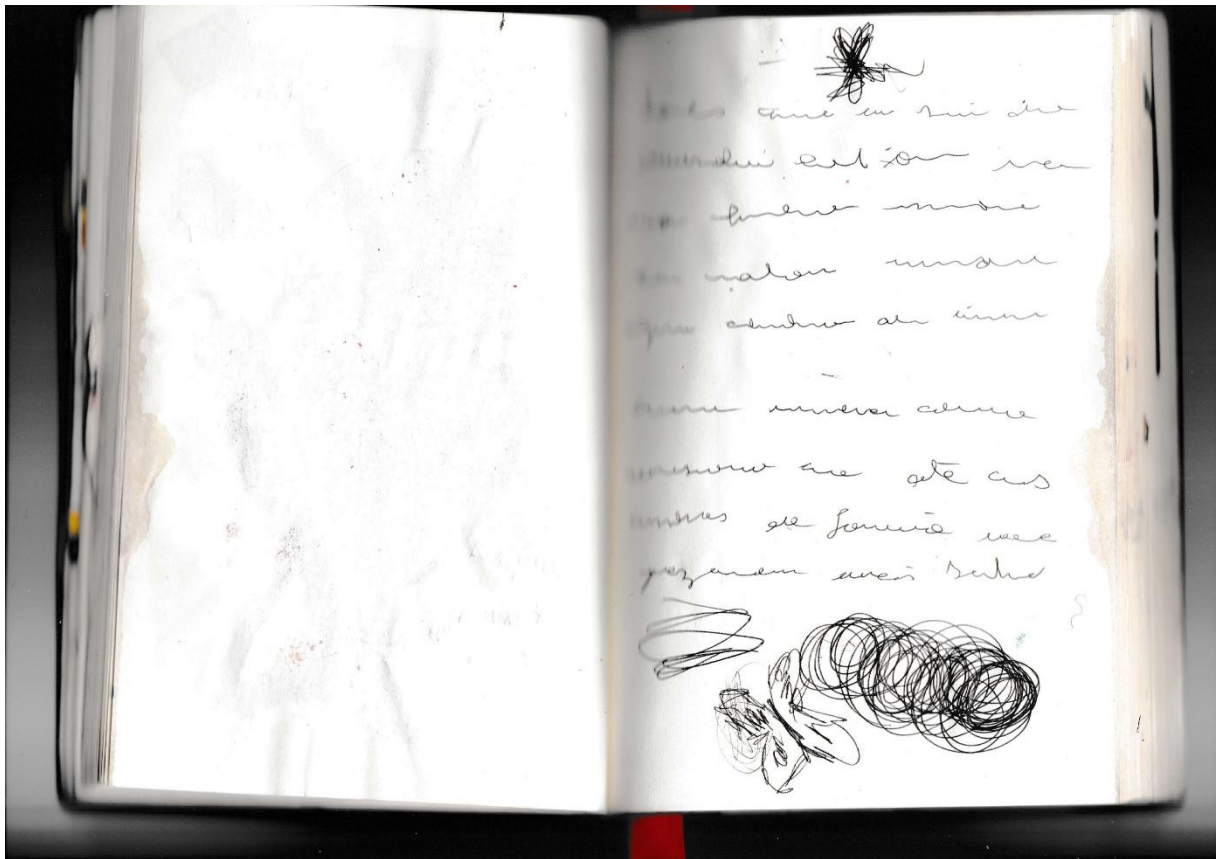


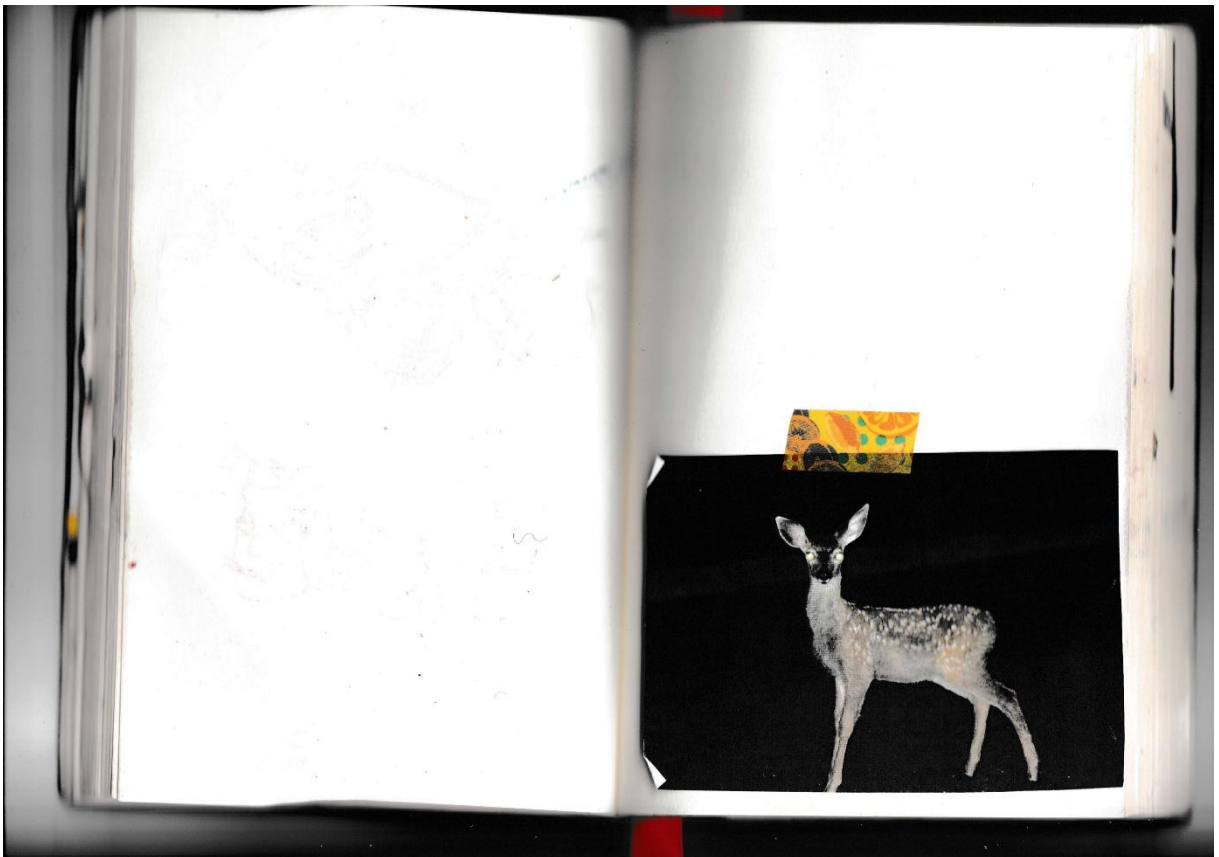
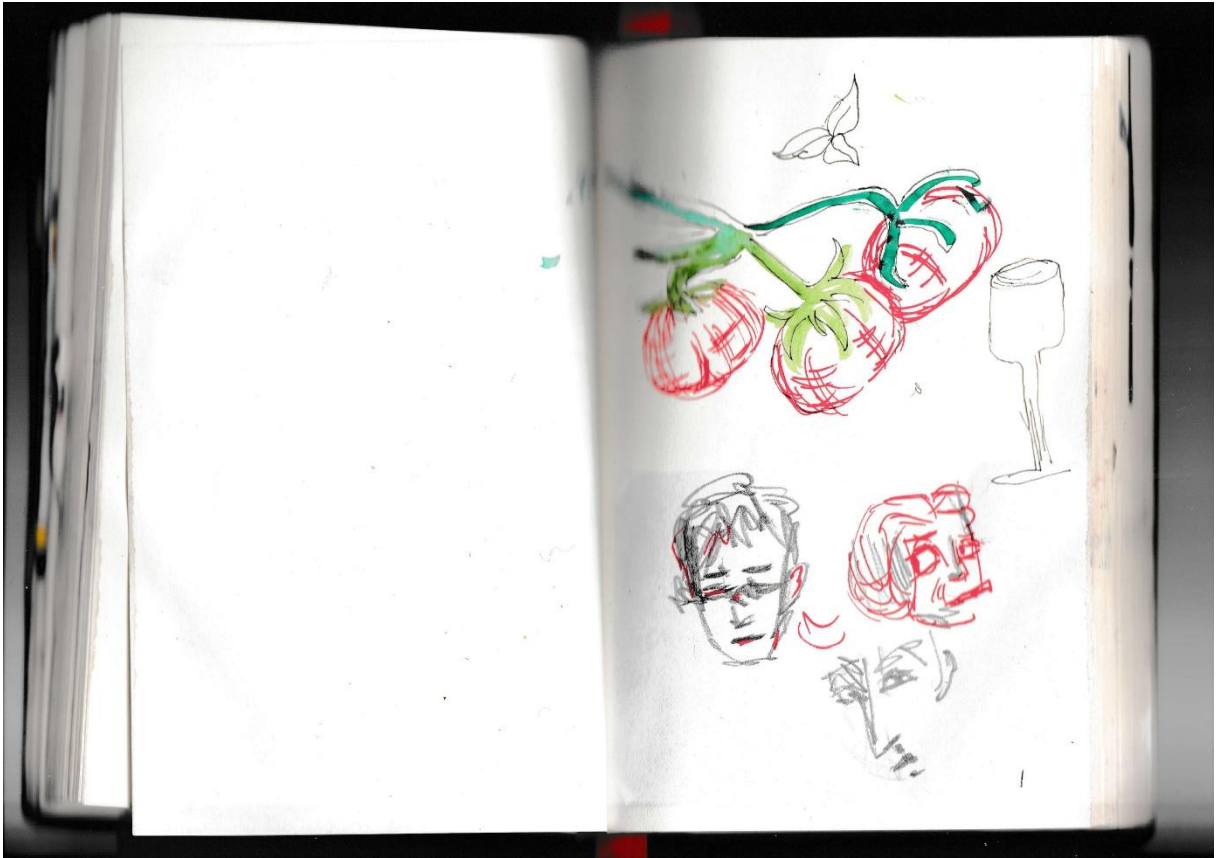
Curo te entendo
 agora não
 amaldiçoar-me
 com a tua mão
 não mais me
 vingar

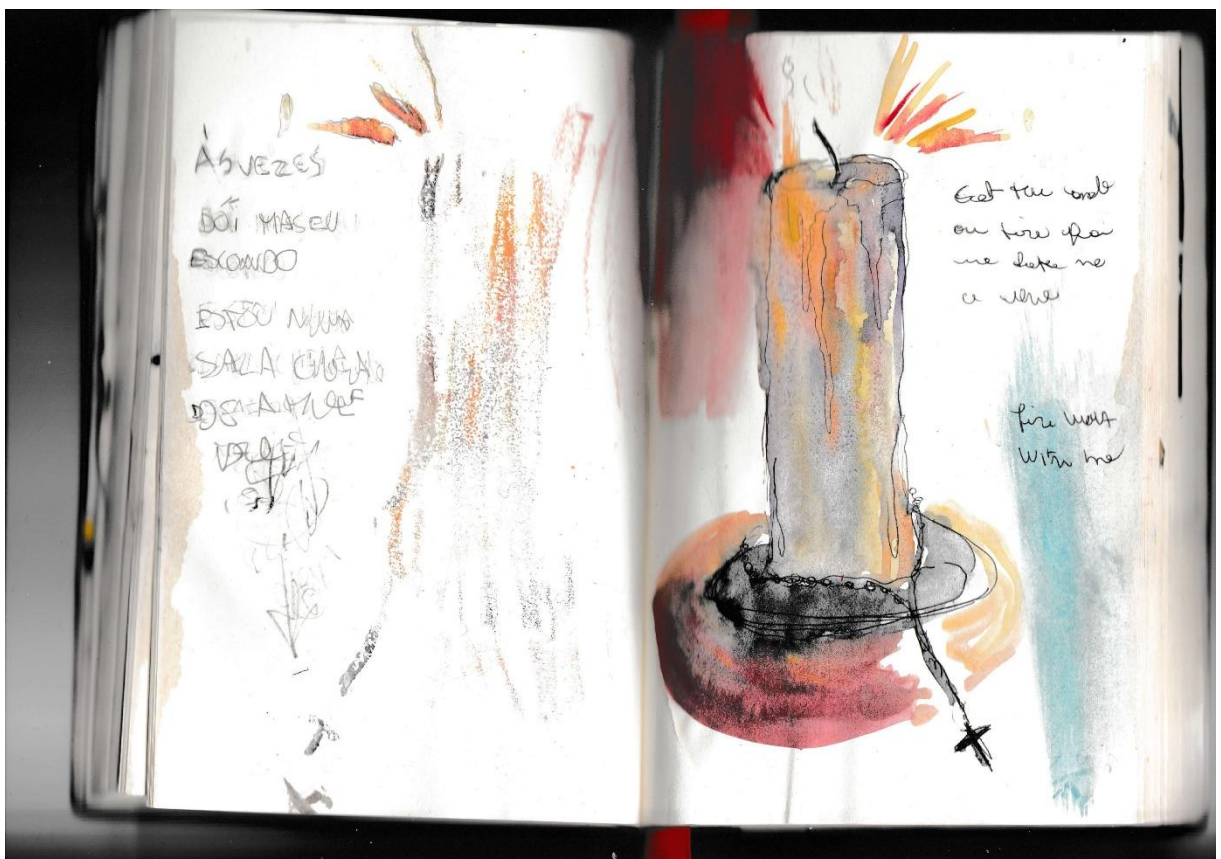
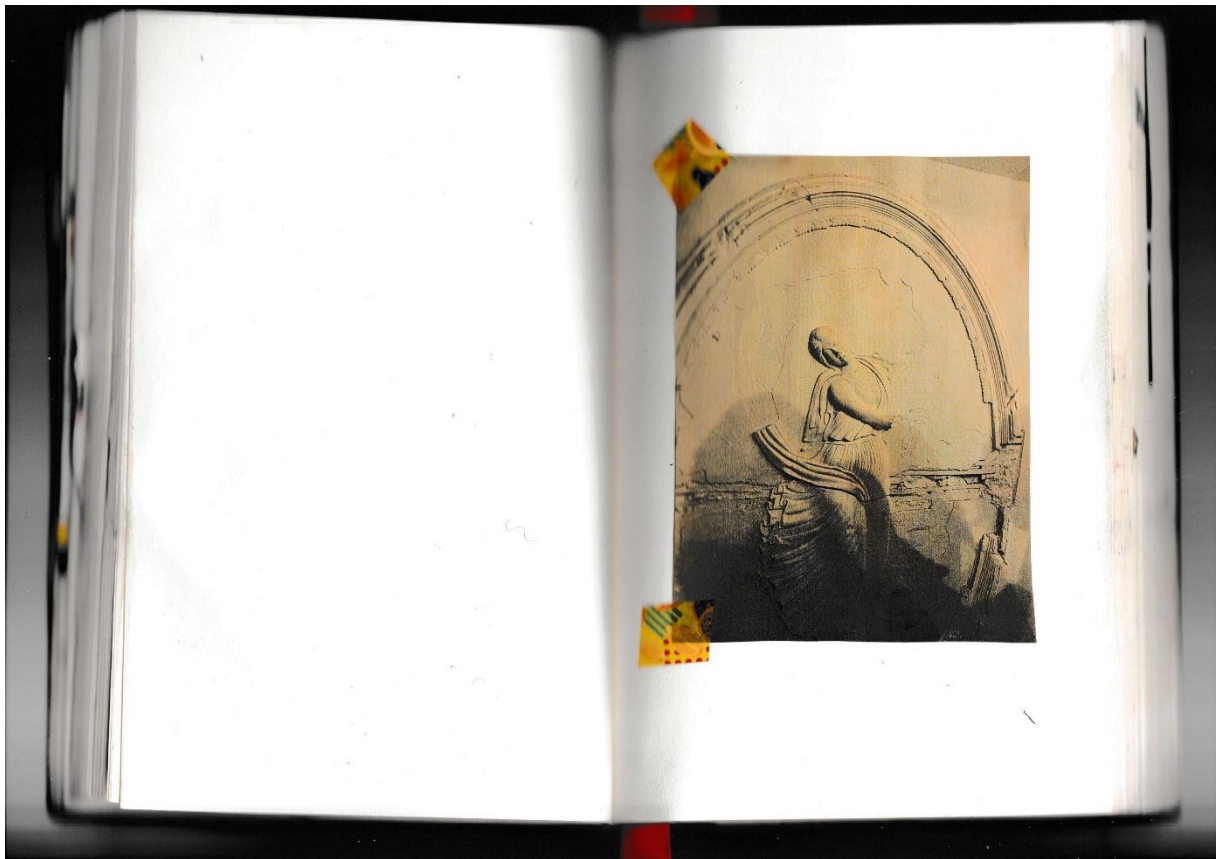
CONFIGO

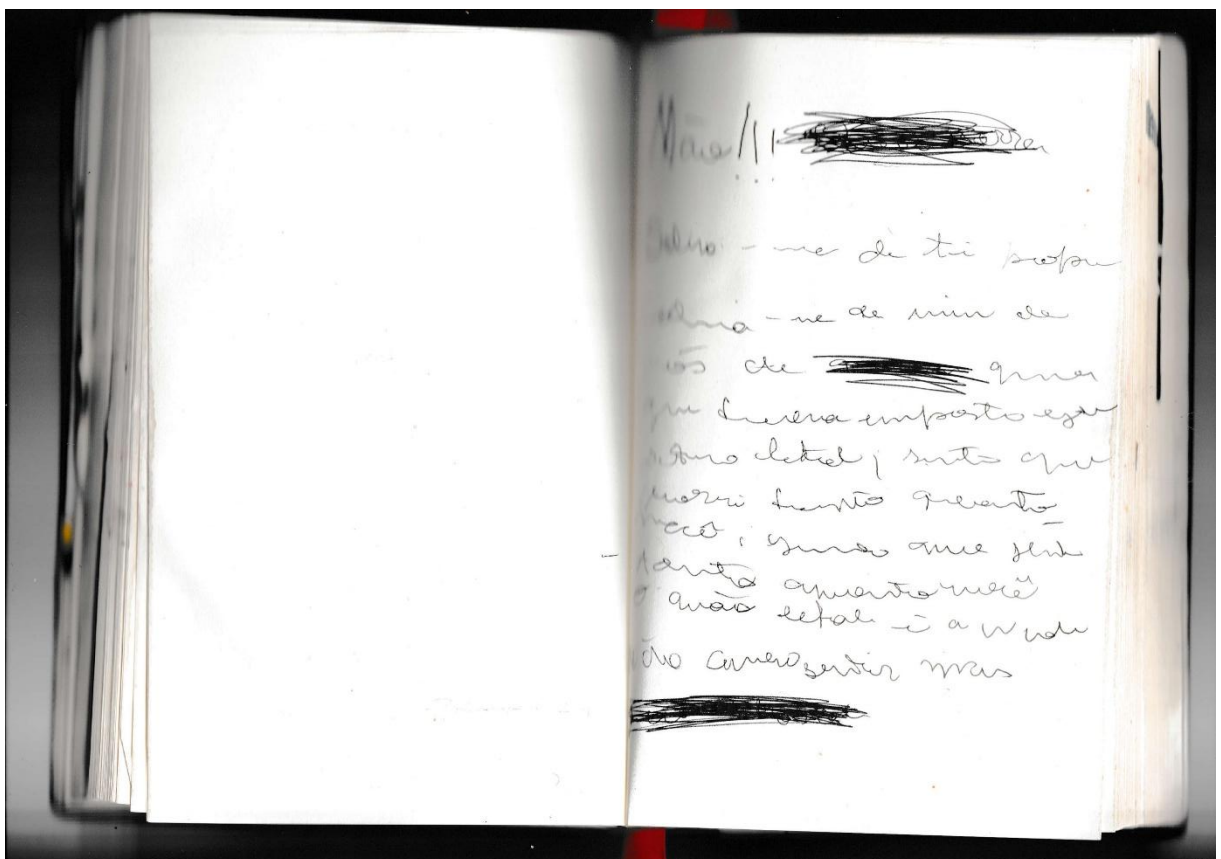
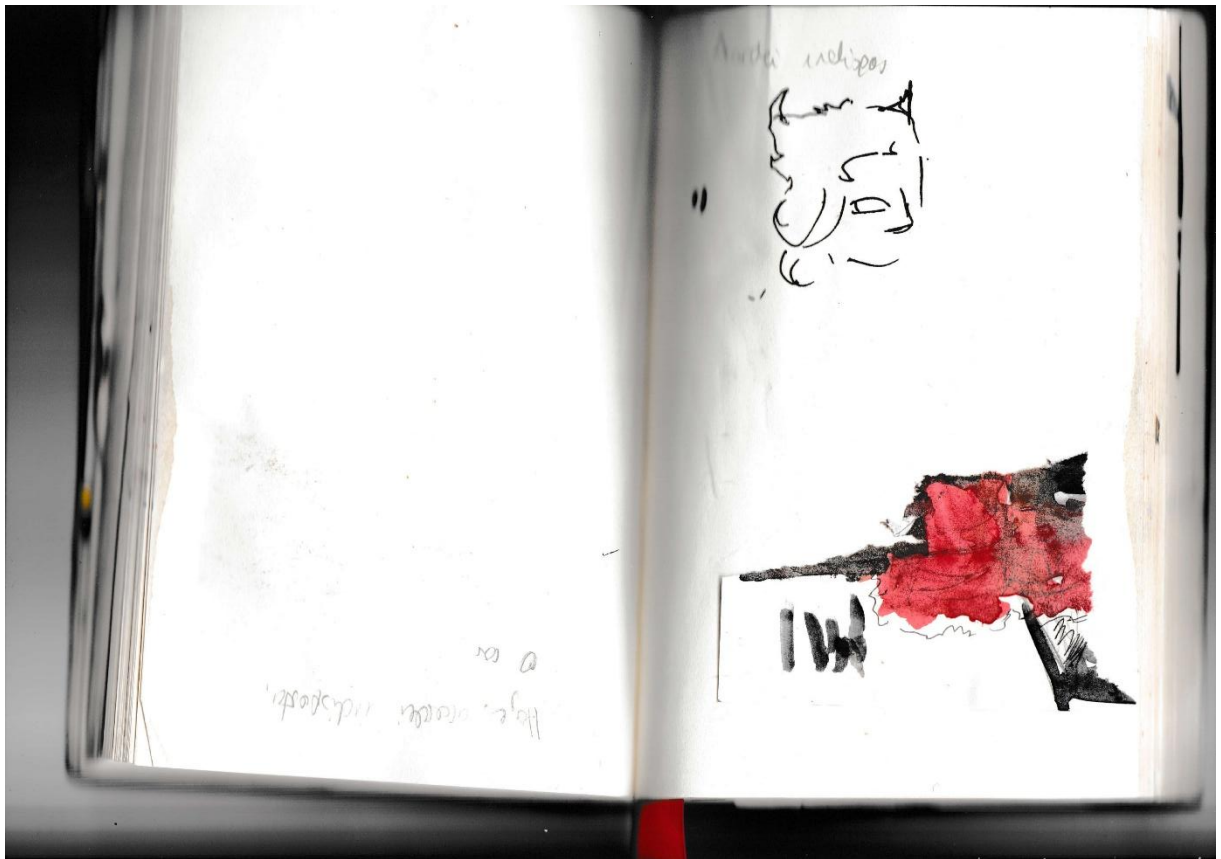




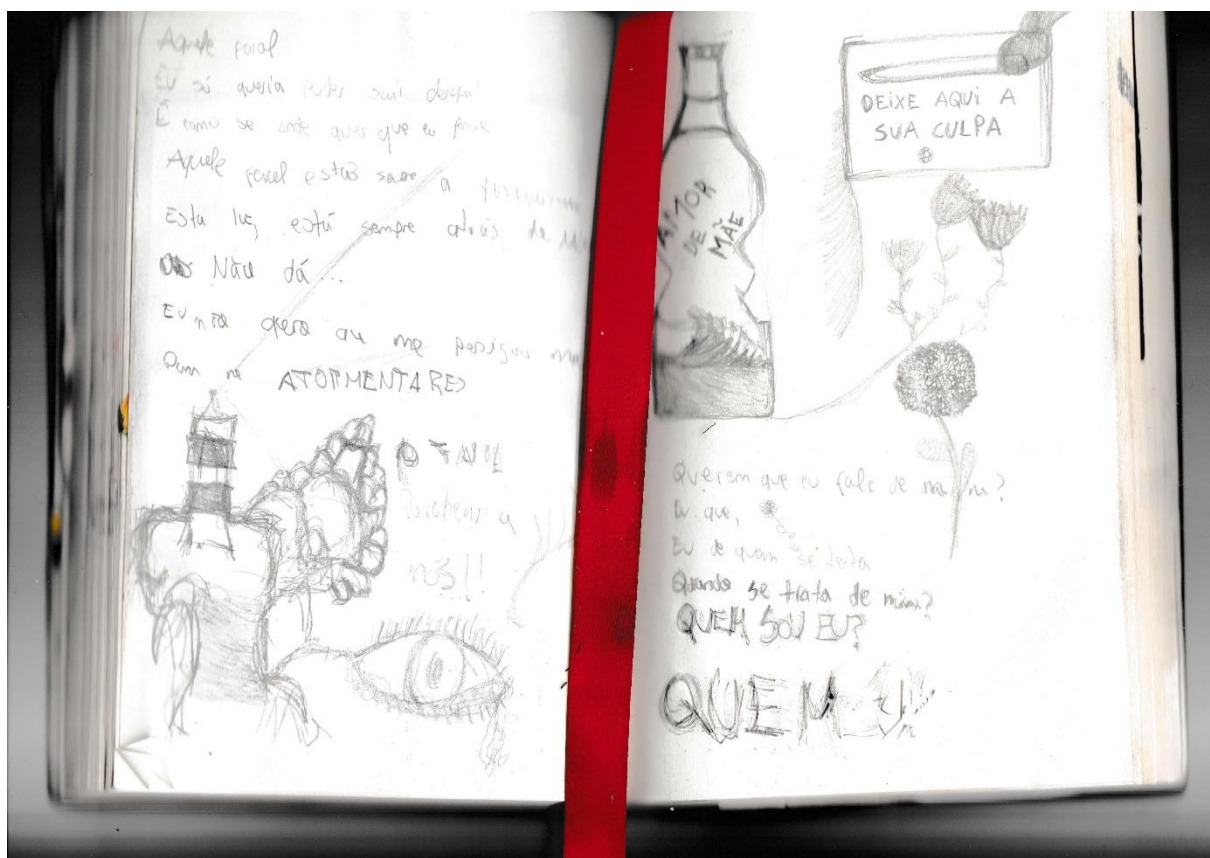


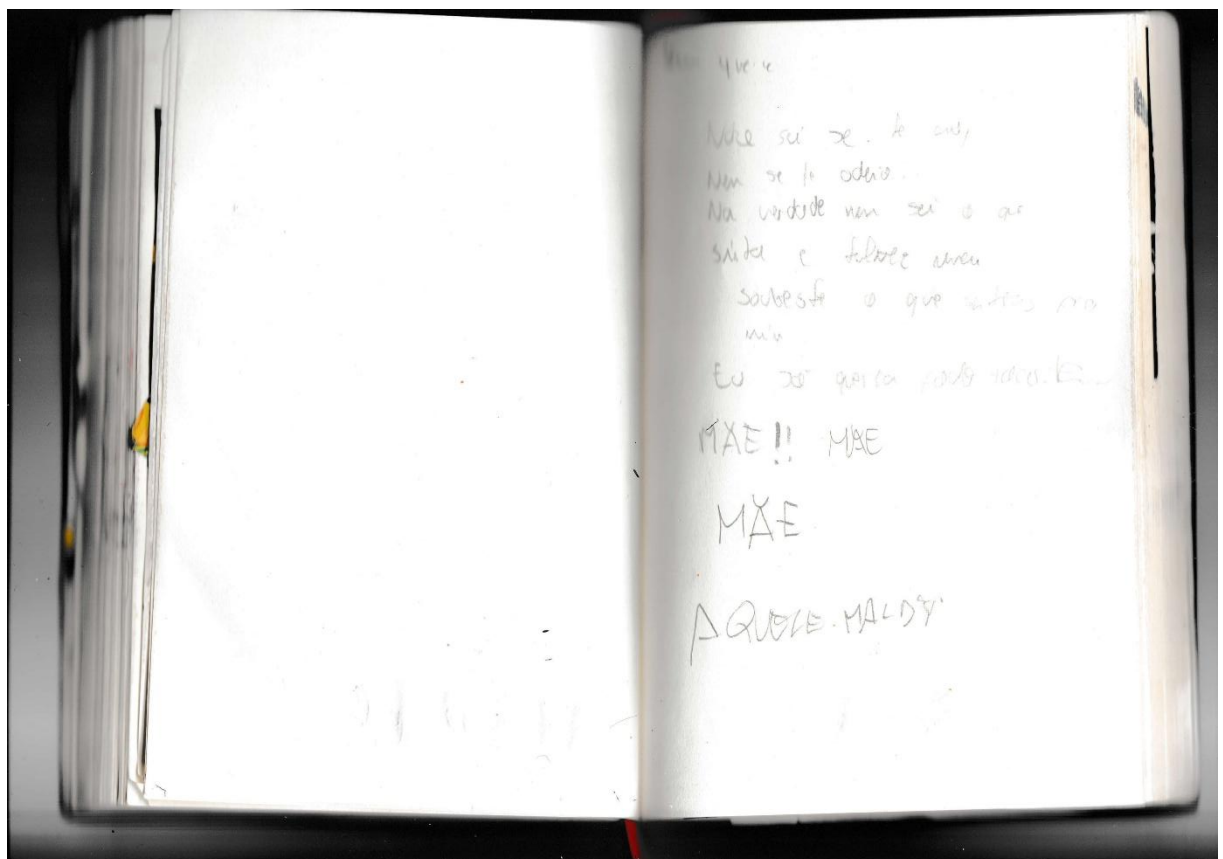
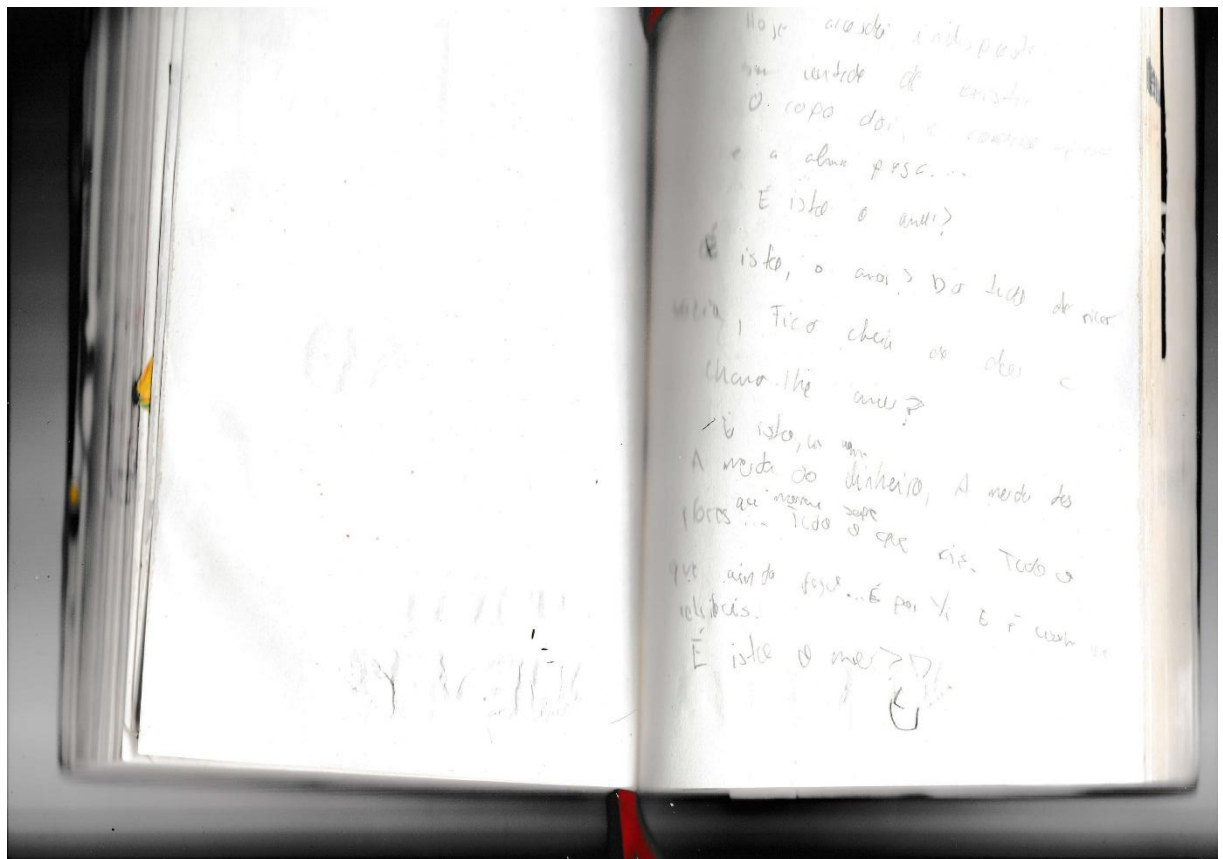


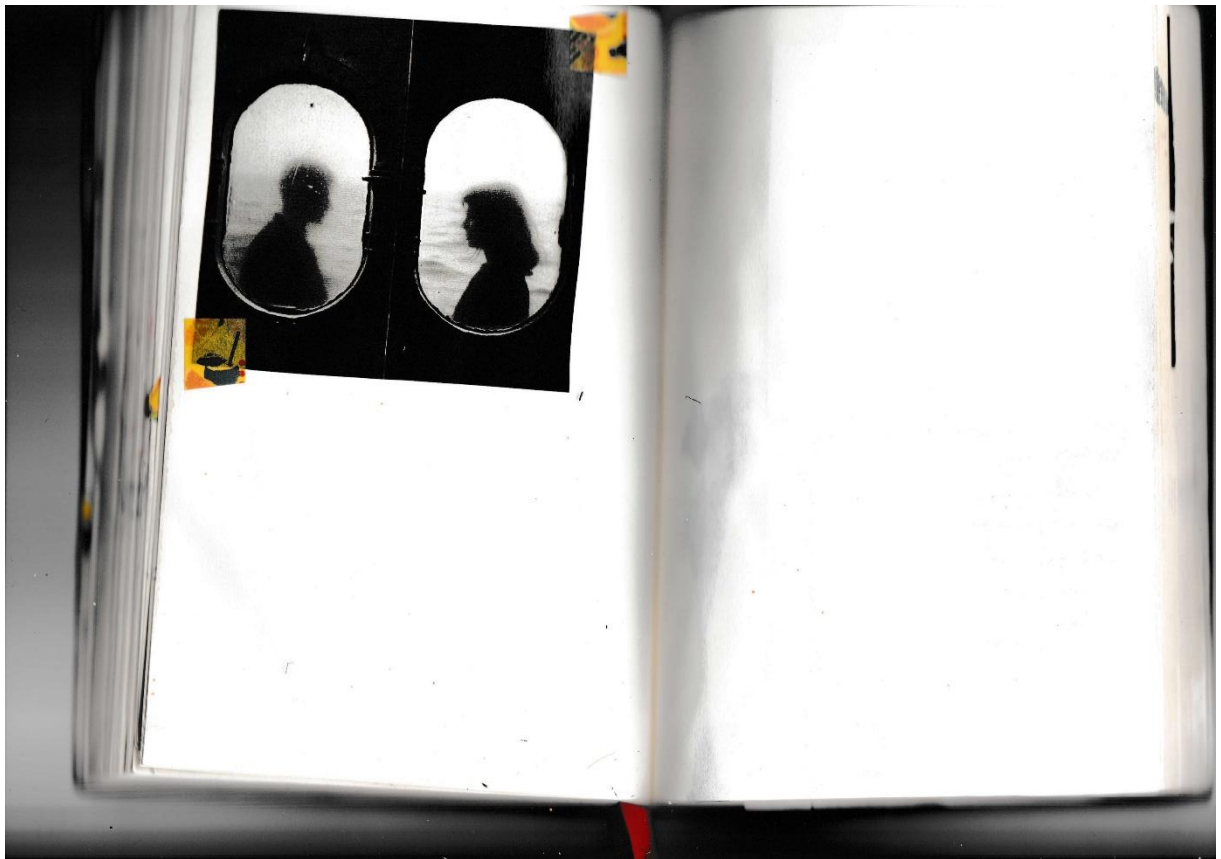




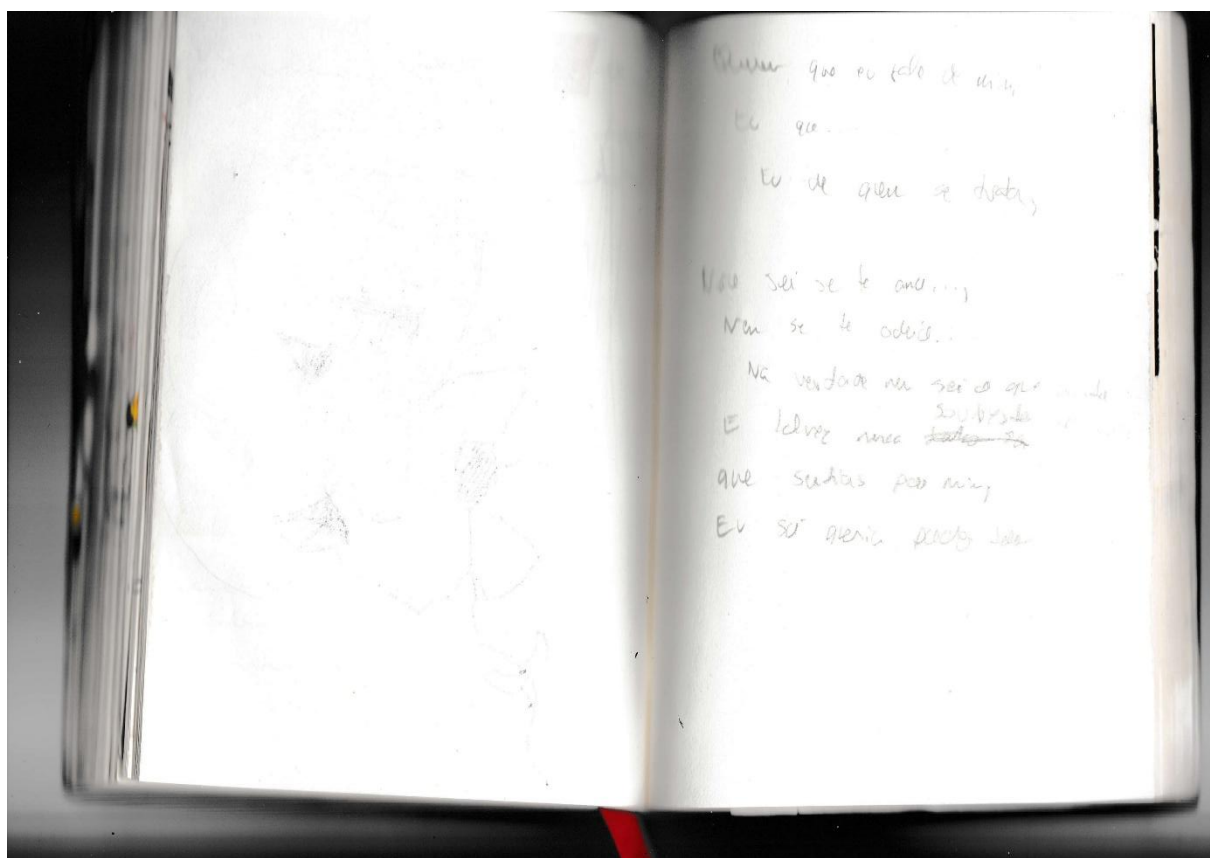


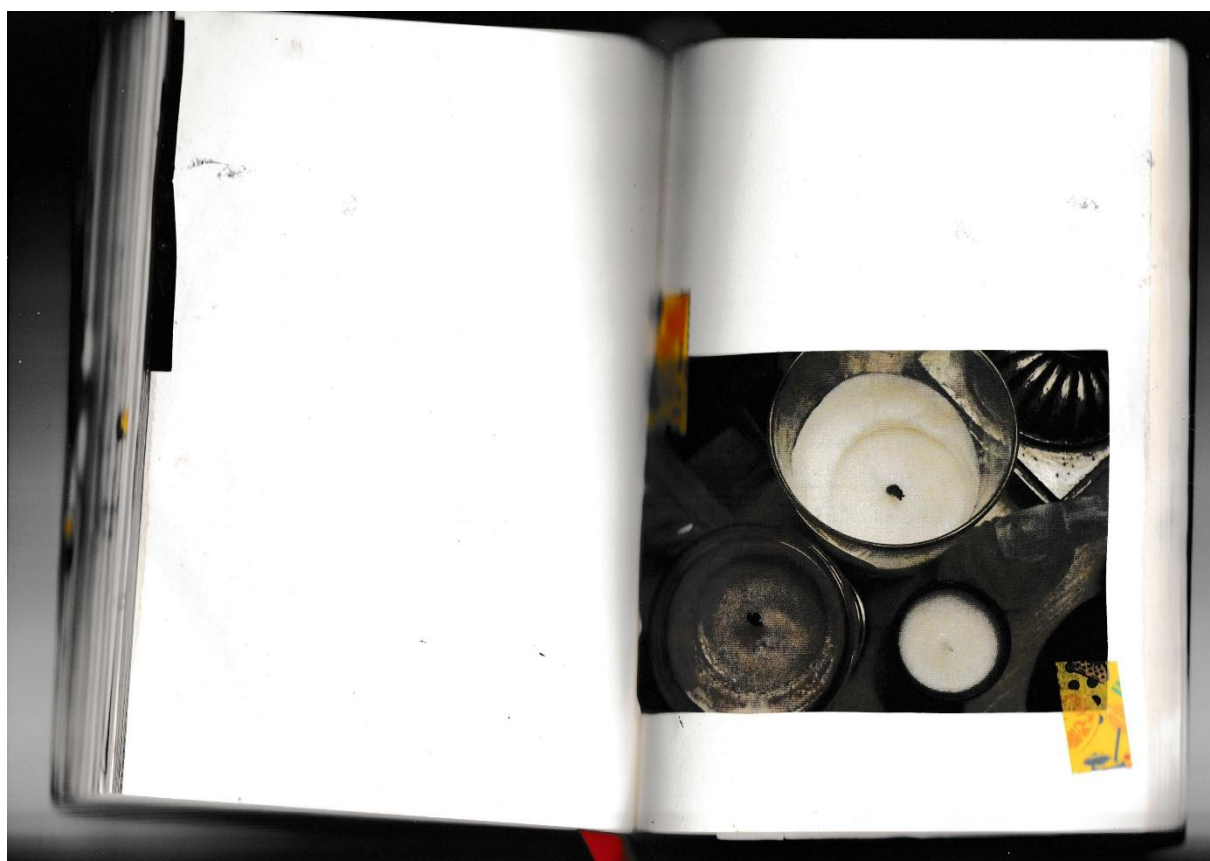


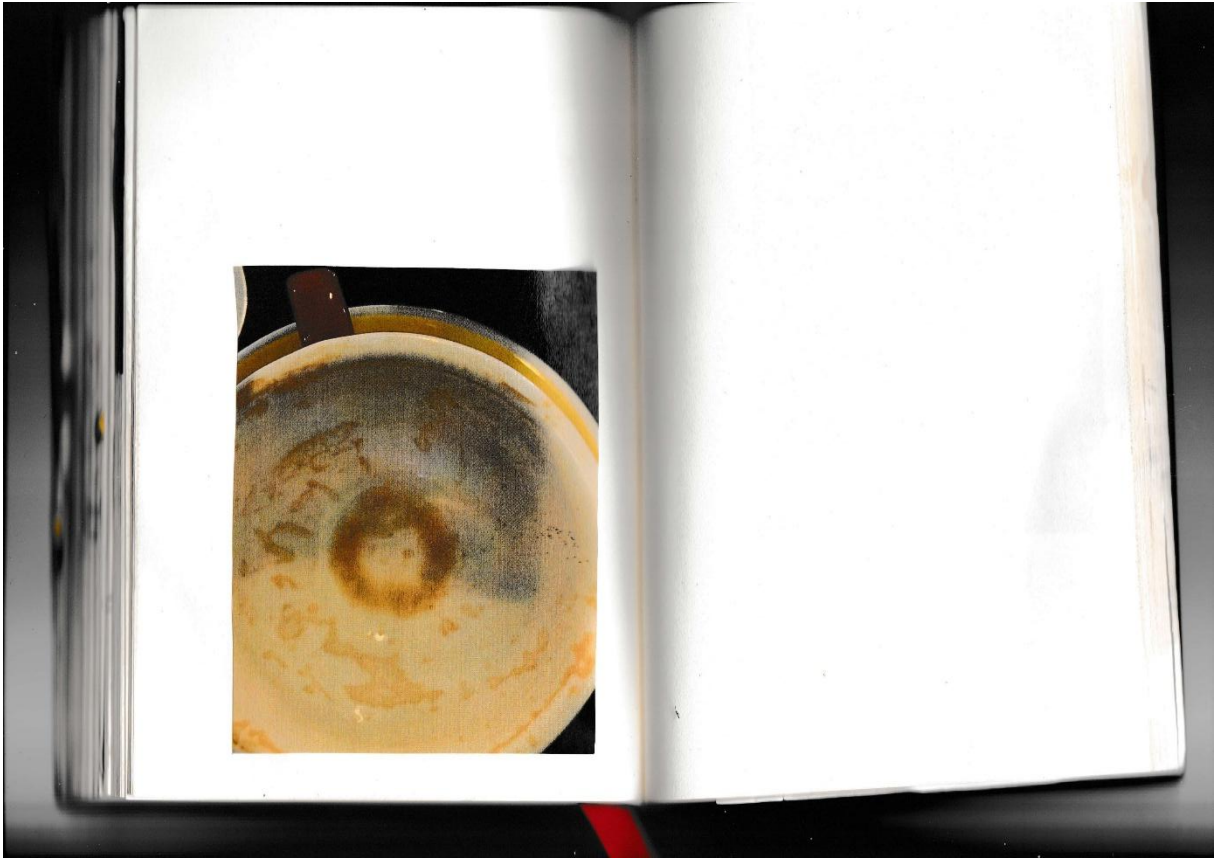




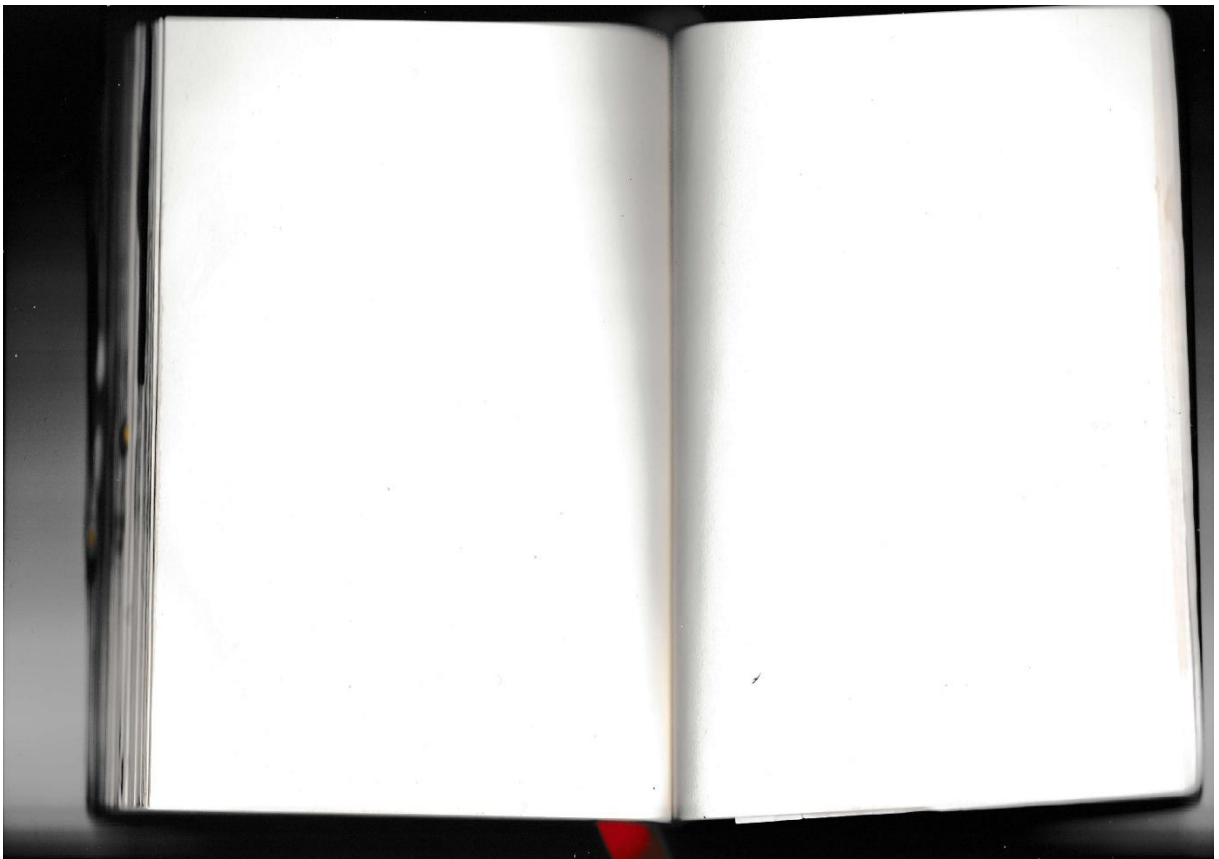
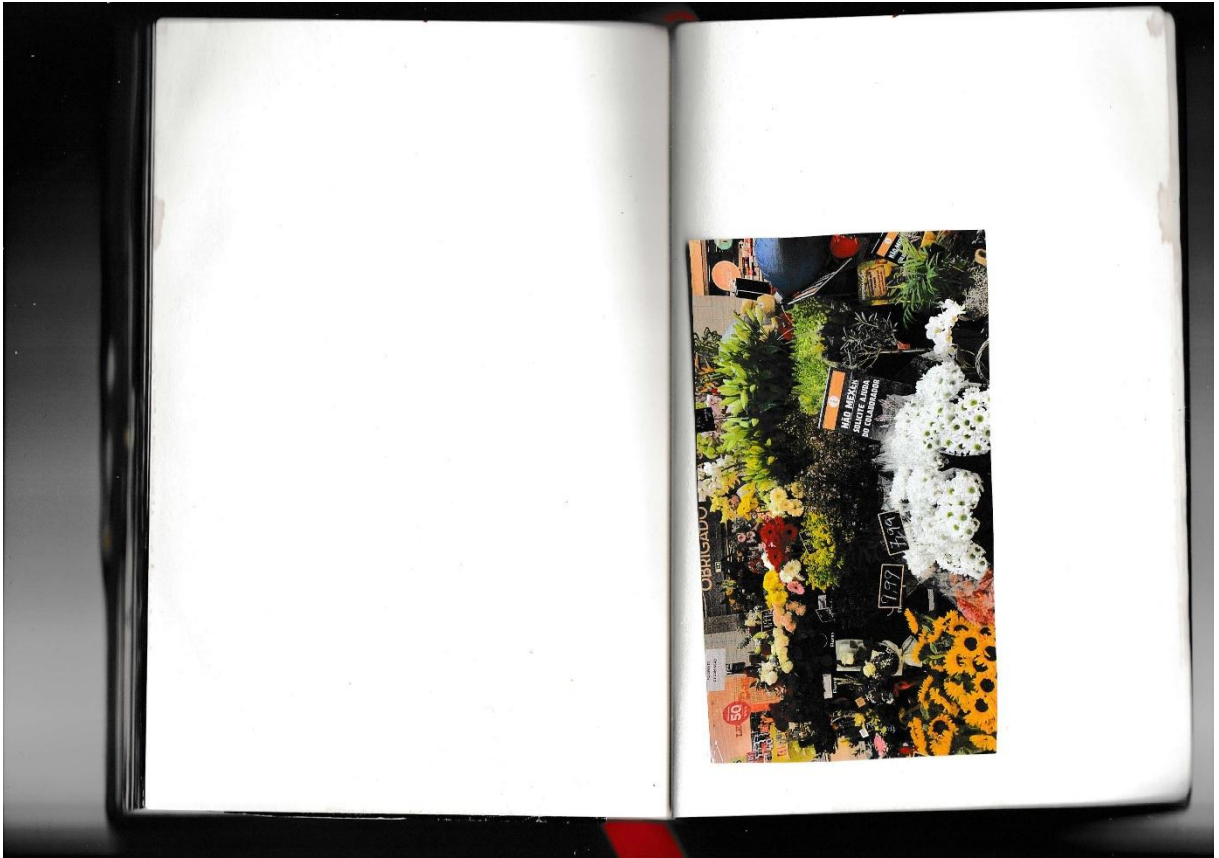














Anexo J – Folhas de levantamento de anotação

FOLHA LEVANTAMENTO	#1	Contagem Pág.	1/1	Data:	21/02/2026
Produtora	ESMAD				
Título Projeto:	"Anamnese", Dir. Érica Costa				
Cena #:	1	Nome Cena:	QUARTO	INT/EXT:	INT D / N: DAY
Pág. de guião:	2	Nome do Local:	Quarto de Dália -Rua Manuel Gaio Carneiro n.º 100		
Descrição:	Dália sentada em frente à escrivaninha a rebiscar no seu bloco. Depois de partir o bico do lápis, levanta-se, arranja o vaso na janela, arrancando as petúnias mortas, perguntando "Onde estás?"				
ELENCO (vermelho)	GUARDA-ROUPA (amarelo)		FIGURANTES (verde)		
Dália	Saia Preta				
	Camisola branca, detalhes em renda				
	Bota pretas de salto				
	Casaco preto e largo				
	Acessórios prateados				
	Mola de cabelo clara				
	ADEREÇOS (roxo)				
	Persiana				
	Cortinas				
	Desenhos infantis				
	Rabiscos de círculos e olhos				
SPECIAL FX (azul)	Câmara		VEÍCULOS / ANIMAIS (rosa)		
	Jarro				
	Petúnias, vivas e mortas				
	Cama				
	Roupa amontoada				
	Escrivaninha				
	Candeeiro				
	Jarros decorativos				
	Espelho				
CABELO e MAKEUP (círculo)	Cómoda		MÚSICA e SOM (castanho)		
Preso com uma mola clara	Maquilhagem		Vento		
Encaracolado	Bijuteria		Som da rua		
	Livros				
	Bloco de notas				
	Lápis				
Notas Produção (sublinhado)					

Lista de Elenco			
	ID ELENCO	NOME PERSONAGEM	NOME ATRIZ
	1	Dália	Matilde Gandra
	2	Mãe, Corpo, Vulto estranho, Voz Feminina	Aoni D'Alva
	3	Criança (Dália mais nova)	Sofia Costa
	4		
	5		
	6		
	7		
	8		
	9		
	12		

Anexo K – Mapa de rodagem

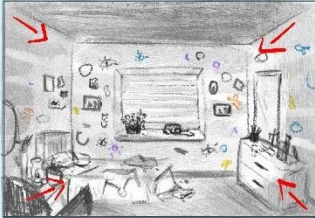
Mapa de trabalho

[illegible]

Anexo L – Storyboard

ANAMNESE

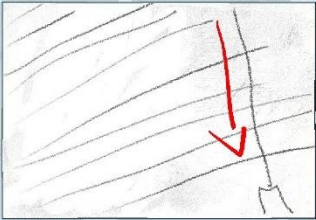
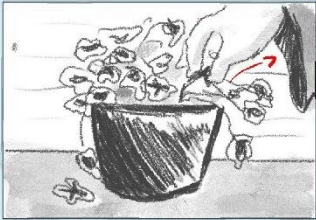
Storyboard #1

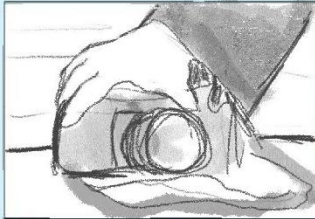




ANAMNESE

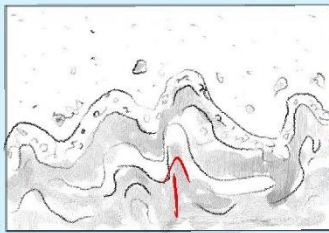
Storyboard #2





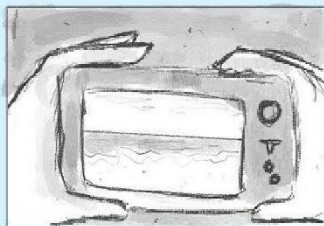
ANAMNESE

Storyboard #3



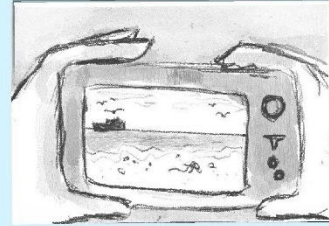
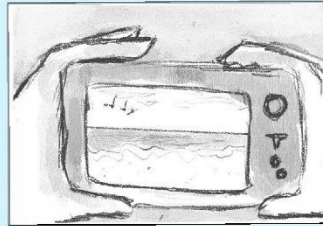
ANAMNESE

Storyboard #4



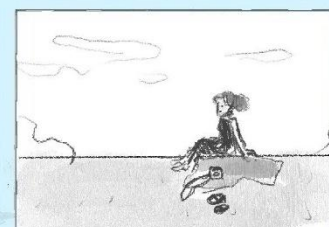
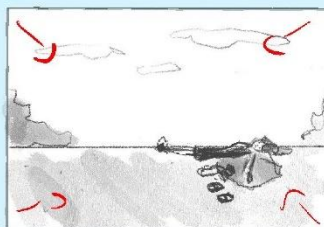
ANAMNESE

Storyboard #5



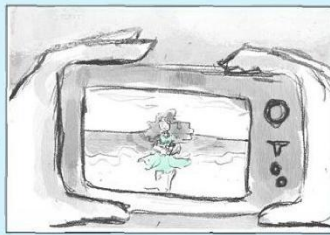
ANAMNESE

Storyboard #6



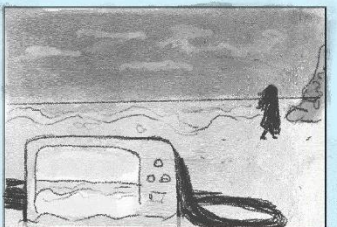
ANAMNESE

Storyboard #7



ANAMNESE

Storyboard #8



Anexo M – Ficha técnica

Elenco

Matilde Gandra

Aoani D'Alva

Sofia Aroso Costa

Realização Érika Costa

Assistente de Realização Diogo Rissi

Anotador Gonçalo Cardoso

Direção de Produção Lilo Serrasqueiro

Chefe de Produção Thalita Lago

Assistente de Produção Rui Ribeiro, Diana Garcez

Direção de Fotografia Diogo Monteiro

Assistente de Câmara Francisco M. Rocha

Chefe de Iluminação Gabriel Silva

Assistente de Iluminação Raúl Matias

Diretor de Som João Malheiro

Assistente de Som João E. Santos, Mário J. Reis

Diretora de Arte Isabella Miranda

Assistente de Arte Duvalle

Caracterização Duvalle, Isabella Miranda

Montagem Gonçalo Cardoso, Diogo Cervantes, Mário J. Reis

Design de Som Mário J. Reis

Colorista Diogo Cervantes

Fotografia de Cena Leonor Simões, Duvalle

Música

donaranha

"Ícarus"

"Forma Liso"

Legendagem e Tradução Eduarda Morgado, Kristina Shurhay

Produção P. PORTO – ESMAD

Orientação Prof. Doutor José Alberto Pinheiro

Apoio Financeiro ICA

Parcerias

ESMAE

BRUMA Visuals

Filmesdamente

Câmara Municipal de Vila do Conde

Capitania de Vila do Conde

O Pasteleiro

Padaria Veiga

Agradecimentos

Lurdes Ferreira

Julia Matos