

Filming Freedom: Ethics and the Representation of the Adolescent Body in *Silence of Spring*

Filmar a Liberdade: Ética e Representação do Corpo Adolescente em *Silêncio da Primavera*

Marina Leonardo

CEAA - Centro de Estudos Arnaldo Araújo, Porto, Portugal

Abstract

*How can cinema represent the adolescent body in freedom without reducing it to a mere object of observation? This research proposes a critical reflection on the concepts of freedom, embodiment, and spatial positioning in cinema, understanding cinematic position not simply as physical space but as an ethical and aesthetic configuration of the gaze. Drawing upon the author's experience in the making of the short film *Silêncio da Primavera* (2026), the study examines the fundamental question of camera placement when filming female adolescent bodies. By bringing into dialogue the filmic analysis of the characters in *Naissance des pieuvres* (2007) by Céline Sciamma and artistic practice, the research engages with theoretical contributions from John Stuart Mill, Angela Davis, Gilles Deleuze, Jacques Rancière, Laura Mulvey, and John Berger. The study argues that camera placement constitutes a decisive ethical and aesthetic gesture, shaping the conditions through which adolescent bodies may be represented as subjects of experience, agency, and freedom rather than as passive objects of visual scrutiny.*

Keywords: Adolescent Body; Cinematic Gaze; Camera Placement; Ethics of Representation; Contemporary Cinema

Introdução

Esta investigação situa-se no campo dos estudos fílmicos e da prática cinematográfica contemporânea, centrando-se na representação do corpo adolescente feminino e nas implicações éticas do posicionamento da câmara. A câmara assume aqui um papel estruturante na produção de sentido cinematográfico, determinando regimes de visibilidade e relações entre corpo, imagem e espectador.

O projeto desenvolve-se a partir da realização do filme *Silêncio da Primavera* (2026), que acompanha Olívia, uma adolescente de quinze anos que regressa à piscina após a morte de uma amiga. A narrativa organiza-se através de uma estrutura fragmentada, atravessada por memória, presente e distorção temporal. O acontecimento traumático permanece sem resolução narrativa explícita, deslocando o foco para os seus efeitos emocionais e psicológicos. A piscina constitui o espaço central da ação, lugar onde se cruzam disciplina, repetição e transformação corporal.

A investigação analisa as decisões de direção e de construção do olhar, com especial atenção ao posicionamento da câmara no acompanhamento de

corpos adolescentes femininos. A proximidade entre câmara e personagem estrutura uma abordagem visual orientada pela atenção aos gestos, à respiração e às micro-percepções do corpo. Os enquadramentos recorrem frequentemente a planos próximos e a uma continuidade sensorial que acompanha a experiência da protagonista.

O estudo articula a prática cinematográfica com a análise de *Naissance des pieuvres* (2007), de Céline Sciamma, obra central na reflexão sobre adolescência feminina, desejo e disciplinamento do corpo. A investigação convoca ainda contributos teóricos de John Stuart Mill, Angela Davis, Gilles Deleuze, Jacques Rancière, Laura Mulvey e John Berger, enquadrando a discussão em torno da liberdade, da representação e dos regimes do olhar.

A liberdade estrutura este trabalho enquanto problema teórico e princípio operativo da prática cinematográfica. A investigação acompanha as formas como o cinema organiza a visibilidade dos corpos e como essas escolhas produzem efeitos éticos e políticos. A questão do olhar atravessa todo o processo de criação, desde a escrita até à montagem, orientando decisões formais e relacionais no interior da produção do filme.

O trabalho desenvolve-se a partir da articulação entre teoria e prática, entendidas como dimensões interdependentes de um mesmo processo de investigação artística. O filme integra esse processo como espaço de experimentação formal e conceptual, onde as questões relativas ao corpo, à adolescência e ao olhar cinematográfico se colocam de forma contínua.

Silêncio da Primavera: contexto e corpo

Silêncio da Primavera acompanha Olívia, uma adolescente de quinze anos que regressa à piscina após a morte de uma amiga. A narrativa desenvolve-se de forma circular, oscilando entre presente, memória, alucinação e suspensão temporal. A morte de Lia permanece ambígua. Ouve-se no filme: “*Mas ela caiu ou saltou?*”. No presente, Olívia confronta-se com a culpa, o silêncio e a dificuldade em lidar com o trauma. O corpo surge como lugar de conflito: a protagonista enfrenta as transformações da adolescência, o desconforto com a própria imagem e episódios de distorção visual e alucinação, relacionados com a morte de Lia, da qual se sente responsável. O filme aborda temas como o *bullying*, a culpa, o suicídio na adolescência e a construção da identidade, propondo uma reflexão sobre o corpo, o silêncio e a violência invisível presente nas relações juvenis.

A posição da câmara constituiu o núcleo central da investigação, enquanto lugar de relação entre corpo, imagem e espectador. Nesta perspectiva, a posição da câmara participa daquilo que Jacques Rancière em *A Fábula Cinematográfica* designa por *partilha do sensível*, definindo quem pode aparecer, de que modo aparece e que experiências se tornam visíveis na imagem cinematográfica.

Rancière propõe que o cinema reorganiza o sensível através da distribuição de corpos, espaços e tempos na imagem (Rancière, 2014). Neste sentido, o lugar da câmara participa na construção do universo das personagens, determinando a forma como os corpos existem dentro da imagem.

Procurou-se evitar uma lógica de observação distanciada, privilegiando uma câmara de proximidade capaz de acompanhar o ritmo corporal e emocional da personagem. Esta proximidade constitui uma decisão ética relativa à representação do corpo adolescente.

O trabalho com a diretora de fotografia, Leonor Teles (Figura 1) partiu desta premissa. A câmara foi frequentemente colocada ao nível das personagens, sobretudo no contexto do clube de natação, onde a repetição de gestos e a sincronização dos corpos exigiam uma atenção ao detalhe e à duração. A composição da imagem manteve-se próxima da protagonista, favorecendo planos médios e planos de pormenor do seu rosto, mãos, pele, marcas, singularidades e a respiração.



Figura 1. Leonor Teles durante a rodagem de *Silêncio da Primavera* (2026). Fotógrafa Maria Lourenço.

Esta estratégia procurou construir um enquadramento eticamente consciente da sua própria posição de observação. A imagem permaneceu junto às hesitações e estados de suspensão da personagem, alimentou a fragmentação narrativa mas procurou afastar-se da fragmentação do corpo. Esta perspectiva aproxima-se da fenomenologia do cinema proposta por Vivian Sobchack em *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience* (1992), para quem a imagem cinematográfica constitui uma experiência encarnada e corpórea. A proximidade da câmara às sensações procura construir uma relação sensorial com o espectador, privilegiando a experiência vivida em detrimento da observação distanciada.

Liberdade

A liberdade constitui um dos conceitos centrais desta investigação, tanto enquanto princípio ético como formal. Em *Silêncio da Primavera*, procurou-se construir um lugar de inscrição cinematográfica capaz de articular dimensão poética e dimensão política. O conceito através do filme através da relação entre corpos e da construção de uma abertura ao outro e ao mundo, onde a palavra, muitas vezes interrompida, silenciosa ou deslocada para o corpo, encontra espaço para existir. O processo de criação privilegiou práticas colaborativas entre realização, direção de fotografia e atores, procurando construir um espaço de confiança e escuta. Este processo foi construído em conjunto com a equipa técnica e com as atrizes, procurando criar um espaço de confiança onde a liberdade pudesse existir enquanto presença, partilha e resistência. A liberdade relaciona-se com a possibilidade de criar imagens onde os corpos adolescentes femininos possam existir sem serem reduzidos a objetos de observação, controlo ou projeção do olhar adulto.

Entre a tradição liberal que entende a liberdade como ausência de coerção, presente no pensamento de John Stuart Mill em *Sobre a Liberdade* (2023), e as perspetivas mais comprometidas politicamente, que encaram a liberdade como prática de resistência e transformação, como propõe Angela Davis em *A Liberdade é uma Luta Constante* (2020), encontram-se duas formas distintas de pensar o conceito: uma mais individual e reguladora, outra coletiva e estrutural. No livro de Angela Davis, a liberdade encontra-se diretamente ligada às formas de violência produzidas pelas estruturas sociais, raciais, económicas e institucionais, defendendo a necessidade de imaginar novas formas de organização política e social. Esta perspetiva tornou-se particularmente importante para pensar o cinema enquanto espaço de construção de outras formas de representação.

A reflexão de Laura Mulvey em *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) revelou-se particularmente relevante ao identificar a forma como o cinema clássico organizou o olhar segundo estruturas de objetificação do corpo feminino. O conceito de *male gaze* tornou-se estrutural para pensar criticamente a representação de corpos adolescentes femininos e os limites éticos do enquadramento cinematográfico.

Em *Silêncio da Primavera*, estes três eixos de pensamento, a liberdade enquanto ausência de coerção, enquanto prática de resistência e enquanto desconstrução do olhar, cruzam-se continuamente. Pensar a liberdade tornou-se inseparável da forma de filmar, de escutar e de construir a presença dos corpos dentro da imagem. Angela Davis escreve: “O que podemos fazer? Como podemos fazê-lo? Com quem? Que táticas devemos usar? [...] Qual a nossa visão?” (2020). As questões colocadas por Davis permitiram pensar o próprio desenvolvimento processual artístico. *Como libertar a imagem de determinadas formas dominantes de representação? Como escapar a modelos narrativos e visuais que organizam os corpos segundo regimes de controlo, exposição e*

normatividade? De que forma o cinema pode abrir espaço para outras presenças, outras temporalidades e outras formas de experiência?

Diversas práticas cinematográficas contemporâneas têm vindo a desmontar códigos tradicionais da narrativa clássica através da fragmentação temporal, da dissociação entre imagem e som, da duração dos planos, da utilização do silêncio e da reformulação das convenções de encenação. Em *Silêncio da Primavera*, romper a forma não surgia como simples exercício estético, mas como tentativa de deslocar determinadas estruturas de visibilidade.

Neste processo, enquanto autora e realizadora, tornou-se essencial compreender o contexto e os corpos que se pretendiam representar. As perguntas surgiam continuamente ao longo do desenvolvimento do projeto: *como filmar sem dominar? Como representar sem impor um olhar exterior sobre os corpos adolescentes? Como construir uma imagem capaz de preservar singularidade, vulnerabilidade e liberdade? Como representar jovens atrizes convocadas para personagens próximas das suas próprias experiências geracionais?*

Desde a pré-produção, foi mantido um diário ético e estético onde cada decisão formal era registada enquanto parte de uma reflexão mais ampla sobre representação, presença e responsabilidade cinematográfica. Em colaboração com a diretora de fotografia Leonor Teles, desenvolveu-se uma abordagem visual baseada numa câmara que acompanhava em vez de controlar. A proximidade da imagem procurava permanecer junto da experiência corpórea das atrizes. Procurou-se uma intimidade próxima do acaso, onde os corpos pudessem surgir como se a presença da câmara não organizasse totalmente o espaço (Figura 2). Pensou-se numa câmara que pudesse ser uma das personagens, que ocupasse um lugar que não viria a ser apenas o da câmara.

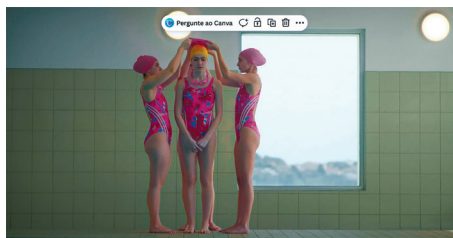


Figura 2. Fotograma do filme *Silêncio da Primavera* (2026).

As decisões sobre enquadramento, proximidade, movimentos e limites da exposição foram discutidas em diálogo com as atrizes, durante os ensaios. O problema não consistia em esconder os corpos, mas em representá-los de forma singular, respeitando as características pessoais, emocionais e físicas de cada uma. A discussão em torno da palavra *esconder* tornou-se particularmente importante no processo. A ideia desenvolvida em conjunto passava pela

construção de uma câmara que pudesse existir como presença próxima das personagens, como extensão da memória da protagonista, representando a existência de Lia, a amiga que morre no filme.

É neste ponto que *Modos de Ver* (2018), de John Berger, surge em complementaridade à teoria de Laura Mulvey. A reflexão de Berger permitiu aprofundar a discussão em torno da construção histórica da presença feminina na imagem.

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

A construção social da presença feminina atravessa inevitavelmente a relação que as jovens estabelecem com o próprio corpo e com o olhar exterior. O corpo adolescente encontra-se num território de transformação contínua, marcado pela vulnerabilidade, pela consciência crescente da imagem e pela exposição ao julgamento dos outros.

Em *Silêncio da Primavera*, a piscina intensifica precisamente essa dimensão de observação e vigilância (Figura 3). A repetição dos movimentos, os exercícios físicos, a uniformização produzida pelas toucas e pelos fatos de banho, os olhares entre colegas e a disciplina do treino criam um espaço onde os corpos são continuamente avaliados.



Figura 3. Fotograma do filme *Silêncio da Primavera* (2026).

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

A consciência do olhar exterior infiltra-se na relação do sujeito consigo próprio. O corpo em transição aprende a existir simultaneamente enquanto experiência íntima e enquanto imagem observada. Também o ensaio de Laura Mulvey, ao denunciar o olhar masculino dominante que objetifica e controla o corpo feminino, abre um espaço importante para pensar corpos que ainda se encontram em construção.

A liberdade do olhar relaciona-se diretamente com a possibilidade de construir imagens onde o espectador partilhe o espaço sensorial das personagens em vez de observar os seus corpos a partir de uma posição de domínio visual. A câmara aproxima-se da experiência física e emocional das adolescentes através da duração do plano e do acompanhamento da liberdade de cada corpo. O olhar cinematográfico organiza-se, assim, segundo uma lógica de proximidade ética.

Em *Silêncio da Primavera*, esta preocupação atravessou continuamente as decisões de direção, enquadramento e montagem. A posição da câmara foi pensada em articulação com a percepção corporal das atrizes e com os limites da representação. A proximidade física entre câmara e personagem exigia a construção de um espaço de confiança durante o processo de filmagem (Figura 4).



Figura 4. Marina Leonardo durante a rodagem de *Silêncio da Primavera* (2026) com as atrizes *Olivia Rosa, Beatriz Marinho* e *Maria Rodrigues*. Fotografia *Maria Lourenço*.

A questão do enquadramento assumiu particular relevância nas cenas de piscina e balneário. Estes espaços carregam historicamente formas de vigilância, exposição e disciplinamento do corpo feminino. O ambiente da competição desportiva, associado à observação constante do desempenho físico, produz um contexto visual onde a subjetividade adolescente tende facilmente a ser reduzida à sua aparência, eficiência ou capacidade atlética.

A água surge como elemento central dessa construção visual. A superfície da piscina funciona enquanto espaço de tensão entre presença e ocultação, memória e silêncio. A profundidade da piscina adquire igualmente uma dimensão simbólica central na construção da narrativa. Os cinco metros de profundidade presentes no espaço da competição tornam-se metáfora visual da imersão emocional da protagonista. O mergulho transforma-se num gesto de atravassamento psicológico.

Esta relação entre silêncio e imagem atravessa igualmente o trabalho sonoro do filme. A respiração, os sons submersos da água, os ecos do espaço da piscina e os ruídos corporais adquirem protagonismo na composição sensorial da narrativa. O desenho sonoro aproxima o espectador da experiência física da protagonista e reforça a dimensão imersiva do dispositivo cinematográfico. O corpo deixa de funcionar exclusivamente enquanto elemento visual e passa a construir-se também através da escuta.

Neste sentido, *Silêncio da Primavera* aproxima-se de obras contemporâneas realizadas por cineastas como Céline Sciamma, Chantal Akerman, Agnès Varda e Andrea Arnold, cujos filmes introduzem formas alternativas de construção do olhar cinematográfico. Em *Retrato de uma Rapariga em Chamas* (2019), Céline Sciamma organiza a relação entre olhar e desejo através de uma reciprocidade visual que desloca os mecanismos tradicionais de objetificação feminina. Em *Fish Tank* (2009), Andrea Arnold aproxima a câmara do corpo através de uma linguagem física e sensorial marcada pela instabilidade e pela proximidade. Estas obras partilham uma preocupação comum com a construção de formas cinematográficas capazes de acompanhar a experiência subjetiva dos corpos femininos.

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

O filme *Naissance des pieuvres* (Céline Sciamma, 2007) constituiu uma referência central no desenvolvimento conceptual e visual de *Silêncio da Primavera*, particularmente no que diz respeito à representação do corpo feminino, à construção do olhar cinematográfico e à relação entre espaço, desejo e disciplinamento. A obra de Sciamma introduz uma abordagem da adolescência marcada pela tensão constante entre visibilidade e interioridade, onde o corpo surge como lugar de transformação física, emocional e social. A puberdade é filmada como um território instável, atravessado pela velocidade das emoções, pela descoberta do desejo e pela consciência permanente do olhar do outro.

Em *Naissance des pieuvres*, as personagens femininas habitam continuamente esse estado de exposição. As raparigas parecem existir sob uma vigilância constante, observando-se a si próprias através da forma como acreditam ser vistas. A autoconsciência do corpo infiltra-se nos gestos, nos silêncios e nas relações entre as personagens, produzindo um ambiente marcado pela tensão e pela tentativa de controlo emocional. Esta dimensão interior do universo feminino foi particularmente relevante para a construção de *Silêncio da Primavera*, sobretudo na forma como o filme procura acompanhar a vulnerabilidade emocional da adolescência através do corpo e da percepção sensorial do espaço.

A piscina constitui um ponto de contacto decisivo entre as duas obras. Em ambos os filmes, este espaço organiza relações de disciplina, exposição e

transformação. Em *Naissance des pieuvres*, a natação sincronizada assume uma função estrutural dentro da narrativa. A repetição coreográfica dos movimentos, a precisão dos exercícios e a necessidade de uniformização corporal transformam o universo da piscina num dispositivo de controlo visual e físico. A presença corporal é constantemente submetido a regras de postura, sincronização e desempenho, produzindo uma relação entre feminilidade e disciplina que atravessa toda a encenação do filme.

A escolha da natação sincronizada revela-se particularmente significativa pela associação histórica desta prática a códigos específicos de feminilidade. A modalidade constrói-se sobre valores de delicadeza, controlo corporal, leveza e perfeição estética, exigindo das atletas uma gestão rigorosa da imagem e da expressão física. A superfície da água conserva uma aparência de estabilidade e harmonia enquanto esconde o esforço físico e emocional necessário para sustentar a performance. Esta dualidade torna-se central na leitura do filme de Sciamma. Como observa Alysha Prasad em *Water Lilies: Sexuality, Unrequited Love and the Importance of Friendship*, as nadadoras lutam constantemente para permanecer à tona enquanto preservam uma imagem de aparente tranquilidade. “À superfície, todos sorriem largamente, pois praticaram a sua capacidade de se juntarem em perfeita sincronia, tornando-se assim mais um símbolo da pressão sentida pelos jovens para permanecerem dentro do status quo” (Prasad, 2018).

A relação entre violência e aparência atravessa igualmente *Silêncio da Primavera*. Embora o filme não recorra à natação sincronizada enquanto prática desportiva, a presença da piscina mantém-se associada a uma lógica de repetição, disciplina e uniformização do corpo. As tocas, os fatos de banho e os óculos de cores idênticas criam uma homogeneidade visual que aproxima as personagens de um corpo coletivo. A imagem das adolescentes dentro da piscina aproxima-se frequentemente de uma composição coreográfica, marcada pela repetição de gestos e pela contenção emocional. A estética da água, dos reflexos e dos movimentos sincronizados produz uma aparência de harmonia que contrasta com os conflitos silenciosos presentes na narrativa.

Em *Silêncio da Primavera*, a piscina transforma-se simultaneamente em espaço de memória, trauma e suspensão emocional. O tanque deixa de funcionar exclusivamente enquanto espaço desportivo e adquire uma dimensão simbólica associada à culpa e à ausência. A morte de Lia atravessa continuamente a relação da protagonista com aquele espaço. Cada regresso à piscina implica um confronto com aquilo que permanece irrevolvido. A água torna-se um elemento associado à memória traumática, organizando a narrativa através da repetição de imagens, fragmentos e sensações corporais.

A superfície da piscina adquire uma função visual próxima da imagem do espelho discutida por John Berger em *Modos de Ver*. Tal como o espelho participa historicamente na construção da mulher enquanto objeto do olhar, também a água devolve às

personagens uma imagem fragmentada e instável de si próprias. Contudo, em *Silêncio da Primavera*, esse reflexo encontra-se permanentemente perturbado pela memória e pela culpa. A água impede a estabilização da imagem e transforma o espaço visual num território de suspensão perceptiva.

A relação entre os corpos adolescentes e o ambiente aquático permite aproximar as duas obras no modo como ambas articulam desejo, vulnerabilidade e vigilância. Em *Naissance des pieuvres*, o desejo manifesta-se sobretudo através da observação. Marie observa Floriane continuamente, tentando compreender o seu corpo e a sua relação com os outros. O olhar organiza a experiência emocional da personagem e constrói uma dinâmica marcada pela distância, pela projeção e pela frustração. Floriane, por sua vez, ocupa o centro do espaço visual. O seu corpo é desejado, observado e comentado constantemente pelos outros adolescentes, tornando-se simultaneamente símbolo de poder e de fragilidade.

Esta tensão encontra eco em *Silêncio da Primavera* através das personagens de Olívia, Rita e Sara. Olívia aproxima-se da dimensão introspectiva de Marie. Ambas as personagens habitam um espaço emocional marcado pelo silêncio, pela observação e pela dificuldade em verbalizar o trauma ou o desejo. A relação de Olívia com a piscina organiza-se menos pela tentativa de dominar o espaço do que pela necessidade de sobreviver emocionalmente à memória que esse lugar conserva. O corpo da protagonista carrega os vestígios do acontecimento traumático, manifestando-se através da contenção física, da hesitação e da dificuldade de contacto com os outros.

Rita e Sara redistribuem características associadas à personagem Floriane em *Naissance des pieuvres*. Floriane constrói-se através de uma aparente segurança e domínio social que ocultam fragilidade emocional e solidão. Em *Silêncio da Primavera*, Rita assume uma posição de liderança dentro do grupo, marcada pela impulsividade e pela tentativa constante de controlo das situações. Sara ocupa um lugar distinto, aproximando-se de uma posição mais vulnerável e dependente, procurando constantemente aprovação e pertença. A relação entre ambas contribui para a construção de um ambiente de pressão emocional que culmina na tragédia de Lia.

A personagem Lia estabelece igualmente um diálogo com Anne em *Naissance des pieuvres*. Ambas experienciam a violência associada aos padrões de beleza e às dinâmicas de exclusão presentes no espaço competitivo. Anne procura adaptar-se continuamente às expectativas físicas impostas pelo ambiente competitivo da natação sincronizada, tornando-se alvo de humilhação e marginalização. Em *Silêncio da Primavera*, Lia surge atravessada pela violência silenciosa do bullying e pela incapacidade de corresponder às normas emocionais e sociais impostas pelo grupo. O salto para o fosso constitui o ponto extremo dessa pressão acumulada, condensando visualmente o peso da exclusão e da vulnerabilidade adolescente.

O corpo assume, em ambos os filmes, uma dimensão central enquanto espaço de conflito e transformação. Em *Naissance des pieuvres*, os enquadramentos íntimos utilizados por Céline Sciamma aproximam o espectador da tensão emocional das personagens, privilegiando fragmentos corporais, gestos incompletos e momentos de hesitação. O corpo adolescente surge constantemente atravessado por desejo, vergonha e necessidade de reconhecimento. Em *Silêncio da Primavera*, a abordagem visual desloca-se progressivamente para a dimensão traumática da experiência corporal. O corpo de Olívia torna-se o lugar onde memória, culpa e silêncio coexistem. A narrativa acompanha os efeitos invisíveis do trauma através da respiração, da suspensão do movimento e da fragmentação temporal.

A estrutura fragmentada de *Silêncio da Primavera* estabelece igualmente uma diferença importante relativamente ao filme de Sciamma. Em *Naissance des pieuvres*, apesar da instabilidade emocional das personagens, a narrativa mantém uma progressão relativamente linear. Em *Silêncio da Primavera*, a memória interrompe continuamente o presente, criando uma temporalidade descontínua marcada pela sobreposição de imagens e sensações. A fragmentação narrativa acompanha a desorganização emocional da protagonista e aproxima o filme da noção de imagem-tempo desenvolvida por Gilles Deleuze. O tempo deixa de funcionar subordinado à ação e passa a manifestar-se através da duração, da coexistência de temporalidades e da persistência do passado sobre o presente.

Esta dimensão temporal relaciona-se diretamente com a questão da liberdade desenvolvida ao longo da investigação. Em *Silêncio da Primavera*, a liberdade articula-se com a possibilidade de construir imagens onde o corpo exista enquanto sujeito de experiência e não enquanto superfície de observação. O posicionamento da câmara torna-se decisivo na construção dessa relação ética com a imagem. A proximidade entre câmara e personagem procura acompanhar os corpos em vez de os controlar visualmente. O olhar cinematográfico organiza-se através da escuta, da duração e da atenção ao gesto mínimo.

A relação entre os dois filmes permite compreender como diferentes dispositivos cinematográficos podem abordar o corpo em transformação feminino a partir de uma perspetiva ética e sensorial. Tanto *Naissance des pieuvres* como *Silêncio da Primavera* recusam formas tradicionais de representação associadas à objetificação do corpo feminino. A adolescência surge como território de conflito, instabilidade e transformação, onde o corpo permanece continuamente exposto à pressão social, ao desejo e ao olhar do outro.

Nos momentos finais de ambas as obras, o salto para a água assume uma dimensão simbólica particularmente relevante. Em *Naissance des pieuvres*, o gesto aproxima-se de uma tentativa de afirmação individual e de libertação emocional. Em *Silêncio da Primavera*, o mergulho final de Olívia condensa o

percurso emocional da personagem, permanecendo suspenso entre trauma, memória e possibilidade de reconstrução. A água absorve o corpo e interrompe momentaneamente o ruído exterior, criando um espaço de suspensão onde o silêncio adquire densidade física. O filme encerra sem resolução definitiva, preservando a instabilidade emocional da protagonista e recusando uma conclusão conciliatória.

É precisamente nessa suspensão que *Silêncio da Primavera* encontra a sua relação mais profunda com a liberdade. O corpo adolescente passa a existir como presença instável, vulnerável e em transformação contínua. A câmara acompanha essa instabilidade através de uma relação ética com o espaço, com o tempo e com os corpos filmados, construindo um olhar cinematográfico assente na proximidade, na escuta e na duração.

Conclusão

Esta investigação refletiu sobre a representação do corpo em transição feminino no cinema contemporâneo a partir de uma questão central: de que forma o posicionamento da câmara pode constituir um gesto ético capaz de produzir imagens que resistam à objetificação e ao controlo visual historicamente associados ao corpo feminino? Através da articulação entre reflexão teórica e prática cinematográfica desenvolvida em *Silêncio da Primavera* (2026), o estudo demonstrou que a posição da câmara não corresponde apenas a uma decisão técnica ou formal, mas participa diretamente na construção das condições de visibilidade, proximidade e experiência sensorial dos corpos filmados.

Ao longo da investigação, tornou-se evidente que a representação da adolescência feminina implica inevitavelmente uma reflexão sobre o olhar cinematográfico e sobre os regimes históricos de observação do corpo. As contribuições de Laura Mulvey e John Berger permitiram compreender como o cinema e a cultura visual produziram formas de vigilância e objetificação associadas à presença feminina, enquanto Jacques Rancière, Gilles Deleuze e Vivian Sobchack contribuíram para pensar o cinema enquanto espaço de reorganização sensível, experiência encarnada e construção temporal da imagem. Neste contexto, a análise de *Naissance des pieuvres* (2007), de Céline Sciamma, revelou-se fundamental para compreender formas contemporâneas de representação da adolescência que recusam modelos tradicionais de espetacularização do corpo feminino.

A investigação permitiu afirmar que, em *Silêncio da Primavera*, a ética do olhar se constrói através de uma lógica de proximidade, duração e escuta. A câmara procura acompanhar os corpos adolescentes em vez de os fixar enquanto superfícies de exposição visual, privilegiando os gestos incompletos, a respiração, os silêncios e as microperecepções da experiência corporal. A piscina, enquanto espaço central da narrativa, revelou-se particularmente significativa na articulação entre disciplina, vigilância, memória e transformação,

funcionando simultaneamente como lugar de vulnerabilidade e de resistência simbólica. A água, o silêncio e a fragmentação temporal contribuíram para a construção de um dispositivo cinematográfico assente numa experiência sensorial e subjetiva do corpo adolescente.

O principal contributo desta investigação reside, assim, na articulação entre prática artística e reflexão crítica sobre a ética da representação cinematográfica. Ao integrar o processo de criação de *Silêncio da Primavera* enquanto espaço de investigação, o estudo procurou demonstrar como as decisões de encenação, enquadramento e montagem podem constituir formas concretas de pensamento ético no cinema. O filme tornou-se, assim, um campo de experimentação crítica onde a questão do olhar foi continuamente colocada em prática.

Por fim, esta investigação abre possibilidades para futuros estudos sobre representação da adolescência, ética do olhar e práticas cinematográficas contemporâneas desenvolvidas a partir da investigação artística. Torna-se particularmente relevante aprofundar a reflexão sobre metodologias éticas de trabalho com jovens intérpretes, bem como sobre formas alternativas de construção do olhar cinematográfico capazes de deslocar modelos dominantes de representação do corpo feminino. Num contexto audiovisual marcado pela circulação massiva de imagens e pela crescente exposição dos corpos nas plataformas visuais contemporâneas, pensar a posição da câmara permanece inseparável das formas políticas e sensíveis através das quais os corpos podem aparecer e existir no cinema.

Bibliografia

- Berger, John. 2018. *Modos de Ver*. Lisboa: Antígona.
- Davis, Angela. 2020. *A Liberdade é uma Luta Constante*. Lisboa: Antígona.
- Deleuze, Gilles. 2000. *A Imagem-Tempo: Cinema II*. Lisboa: Editorial Presença.
- Mill, John Stuart. 2023. *Sobre a Liberdade*. Lisboa: Ideias de Ler.
- Mulvey, Laura. 1975. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen* 16 (3): 6–18.
- Rancière, Jacques. 2014. *A Fábula Cinematográfica*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Sobchack, Vivian. 1992. *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press.

Webgrafia

- Prasad, Alysha. 2018. *In Water Lilies: Sexuality, Unrequited Love and the Importance of Friendship*, Dispatch | Feminist Moving Image. <https://www.dispatchfmi.com/single-post/2020/05/07/water-lilies-sexuality-unrequited-love-and-the-importance-of-friendship>. Acedido em novembro de 2025.

Filmografia

- Fish Tank*. 2009. De Andrea Arnold. Reino Unido: BBC Films.
- Naissance des pieuvres*. 2007. De Céline Sciamma. França: Hold Up Films.
- Portrait de la jeune fille en feu*. 2019. De Céline Sciamma. França: Lilies Films.
- Silêncio da Primavera*. 2026. De Marina Leonardo. Portugal: Filmógrafo e Buganvillas Coletivo.