



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL**

EMILLY CRISTINA COSTA ALVES

ATEMPORAL

MEMORIAL DESCRITIVO

São Cristóvão - SE
2026

EMILLY CRISTINA COSTA ALVES

ATEMPORAL

MEMORIAL DESCRITIVO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Sergipe, para a obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual, sob a orientação da Profa.

Dra. Danielle Parfentieff de Noronha

São Cristóvão - SE
2026

EMILLY CRISTINA COSTA ALVES

ATEMPORAL

MEMORIAL DESCRITIVO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Sergipe, para obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual, sob orientação da Prof. Dra. Danielle Parfentieff de Noronha.

Aprovadas em: ___ / ___ / ___

Banca examinadora:

Orientadora: Profa Dra. Danielle Parfentieff de Noronha (DCOS/UFS)

Examinadora 1: Profa Dra. Ana Angela Faria Gomes (DCOS/UFS)

Examinadora 2: Profa Dra. Karliane Macedo Nunes

São Cristóvão - SE
2026

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço à minha família, pois acredito que nenhuma conquista é individual, tudo é construído coletivamente. Em especial, à minha mãe, que sempre fez o impossível para me conduzir até aqui, com muito amor. Ao meu padrasto, que foi um pai para mim, e é uma inspiração constante na minha dedicação aos estudos. E à minha irmã caçula, o amor da minha vida, que me enche de sentido e esperança.

Às amigas e aos amigos que caminharam comigo ao longo da graduação, Luana Campos, Nahiara Baddini e Lwidge de Oliveira, obrigada por compartilharem os momentos bons e os difíceis, por cada troca, carinho e palavra de incentivo. A vocês que estiveram perto ou longe, mas nunca deixaram de me enviar força e amor, meu sincero agradecimento.

Sou também muito grata aos professores e às professoras que, com generosidade e sabedoria, marcaram essa jornada. Em especial, agradeço à professora Dra. Danielle Parfentieff de Noronha, por aceitar me orientar neste projeto e me acompanhar em uma etapa tão significativa da minha formação.

RESUMO

O presente memorial descritivo apresenta o processo de realização do curta-metragem ficcional *Atemporal*, abrangendo suas etapas de idealização, criação e produção. O filme narra a trajetória de Cristina, uma jovem mulher que, após anos negligenciando suas questões emocionais, é levada por um sonho a confrontar traumas e experiências do passado. O projeto adota uma linguagem experimental como forma de expressão artística, dialogando com conceitos da psicanálise, subjetividades femininas, a criança interior e a negligência vivida na infância. Esses elementos são utilizados para ilustrar a jornada de Cristina em busca de aceitação e cura, por meio de uma reconexão consigo mesma e de um olhar profundo para seu mundo interior.

Palavras-chave: curta-metragem universitário; cinema e psicanálise; cinema experimental; imagem-furo; subjetividades femininas; criança interior; sonho e trauma.

ABSTRACT

This descriptive memorial presents the production process of the fictional short film *Atemporal*, covering its stages of conception, creation, and execution. The film follows the journey of Cristina, a young woman who, after years of neglecting her emotional issues, is led by a dream or symbolic journey to confront past traumas and experiences. The project adopts an experimental cinematic language as a form of artistic expression, engaging with concepts from psychoanalysis, feminine subjectivities, the inner child, and childhood neglect. These elements are used to illustrate Cristina's path toward acceptance and healing through reconnection with herself and an introspective gaze into her inner world.

Keywords: university short film; cinema and psychoanalysis; experimental cinema; hole-image; feminine subjectivities; inner child; dream and trauma.

RESUMEN

El presente memorial descriptivo presenta el proceso de realización del cortometraje de ficción *Atemporal*, abarcando sus etapas de idealización, creación y producción. La película narra la trayectoria de Cristina, una joven que, tras años de ignorar sus conflictos emocionales, es guiada por un sueño o un viaje simbólico a enfrentar traumas y experiencias del pasado. El proyecto adopta un lenguaje cinematográfico experimental como forma de expresión artística, dialogando con conceptos del psicoanálisis, subjetividades femeninas, la niña interior y la negligencia vivida en la infancia. Estos elementos se utilizan para ilustrar la búsqueda de Cristina por aceptación y sanación a través de una reconexión consigo misma y una mirada profunda hacia su mundo interior.

Palabras clave: cortometraje universitario; cine y psicoanálisis; cine experimental; imagen-agujero; subjetividades femeninas; niña interior; sueño y trauma.

Lista de Figuras

Figura 1 – Diretora Emilly Alves e preparadora de elenco Leticia Franco em conversa.....	32
Figura 2 – Exercício de espelhamento corporal	33
Figura 3 – Exercícios de rotina e exploração de objetos para ativar a imaginação e a escuta corporal da atriz	34
Figura 4 – Exercícios corporais voltados à exploração do peso, do eixo e das ações físicas da personagem	34
Figura 5 – Exercícios de deslocamento e aproximação entre a mulher e a criança, explorando a relação espacial e o vínculo entre as personagens.....	35
Figura 6 – Exercícios de escuta, observação e construção de vínculo entre as duas atrizes.....	35
Figura 7 – Ensaio de cenas do filme realizado pela diretora e pela preparadora de elenco com a atriz Maya	36
Figura 8 – Exercício de desenho realizado pela atriz Maya, representando as personagens do filme, a criança e a mulher	36
Figura 9 – <i>Insomnias</i> (Dorothea Tanning, 1957)	40
Figura 10 – <i>The Ten Largest</i> (Hilma af Klint, 1907).....	41
Figura 11 – <i>The Past and the Present</i> (Gertrude Abercrombie, 1945).....	42
Figura 12 – <i>Where or When (Things Past)</i> (Gertrude Abercrombie, 1948).....	43
Figura 13 – <i>Las dos Fridas</i> (Frida Kahlo, 1939).....	44
Figura 14 – <i>Série Envolvimento</i> (Wanda Pimentel, 1968).....	45
Figura 15 – <i>Twin Peaks</i> (David Lynch, 1990).....	47
Figura 16 – <i>The Shining</i> (Stanley Kubrick, 1980).....	48
Figura 17 – <i>The Shining</i> (Stanley Kubrick, 1980).....	49
Figura 18 – Sala em <i>Atemporal</i>	49
Figura 19 – Paleta de cores do filme <i>Atemporal</i>	50
Figura 20 – Olga Borges (maquiagem e caracterização) no processo de maquiagem da atriz Camile em <i>Atemporal</i>	51
Figura 21 – Atriz Camile com maquiagem pronta em <i>Atemporal</i>	52
Figura 22 – Olga Borges (maquiagem e caracterização) no processo da maquiagem artística da atriz Maya.....	52

Figura 23 – Olga Borges (maquiagem e caracterização) no processo da maquiagem artística da atriz Camile.....	53
Figura 24 – Maquiagem artística nas atrizes finalizada	53
Figura 25 – Maquiagem artística de hematomas nos joelhos de Maya.....	54
Figura 26 – Figurino de quando a Mulher chega em casa.....	54
Figura 27 – Figurino de quando a Mulher acorda.....	55
Figura 28 – Quarto da Mulher bagunçado em <i>Atemporal</i>	55
Figura 29 – Ursos de pelúcia dos anos 2000, evocando o vínculo entre infância e presente e a ideia de lembrança afetiva corrompida.....	56
Figura 30 – Criança brinca com isqueiros coloridos.....	57
Figura 31 – Balões rosa e verde: elementos recorrentes que deslocam o tempo e marcam a presença espectral da criança.....	57
Figura 32 – Desenho final com apenas uma figura, simbolizando a fusão das personagens do filme assim como a memória e a identidade.....	58
Figura 33 – Ensaio fotográfico para o cenário do filme: Cristina criança, adulta e com amigas.....	59
Figura 34 – Tamagotchi: referência ao passado.....	60
Figura 35 – Bola vermelha: elemento que intensifica o assombro da personagem.....	60
Figura 36 – <i>Automat</i> (Edward Hopper, 1927).....	62
Figura 37 – <i>Morning Sun</i> (Edward Hopper, 1952).....	63
Figura 38 – <i>Eyes on the table</i> (Remedios Varo, 1938).....	64
Figura 39 – <i>Tightrope Walkers</i> (Remedios Varo, 1944).....	65
Figura 40 – <i>In Grey</i> (Wassily Kandinsky, 1919).....	66
Figura 41 – <i>Glass Tears</i> (Man Ray, 1932).....	67
Figura 42 – <i>La persistencia de la memoria</i> (Salvador Dalí, 1931).....	68
Figura 43 – <i>Um Cão Andaluz</i> (Luis Buñuel, 1929).....	69
Figura 44 – <i>Suspíria</i> (Dario Argento, 1977).....	73
Figura 45 – <i>Presence</i> (Steven Soderbergh, 2024).....	74
Figura 46 – <i>Repulsion</i> (Roman Polanski, 1965).....	75

Figura 47 – <i>Atemporal</i> (Emilly Alves, 2025).....	75
Figura 48 – <i>Repulsion</i> (Roman Polanski, 1965).....	76
Figura 49 – <i>The Shining</i> (Stanley Kubrick, 1980).....	77
Figura 50 – <i>The Shining</i> (Stanley Kubrick, 1980).....	78
Figura 51 – <i>Meshes of the Afternoon</i> (Maya Deren, 1943).....	79
Figura 52 – <i>Ratcatcher</i> (Lynne Ramsay, 1999).....	80
Figura 53 – <i>We Need to Talk About Kevin</i> (Lynne Ramsay, 2011).....	80
Figura 54 – Placa do bazar de <i>Atemporal</i> , feita por Olga Borges.....	85
Figura 55 – Registro do bazar realizado em conjunto com intervenção artística no espaço.....	86
Figura 56 – Registro de um dos dias de realização do bazar, com performance em que uma pessoa vestia múltiplas camadas de roupas.....	87
Figura 57 – Banner utilizado nas redes sociais do coletivo Temos Um Ponto para divulgação do bazar.....	88
Figura 58 – Membros da equipe ajustam o ambiente cênico com o objetivo de reduzir a incidência de luz natural durante a gravação da cena.....	90
Figura 59 – Teste de elenco com crianças e mulheres inscritas.....	91
Figura 60 – Trecho de cena com uso da técnica de noite americana em <i>Atemporal</i>	93
Figura 61 – Fotografias brutas e editadas realizadas no parque, posteriormente utilizadas para a construção da sequência de sonho e viagem no tempo.....	94, 95 e 96

SUMÁRIO

Introdução	12
1. <i>Atemporal</i> e as relações entre cinema e psicanálise	17
1.1 Sinopse.....	17
1.2. Argumento.....	17
1.3 Diálogos entre cinema e psicanálise.....	18
1.4 Entre uma mulher e sua criança interior: a negligência na infância e as subjetividades femininas.....	23
1.5 O cinema experimental como forma de expressão através da psicanálise.....	28
2. Realização	30
2.1. Projeto de Direção.....	30
2.1.1 Trabalho com a atriz e preparação de elenco.....	32
2.1.2 Som e ritmo.....	37
2.1.3 Referências e inspirações.....	37
2.2. Projeto de Direção de Arte.....	39
2.2.1 Referências visuais da Direção de Arte.....	61
2.3. Projeto de Direção de Fotografia.....	70
2.3.1 Aspectos Técnicos.....	81
2.4. Projeto de Direção de Som.....	81
2.5. Desafios do Set.....	85
2.6. Pós-Produção.....	92
2.6.1 Edição de som e mixagem.....	96
Considerações Finais	99
Referências	100
Filmográficas.....	100
Bibliográficas.....	101
Apêndices	102
Ficha Técnica.....	102
Roteiro.....	104 a 112

Introdução

Este memorial descritivo tem como objetivo apresentar os princípios conceituais, estéticos e técnicos que orientam a realização do curta-metragem *Atemporal*, dos gêneros de ficção, drama psicológico e experimental. A obra foi desenvolvida no âmbito do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Sergipe, como parte do processo de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC). O curta é uma produção do coletivo Temos um Ponto e conta com uma equipe majoritariamente formada por estudantes, que assumem funções-chave nas áreas de direção, produção, fotografia, arte e som.

Atemporal é um filme de ficção que propõe uma reflexão sensível sobre a criança interior, o tempo, a negligência infantil e as subjetividades femininas, explorando o cotidiano de personagens atravessadas por afetos, silêncios e distâncias. A personagem principal tenta visitar o seu passado e curar uma ferida profunda. A falta de suporte diante das dificuldades enfrentadas na infância é uma das principais problemáticas abordadas.

E se pudéssemos resgatar a criança que um dia fomos? Movida por essa inquietação, Cristina, uma jovem adulta atormentada por conflitos internos, sequestra sua versão infantil dentro de um sonho vívido. No entanto, ela logo descobre que enfrentar o passado não significa reescrevê-lo.

A narrativa explora temas como memória, trauma e cura, questionando até que ponto é possível transformar dores enraizadas. Cristina acredita que, se tivesse tido uma infância diferente, algumas de suas angústias atuais não existiriam. Convencida de que seus cuidadores foram responsáveis por suas dores, ela se entrega à ideia de que poderia "salvar" sua criança interior e evitar o sofrimento que a assombra no presente.

Certa noite, após voltar de um encontro com amigas e amigos, Cristina adormece profundamente e embarca em uma jornada onírica. Sua alma viaja no tempo, deixando seu corpo para trás, mas sentindo intensamente cada experiência vivida. O que acontece nesse sonho não é revelado de imediato à espectadora e ao espectador. Na manhã seguinte, ela acorda acreditando que tudo não passou de um devaneio. No entanto, ao entrar na sala, encontra sua versão infantil sentada no sofá: real, presente, incontestável. A partir desse encontro inesperado, a história se desenrola: o que Cristina fará agora que tem sua criança interior diante de si? Como lidar com o passado quando ele se torna algo concreto, impossível de ignorar?

À medida que aceita a presença da menina, uma relação começa a se formar entre elas. No entanto, essa convivência não é harmoniosa. O embate entre a mulher e sua versão infantil revela a necessidade de entendimento e cuidado mútuo. Cristina deseja compreender a presença da criança, mas também precisa ouvi-la e confrontar as dores que ambas carregam.

Quando a Mulher e a criança se chocam, algo inesperado acontece: a própria Cristina desaparece. Sua existência se dissolve, pois alterar o passado significa, inevitavelmente, transformar o presente e o futuro. Ao oferecer novas vivências à sua criança, ela apaga a trajetória que a definiu. Se aquela infância nunca aconteceu da mesma forma, então a mulher que Cristina se tornou deixa de existir. O curta propõe uma reflexão profunda sobre autoconhecimento, infância e a impossibilidade de reescrever quem fomos. Assim, *Atemporal* parte da noção de que o passado não se encerra: ele atravessa o presente, moldando a experiência da personagem, onde passado e presente coexistem como um único tempo.

A motivação para contar essa história, de início, surge de experiências individuais. É uma reflexão pessoal sobre como a infância é um momento sensível e definitivo de construções, de aprendizados, e como qualquer experiência mais traumática pode marcar profundamente e ser difícil de consertar ou até mesmo impossível. Mas isso também vale para o contrário: as experiências boas, que também ficam. Acredito que somos a junção de todas essas vivências.

Dessa forma, surge a importância de olhar para a infância como parte essencial do processo de formação da identidade e pensar nas consequências que experiências traumáticas, quando não cuidadas, podem trazer. A partir disso, comecei a refletir também sobre a ideia de lidar com a criança interior. A infância e o passado são coisas que ressoam em muita gente, e encarar aquilo que ficou mal resolvido na memória emocional é algo que aparece em muitas histórias pessoais. É um tema universal, especialmente para quem carrega dificuldades em lidar com o que viveu.

Na minha visão, falar sobre a criança interior é algo nevrálgico. Todas e todos temos essa parte dentro de nós, e é a partir desse olhar para dentro que conseguimos nos compreender melhor. Mesmo sendo adultas e adultos, muitas vezes estamos agindo por essa criança, pelo que ela aprendeu, pelo que ficou. E isso pode ser positivo ou negativo, dependendo do contexto. A partir daí, é possível identificar padrões que não fazem mais sentido e que continuam machucando. Entendo também que não se trata de mudar

completamente, até porque isso interfere naquilo que nos compõe, mas reconhecer e abandonar padrões antigos que se repetem por causa da nossa criança interior é algo saudável. É um passo importante no nosso processo de evolução.

Mais adiante, outra razão para contar essa história é o desejo de provocar reflexões e discussões sobre esses temas que escolhi. Quero que o público se identifique com a trama, com essa ideia de resolver pendências com a própria criança interior, entendendo que muitas questões podem ser enfrentadas quando a gente escolhe olhar para frente, em vez de ficar preso ao passado. Este projeto pretende abrir novas formas de pensar sobre a nossa criança interior e sobre como o cuidado com as crianças, principalmente por parte das pessoas adultas, precisa evoluir para um cuidado mais consciente, mais atento, mais transformador.

Partindo dessa motivação, o objetivo geral deste projeto foi produzir um curta-metragem experimental que fomente e aborde a discussão sobre a criança interior, explorando de forma sensível, simbólica e onírica a relação entre infância e vida adulta. A proposta busca destacar como traumas e ausências afetivas podem moldar a identidade e as emoções ao longo do tempo.

Entre os objetivos específicos, buscou-se refletir sobre os impactos da negligência infantil e a invisibilidade das crianças nas dinâmicas familiares e sociais. Além disso, o filme visa abordar a construção da identidade a partir da memória e do trauma, refletindo sobre a impossibilidade de modificar o passado e a necessidade de ressignificação para a cura emocional. Busca-se também criar uma narrativa envolvente e reflexiva, utilizando o cinema como ferramenta para provocar questionamentos sobre autoconhecimento, reconciliação com o passado e aceitação da própria história. Por fim, o curta tem como propósito fomentar debates sobre a importância do suporte emocional na infância, e na vida adulta, ampliando a discussão sobre saúde mental e relações familiares por meio da exibição e circulação da obra.

Inicialmente, apresento a sinopse do filme, com o objetivo de situar a leitora e o leitor quanto ao tema central da obra, sua narrativa e seu universo ficcional. Em seguida, desenvolvo o argumento, no qual são aprofundados os acontecimentos centrais da história, os conflitos que estruturam a narrativa, o percurso das personagens, bem como as motivações, tensões e sentidos que atravessam o filme.

No primeiro capítulo, abordarei a relação entre cinema, experimentalismo e psicanálise, articulando essas três dimensões a partir do roteiro de *Atemporal*. Na parte

dedicada à psicanálise, explicarei de que maneira o cinema, por meio da linguagem imagética, conecta as cenas do filme a conceitos psicanalíticos, sobretudo aqueles ligados ao inconsciente. Também analisarei como o experimentalismo se aproxima da psicanálise, em especial no que diz respeito à representação da criança interior e ao seu significado para psicanalistas. Além disso, discutirei o uso do sonho e da viagem simbólica no tempo como recursos que evidenciam a relação entre passado e presente e colocam em questão até que ponto é possível ressignificar dores profundas. Para fundamentar essas reflexões, utilizarei como referência os livros *Cinema, imagem e psicanálise*, de Tania Rivera (2008), e sobre negligência na infância e subjetividades femininas, o texto *Relações de gênero no cinema: contestação e resistência*, de Rosana Cássia Kamita (2017).

Em seguida, o foco é o cinema experimental como forma de expressão ligada à psicanálise. Embora o filme possa, à primeira vista, parecer uma narrativa cronológica, ele rompe com essa linearidade ao brincar com a percepção temporal do público. O experimentalismo se manifesta na dinâmica do roteiro e em recursos como as imagens e formas abstratas nas cenas de viagem no tempo, a desintegração da mulher, o uso expressivo do corpo e do rosto, além da escassez de diálogos e o uso de efeitos experimentais na edição, elementos que reforçam o caráter experimental. Para essa discussão, diálogo com Miriam Chnaiderman (2024), a partir do livro *Uma psicanálise errante: andanças cinemáticas e reflexões psicanalíticas*, no qual a autora compreende o cinema como um campo privilegiado de manifestação do inconsciente. Segundo Chnaiderman (2024), a imagem cinematográfica ultrapassa sua função meramente representacional e passa a operar como experiência psíquica, permitindo que afetos, memórias e conflitos se expressem para além da lógica narrativa linear. Nesse sentido, o caráter experimental do filme configura-se como uma estratégia de elaboração subjetiva, na qual tempo, corpo e imagem articulam-se como dispositivos de acesso ao universo psíquico da personagem.

No segundo capítulo, vou apresentar a parte de realização, com propostas de direção, arte, fotografia e som, além dos desafios que enfrentamos e soluções que encontramos no set e na pós-produção. Na fotografia, a proposta é trabalhar com planos de ritmo mais lento ou regular nas cenas que estabelecem a ordem e a realidade, e com planos mais rápidos e experimentais nos momentos em que o caos se manifesta, especialmente nas cenas com uso de cores e luzes artificiais, nas quais a direção de arte ganha maior protagonismo. Na direção de arte, a proposta é usar muitas cores, especialmente em determinadas cenas. A casa também vai brincar com essas cores, mas com a predominância de três ou quatro específicas.

Na montagem, foram utilizados efeitos especiais para as cenas de viagem, desintegração e alucinações. A montagem também busca reforçar o experimentalismo, tanto visual quanto sonoro. No som, a experimentação será ainda mais forte, em especial com o uso do “Funk Bruxaria/Mandelão”,¹ ritmo das periferias de São Paulo que já é bastante experimental. Incorporar esse estilo na trilha sonora reforça essa proposta estética do filme. Por fim, vou falar do processo do set e da pós-produção.

¹ O funk bruxaria/mandelão é um subgênero do funk que se caracteriza pelo uso de sonoridades distorcidas, batidas não convencionais e atmosferas densas, afastando-se das estruturas tradicionais do gênero. Sua construção sonora privilegia a experimentação rítmica e tímbrica, criando sensações de estranhamento e ruptura, o que reforça seu caráter experimental. A utilização desse gênero na trilha sonora contribui para a intensificação da dimensão sensorial do filme e dialoga com a proposta estética que tensiona a narrativa realista.

1. *Atemporal* e as relações entre cinema e psicanálise

Esse capítulo propõe uma reflexão sobre o projeto *Atemporal* a partir das relações entre cinema e psicanálise. Inicialmente, são apresentados a sinopse e o argumento da obra, situando a leitora e o leitor no universo narrativo e conceitual do filme. Em seguida, o capítulo se dedica a estabelecer diálogos entre o campo cinematográfico e a psicanálise, aprofundando a análise das subjetividades presentes na narrativa. A discussão avança para a relação entre a personagem feminina e sua criança interior, abordando a negligência na infância e seus impactos na construção das subjetividades femininas. Por fim, o capítulo reflete sobre o cinema experimental como forma de expressão, compreendido como um dispositivo sensível e psicanalítico na elaboração estética e narrativa do projeto.

1.1 Sinopse

Após uma noite de sonhos intensos, uma mulher acorda e encontra em seu apartamento uma criança ferida. Sem saber se a presença da menina é real ou imaginada, as duas atravessam um dia de convivência marcado por conflitos, silêncios e incertezas. Passado e presente se misturam em um tempo que não segue uma ordem linear.

1.2 Argumento

Após uma noite marcada por sonhos inquietantes, uma mulher acorda e descobre que não está sozinha: há uma criança ferida dentro de seu apartamento. A presença da menina é estranha e desconcertante, e desde o início não é possível afirmar se ela é real, um fantasma, uma projeção do inconsciente ou um resquício do sonho que ainda não terminou. A mulher tenta seguir sua rotina, mas a criança atravessa o espaço doméstico, observa, reage e ocupa o ambiente.

A convivência entre as duas se estabelece de forma forçada e instável. A criança demonstra inquietação e resistência ao contato e força o contato, enquanto a mulher oscila entre negação, cuidado e explosões de impaciência. Os conflitos surgem em gestos cotidianos, no silêncio prolongado e nas tentativas frustradas de comunicação.

O apartamento se transforma em um espaço suspenso, onde o tempo parece perder continuidade e o passado se infiltra no presente. A presença da menina deixa de ser apenas ameaça, assumindo também um caráter íntimo e familiar. Ainda assim, a dúvida sobre sua

existência permanece, reforçada por lapsos de memória, esquecimentos e pela instabilidade da própria percepção da mulher.

À medida que esse vínculo se consolida, um reconhecimento acontece. Sem explicação direta, a presença da mulher começa a se desfazer, como se o encontro não pudesse se sustentar ao mesmo tempo. O espaço se reorganiza, e a criança permanece. O contato entre as duas deixa de existir como matéria, restando apenas a sensação de que passado e presente coexistiram por um instante fora da ordem linear.

1.3 Diálogos entre cinema e psicanálise

Neste subcapítulo, a proposta é aproximar cinema, psicanálise e experimentalismo, mostrando como esses campos podem conversar entre si. Primeiro aparecem algumas ideias de autores como Freud (1919) e Tania Rivera (2008), que pensam a imagem em relação ao inconsciente. Em seguida, essas noções se conectam ao curta *Atemporal*, que trabalha com imagens que quebram a lógica realista e abrem espaço para outras leituras. Ao longo do texto, aparecem conceitos como o “estranho” e a “imagem-furo”, que ajudam a pensar como o cinema pode desestabilizar o público e tocar em experiências ligadas ao inconsciente.

A jornada de Cristina em *Atemporal* gira em torno da ideia da criança interior. Esse conceito, apesar de muito difundido, tem origem no arquétipo da “criança divina” de Carl Jung (2000), que fala do potencial de renovação e da busca por integração da psique. Para Jung, essa criança conecta aquilo que fomos com aquilo que ainda podemos nos tornar.

No filme, porém, essa criança deixa de ser apenas um símbolo. Ela surge como o que Tania Rivera chama de “imagem-furo”: uma presença que rompe a “imagem-muro” da vida adulta de Cristina, desorganizando sua rotina e fazendo o inconsciente emergir de forma direta e inevitável. Assim, o encontro com essa criança não é só um retorno ao passado, mas um choque que coloca a protagonista diante da instabilidade da sua própria identidade.

O livro *Cinema, imagem e psicanálise*, de Tania Rivera (2008), vai analisar a relação intrínseca entre o cinema, a imagem e a psicanálise, explorando como essas três áreas se juntam na compreensão da psique humana, buscando não apenas ilustrar a psicanálise com filmes, mas aprender com as obras sobre a constituição do sujeito e sua relação com o visual. A autora não interpreta o filme como se fosse um caso clínico, mas, sim, pensa no que o filme causa no sujeito espectador, como ele nos desloca e nos faz experimentar o inconsciente.

Outro ponto é que, apesar de não ter especificamente o nome “experimentalismo” no livro, não significa que o conceito não esteja presente; ele é explorado por meio de suas manifestações e efeitos na obra de Rivera (2008), que mostra como o cinema pode “furar” a tela, desestabilizar o público e explorar a natureza da imagem de formas não-lineares e fragmentadas, o que são características centrais do cinema experimental.

O conceito de “imagem-furo” apresentado na obra diz respeito à dimensão da imagem que questiona a realidade, problematiza o eu e expõe o inconsciente. Rivera (2008) diferencia a “imagem-muro”, que é uma imagem tranquilizadora que nos dá a ilusão de um mundo organizado e sem falhas, nos fazendo esquecer que não somos “senhores em nossa própria casa” (ou seja, de nossa própria mente). Já a “imagem-furo” é o oposto: ela nos desestabiliza, questiona a realidade e nos joga numa vertigem, revelando a complexidade e heterogeneidade do mundo. É a imagem que faz “furo” e nos põe em questão. Para a autora,

Ao lado dessa vertente da imagem, porém, perfila-se uma outra que não deixa de estar presente no cinema, a imagem-furo — agenciamento de imagens que nos põe em questão, problematiza a realidade e pode nos colocar na vertigem, por vezes poética, de um mundo heterogêneo do qual não somos senhores. Brechas entre imagens, espaço irreconhecível, caos pulsante que é a própria vida. (RIVERA, 2008, p. 8).

A imagem-furo se encaixa perfeitamente com o que o filme *Atemporal* propõe, pois a maior parte do filme é atravessada por esse conceito e é a partir dele, atrelado ao cinema, que vemos a materialização do experimentalismo. Logo de início, no roteiro *Atemporal*, ao acordar, a mulher está “confusa” e tenta entender onde está. Sua primeira reação é de negação e a sua luta para “entender o que está acontecendo” e a eventual percepção de que “não está sonhando” são a própria imagem-furo em ação. A realidade da criança e o que ela representa desorganizam a percepção da mulher, mostrando que ela não tem controle sobre o que está acontecendo, que não é “senhora de sua própria casa”. Ao longo do filme também temos muitas cenas que reforçam o conceito, que rompem com a normalidade da narrativa, já que até então o espaço era realista, a sala, o quarto, a cozinha, mas a aparição da criança rompe com o real, é um furo na realidade cotidiana, porque traz algo que não deveria estar ali. Em seguida, a desestabilização do eu, a mulher se assusta, não entende quem é aquela presença, o fato de partilharem a mesma cicatriz coloca em crise a identidade da mulher: seria a criança um outro, ou um pedaço dela mesma? Aqui, o “eu” da personagem se fragmenta e deixa de ser um, inteiro, seguro. Mais à frente, temos uma ferida inconsciente, a exposição do inconsciente por meio da cicatriz, a criança carrega a ferida ainda aberta, como se trouxesse à tona o trauma ou a dor que a mulher “cicatrizou” (mas não elaborou). Uma característica da

imagem-furo: o inconsciente aparece de forma crua, exposta, impossível de ignorar.

Mais adiante, Rivera (2008), por meio do diálogo com Freud, explica o “estranho” (*Unheimliche*) como algo que era familiar (*Heimliche*), mas se torna perturbador ou assustador porque se revela como “Outro”. É uma experiência que nos faz questionar nosso próprio lugar e causa uma sensação de estranhamento e inquietação. Como a autora explica,

Curiosamente, é numa viagem de trem que Freud vive uma situação de oscilação frente ao espelho. Num solavanco do veículo, a porta de seu compartimento se entreabre e ele vê aproximar-se um senhor de idade com aparência desagradável. Quando ia levantar-se para dizer-lhe que se enganara de compartimento, Freud se dá conta de que se tratava de sua própria imagem no espelho. O Estranho (*Unheimliche*) marca essa vacilação em que o familiar (*Heimliche*) mostra-se outro, e o campo da fantasia deixa de ser espelho emoldurando uma realidade homogênea para permitir entrever seu avesso inquietante. O domínio do olhar é, assim, assombrado pelo Estranho familiar que Freud, em seu famoso texto de 1919, opõe ao Belo como categoria estética. O *Unheimliche* assinala no visual uma implicação do sujeito, uma vivência que põe em questão o lugar do eu. Viver um acontecimento “em imagem”, como diz Maurice Blanchot, é colocar-se “fora de si”. (RIVERA, 2008, p. 56).

No roteiro de *Atemporal*, a aparição repentina da criança, que faz a mulher gritar de susto, já introduz o estranho. O pânico da mulher, que tenta se esconder no quarto, é uma resposta a essa presença inesperada e inquietante. O ponto alto do “estranho” é quando a criança se aproxima da mulher, e a mulher percebe que a criança tem a mesma cicatriz, mas ainda em carne viva, sem cicatrizar. Essa cicatriz compartilhada torna a criança, de alguma forma, familiar à mulher (parte dela ou de seu passado), mas ao mesmo tempo é profundamente estranha e aterrorizante, pois a mulher ainda não a reconhece, e a ferida ainda “em carne viva” remete a um trauma não resolvido. Essa ambiguidade gera vertigem, porque não dá pra enquadrar a cena num mundo lógico e ordenado.

Em seguida, Rivera (2008) discute a “lembança encobridora” como uma memória de infância que, embora pareça banal ou irrelevante, na verdade esconde um evento traumático ou muito significativo. A memória é sempre uma “ficção”, uma construção, uma “imemória” que organiza o que foi vivido de forma caótica ou “selvagem”. Assim,

Em geral, a lembrança encobridora traz um episódio irrelevante, algo banal, contrariando a idéia corrente de que recordamos o mais importante, relegando ao esquecimento cenas cotidianas e sem valor afetivo. Freud mostra que o banal toma aí o lugar de algo essencial, mas que não pode se revelar como tal. A lembrança encobre outra coisa, um evento dotado de forte valor afetivo, que teria abalado o sujeito. (RIVERA, 2008, p. 47-48).

Em *Atemporal*, a cena em que a mulher vai até a sala para tentar enfrentar e compreender o que está acontecendo e encontra um ursinho de sua infância é um exemplo

claro de lembrança encobridora. O ursinho é um objeto que, para a mulher, surge como algo aparentemente banal e familiar, sem que ela consiga associá-lo a uma memória concreta. Ao pegá-lo, a escuta de vozes infantis provoca estranhamento e medo, indicando que aquele objeto não foi esquecido, apenas deslocado. Isso sugere que o evento ou o afeto ligado ao ursinho não foi eliminado, mas guardado no inconsciente, retornando de forma fragmentada e perturbadora no presente. A cicatriz compartilhada também funciona como um “traço” físico dessa lembrança, uma marca que permanece mesmo que a memória consciente esteja “escondida”. É como se a lembrança encobridora estivesse inscrita no corpo, na marca, no sintoma.

Tania Rivera (2008) ainda explica que o inconsciente é como uma “outra cena”, um palco oculto da nossa mente que não vemos diretamente, mas é construído pela linguagem e pelas associações. E se manifesta, por exemplo, por meio dos sonhos. Para Freud (1990), o sonho é a “via régia”, o caminho principal para acessar esse inconsciente. Os sonhos são como um filme particular, cheio de imagens em movimento que expressam nossos desejos mais profundos. Segundo Rivera (2008, p. 18),

Em paralelo à apresentação cênica do mestre Charcot, Londe se alia à técnica da cronofotografia de Marey, que, ao lado de Muybridge, será considerado um dos precursores do cinema. Suas fotografias dos pacientes “nervosos” do grande hospital são belamente inquietantes, elas se dão a ver com gosto, anseiam por serem vistas como um espetáculo, exageram talvez suas esquisitices. Mas algo não está lá, algo falta, algo não se deixa ver. Decompondo o movimento, a fotografia não se mostra capaz de analisar (decompor) a histeria. Freud retira do palco o sujeito, ao conceber o inconsciente como Outra Cena. Ao psicanalista pede-se “fechar um olho”: interessa a Freud o que não se dá a ver, o que faz furo na imagem, como a boca aberta de Irma no famoso sonho que lhe dá a chave da interpretação dos sonhos. A Outra Cena só se constrói em análise, ela é feita do estofado das palavras que estranham o próprio falante. Essa cena não se basta como espetáculo, ela não se dá propriamente a ver, as lembranças atraem e não a trazem como tal. Só a linguagem constrói a Outra Cena, numa sucessão associativa de palavras e imagens capaz de constituir, mais do que um espetáculo, uma zona de sombra onde o sujeito não reencontra sua imagem.

O sonho não realiza o desejo no sentido de satisfazê-lo, mas de dar forma a ele. Ele mostra que o desejo é infinito, sempre em movimento. Ao mesmo tempo, bagunça nossa noção de “eu”, levantando a dúvida se somos donos do sonho ou se o sonho nos possui. O cinema, com suas imagens, pode provocar a mesma sensação (RIVERA, 2008, p. 22-23).

Dessa forma, quando a mulher cai em um sono agitado, com espasmos, e é transportada para um “outro lugar”, isso representa exatamente essa “outra cena” do inconsciente. As formas abstratas, o preto e branco, luzes pulsantes que se transformam

incessantemente são a materialização visual de um sonho profundo e caótico, que Rivera (2008) descreve como um “aleph”, um ponto que contém todas as imagens do mundo de uma vez. É como se a mente da mulher estivesse produzindo seu próprio filme inconsciente, nessa cena, o sonho manifesta, ainda que de modo inconsciente, um desejo de voltar ao passado, reencontrar quem ela foi, cuidar de si, transformar-se e buscar cura. Nesse sentido, desde essa perspectiva,

O sonho detém significados e é passível de interpretação, como já defendia a tradição milenar que faz dele uma interpretação simbólica, em geral premonitória. Em lugar da potência de prever o futuro, porém, a psicanálise atribui a ele uma apresentação dos desejos mais íntimos do sujeito, escondidos dele mesmo, porque conflituosos. O sonho, diz Freud, é uma realização disfarçada de um desejo inconsciente. (RIVERA, 2008, p. 20).

Ademais, Rivera afirma que o sonho e o cinema podem descentrar o sujeito, ou seja, tirar o indivíduo de sua posição central e estável, colocando-o em um lugar incerto. O “efeito de sujeito” é um momento de “fulguração e báscula”, que nos põe radicalmente em questão, revelando a fragilidade da nossa identidade e nos confrontando com algo que nos escapa. Não somos mais “senhores” de nós mesmos. Nesse sentido,

E, com isso, a posição que estende ao sujeito: a de um descentramento em relação à imagem. Matias não é senhor de seu próprio espaço onírico, nós não somos senhores do espaço fílmico. Como para acentuar essa angustiada falta de lugar, esse violento questionamento da sua posição frente às imagens do sonho, Segredos de uma alma faz do despertar desse pesadelo uma duplicação da posição do sonhador. O momento em que Matias acorda é apresentado duas vezes, em tomadas sucessivas feitas de ângulos e distâncias ligeiramente diferentes. Matias duplica-se ao sentar-se na cama, angustiado, e não se lembra do conteúdo de seu pesadelo. O sonho põe em crise a unidade do eu, duplica-o e aponta suas limitações. “A partir do momento em que sonho ao dormir, é-me impossível esquecer que existo, que um dia já não existirei”, escreve o poeta Pierre Reverdy. (RIVERA, 2008, p. 29-30).

Da mesma forma, em *Atemporal*, o ponto mais impactante do descentramento da mulher ocorre no final. Quando ela se olha e sua imagem se desfaz. Suas mãos começam a falhar e depois desaparecem. Essa cena visualmente chocante representa a perda da sua imagem estável e coerente. A mulher tenta lembrar o nome e o rosto da menina, mas nada vem à sua mente.

O desenho que passa a mostrar apenas uma personagem que pode ser lida tanto como a mulher adulta quanto como a criança reforçando a ideia de que, ao atravessar o trauma, essas duas figuras se fundem. Essa fusão indica um profundo “efeito de sujeito”, uma reconfiguração da sua própria identidade, na qual ela já não se reconhece da mesma forma. A dissolução do corpo da mulher leva esse efeito ao limite, ao mostrar que o eu não é uma

unidade estável ou definitiva, mas algo transitório e fragmentado, sujeito a desaparecer. Nesse movimento, o desaparecimento da mulher pode ser lido como metáfora para processos inconscientes, como o recalçamento ou a substituição subjetiva, uma parte se apaga para que outra, aqui simbolizada pela criança, permaneça. O inconsciente, portanto, não surge apenas como depósito de lembranças, mas como força ativa capaz de reconfigurar a subjetividade.

Para a espectadora e o espectador, esse colapso da imagem se traduz em vertigem e enigma. Não há resposta narrativa clara, não sabemos se a mulher morreu, se tornou lembrança, se foi sonhada ou se voltou a ser criança. O que resta é a experiência de um vazio carregado de sentido, um furo que não se resolve, mas que mobiliza afetos e abre espaço para múltiplas interpretações.

Em suma, o roteiro *Atemporal* não só tem elementos que podem ser analisados pela psicanálise, como também usa uma estrutura e eventos fantásticos que distorcem e questionam a realidade e a memória. Por isso, ele se encaixa no cinema experimental que Tania Rivera estuda. O filme busca exatamente o “efeito de sujeito” que ela valoriza, aquele que nos faz questionar profundamente a nós mesmos.

1.4 Entre uma mulher e sua criança interior: a negligência na infância e as subjetividades femininas

A narrativa de *Atemporal*, ao explorar a jornada de Cristina em busca de cura e aceitação, não se limita a um estudo psicanalítico isolado; ela se insere em uma discussão mais ampla sobre as subjetividades femininas e a negligência na infância. Para fundamentar essa reflexão, utilizo a obra “Relações de gênero no cinema: contestação e resistência” de Rosana Cássia Kamita (2017), que compreende o cinema como um poderoso sistema simbólico capaz de apresentar a mulher tanto como sujeito quanto como objeto, permitindo instaurar novas perspectivas de abordagem.

Se a psicanálise de Tania Rivera nos ajuda a compreender a “imagem-furo”, que desestabiliza o eu de Cristina, a perspectiva de Rosana Cássia Kamita (2017) permite situar essa crise no campo das subjetividades femininas. Para Kamita, o cinema é um espaço de contestação; em *Atemporal*, essa resistência se manifesta no confronto com a negligência na infância, evidenciando como a invisibilidade da criança nas dinâmicas familiares reverbera na

vida adulta. Ao confrontar o passado, a protagonista busca não apenas a cura individual, mas a resistência contra o silenciamento de suas dores, transformando o espaço doméstico antes palco da ausência em um território de reinvenção de si.

Essa perspectiva dialoga com a crítica apresentada por Rosana Cássia Kamita, a partir de Molly Haskell (1987), segundo a qual o cinema tradicional frequentemente operou para “reforçar a mentira”, sustentando fantasias de harmonia familiar enquanto ignorava “fatos e medos” reais vividos no ambiente doméstico. Ao colocar em cena uma criança ferida e marcada por cicatrizes, o filme rompe com essa eufonia idealizada e torna visível aquilo que a família e a sociedade costumam silenciar. Como explicita Kamita, em diálogo com Haskell, ao analisar a lógica da indústria cinematográfica clássica:

Na indústria do cinema, nós tivemos uma máquina dedicada em grande parte a reforçar a mentira. [...] Hollywood promoveu uma fantasia romântica de papéis matrimoniais e euforia conjugal e cronicamente ignorou os fatos e os medos que apareceram com a consciência do FIM [...]1 (HASKELL, 1987, p. 2). Esse excerto foi retirado do capítulo intitulado “The big lie” do livro anteriormente mencionado. O posicionamento da autora é o de desmistificar o mundo cor-de-rosa que surgia em boa parte dos filmes, que eram assim produzidos para agradar aos espectadores e ao veicular os ideais tradicionalistas, colaboravam para a manutenção de uma sociedade conservadora. (KAMITA, 2017, p. 1397).

Em seguida, para Kamita, um cinema de resistência busca apresentar a mulher como um sujeito complexo e plural, em oposição à imagem passiva ou estereotipada do cinema clássico. Na obra, a subjetividade de Cristina manifesta-se como esse espaço de resistência através da “autoinvestigação” e do desejo de compreender suas origens psicológicas. O ato de “sequestrar” ou “visitar” a própria criança interior em um sonho é uma forma de contestação; é o momento em que a personagem assume o controle da narrativa para enfrentar traumas reprimidos, recusando-se a ser apenas um objeto do seu passado. Esse encontro real e incontestável com a infância negligenciada afirma Cristina como um sujeito ativo, que se recusa a aceitar o silêncio imposto pelas dinâmicas familiares e decide confrontar sua própria história. A autora observa que:

Muitas cineastas objetivam um cinema que tenha por base as premissas feministas de se buscar uma nova linguagem, na qual se construa uma mulher marcada por múltiplos aspectos, fundamentados na diferença e na diversidade e que não corrobore a imagem veiculada pelas narrativas filmicas tradicionalistas. Ou seja, uma mulher representada enquanto sujeito complexo, em uma multiplicidade de papéis e que se distancie da construção do discurso patriarcal “oficial”, observando-se a interseccionalidade referente à raça, sexualidade, classe social, dentre outros marcadores de identidade da mulher, os quais fazem com que, cada vez que apareça a palavra mulher, ainda que esteja no singular, seja representativa de um amplo sentido plural. A ruptura com a representação institucional possibilitou trabalhos nos quais as mulheres não se limitam a objeto de prazer ou dependentes de

uma tutoria masculina. Muitas cineastas optam pela não linearidade do relato, propõem alternativas como finais abertos e maneiras diferentes de manipular imagem e som. Não apenas subvertem, mas reivindicam uma nova postura para a mulher no cinema, através de linguagens e representações alternativas. Essas vozes ecléticas e menos deterministas abrem novas possibilidades e perspectivas no cinema. As cineastas que optam por uma temática questionadora do papel feminino contribuem para difundir reflexões sobre as relações de gênero que respondem ao anseio de reivindicações que se encontram há tempos sendo debatidas em diversos setores. (KAMITA, 2017, p. 1395-1396).

Mais a frente, o ambiente doméstico em *Atemporal* é tratado como uma “extensão da mente”, em que cada cômodo representa uma camada do inconsciente. Kamita observa que o discurso cinematográfico tradicional pode ser um campo de manutenção de uma cultura conservadora, mas o contra cinema o utiliza para questionar relações de poder. Como aponta a autora:

Quando a mulher se posiciona atrás das câmeras, muitas vezes sua intenção é justamente essa, imprimir uma nova ótica da representação de homens e mulheres que não se restrinja aos parâmetros ainda muito próximos a uma sociedade tradicional. O que muitas se propõem é estabelecer a construção de um olhar cinematográfico em bases diversas, originadas de uma nova forma de pensar as relações de gênero. Isso equivale a dizer que muitas cineastas optam por um contracinema, subsidiado por linhas teóricas que apoiem essa nova perspectiva. (KAMITA, 2017, p. 1395).

Dessa forma, a materialidade da casa marcada pela bagunça, sujeira e marcas do tempo simboliza o confinamento, a claustrofobia e o abandono gerados pela negligência infantil, toda a opressão. É a representação visual de uma estrutura que, por anos, silenciou as necessidades da protagonista. A resistência surge através do que Kamita (2017, p. 1395) define como “ruptura com a representação institucional”. Ao transformar a sala de estar tradicionalmente um lugar de ordem e “eufonia conjugal” em um campo de batalha sensorial e onírico com sua versão infantil, Cristina subverte o uso desse cenário. Essa postura permite que a mulher não se limite aos papéis tradicionais, transformando o ambiente doméstico em um território de elaboração subjetiva e enfrentamento de traumas.

Por conseguinte, a teoria feminista do cinema, conforme discutido por Kamita, procura “tornar visível o que passava despercebido”, questionando por que a representação da mulher é frequentemente esmaecida quando se trata de criar sentido. Nesse contexto, a autora argumenta que:

A representação feminina nas diferentes linguagens alterna presença e ausência. Na maior parte das vezes, apresenta-se presente como objeto a partir de um olhar masculino e como imagem esmaecida quando se trata de responsável pela criação de

sentido. Muitos filmes reproduzem uma ideologia que autoriza um discurso oficial como sendo o masculino enquanto ignora ou desautoriza manifestações insurgentes. Assim, a representação da mulher quando está de acordo com o discurso oficial de dado momento histórico é amplamente divulgada, já a representação que não se insere nos moldes tradicionais ou na ótica de uma cineasta com posicionamento crítico não terá a mesma visibilidade. (KAMITA, 2017, p. 1394).

No filme, a invisibilidade da criança nas dinâmicas familiares reflete o apagamento histórico das subjetividades femininas, atravessadas por silenciamentos impostos pelo discurso patriarcal. Ao dar corpo e presença à criança negligenciada, mesmo que marcada pelo silêncio, o filme atua como um gesto político que desafia o esquecimento dessas dores. A infância feminina, frequentemente apagada ou minimizada, torna-se central na narrativa, evidenciando como esse apagamento impacta diretamente a construção da identidade da mulher adulta. Nas palavras da autora:

Um projeto crítico que procura tornar visível o que passava despercebido – dando a falsa impressão de inexistência – leva em conta não apenas a representação da mulher, mas sua participação na indústria cinematográfica. A teoria feminista do cinema oferece a possibilidade de se indagar pelo sentido feminino nos filmes, tanto enquanto representação como enquanto sujeito, ao idealizar e produzir filmes que estejam engajados em uma estética diferente da comumente valorizada. Muitas cineastas encaminham seus trabalhos nesse sentido, construindo novas imagens da mulher e da feminilidade, em contraposição aos discursos hegemônicos. Essa postura extrapola os sets de filmagem e espraia-se por setores filosóficos, antropológicos, econômicos. (KAMITA, 2017, p. 1395).

Na cena final, em que o corpo de Cristina adulta desaparece, marca o ponto máximo da contestação da ideia de um “eu” estável. O curta rompe com a expectativa de uma resolução tradicional e afirma a subjetividade como fragmentada e em constante transformação. Nesse sentido, Kamita (2017) aponta que cineastas que optam por narrativas não lineares, linguagens alternativas e finais abertos buscam questionar os modelos dominantes de representação da mulher no cinema, historicamente marcados por um olhar masculino. Ao permitir que Cristina desapareça após confrontar seu passado, *Atemporal* recusa o final feliz convencional e propõe outra forma de pensar a identidade feminina. A desintegração física da personagem pode ser compreendida como a materialização de uma experiência de vazio carregado de sentido, que rompe com expectativas narrativas tradicionais. Essa escolha dialoga com o que Kamita (2017, p. 1396) aponta como uma recusa aos padrões do cinema hegemônico, instaurando uma experiência cinematográfica dissidente. O desaparecimento de Cristina não representa apagamento, mas uma transformação e a impossibilidade de sustentar uma identidade construída a partir da negação do trauma.

Esse gesto é intensificado pela encenação do surto e pelo embate onírico no espaço doméstico, momento em que o filme rompe definitivamente com o realismo tradicional. A direção de arte e a direção de fotografia, em alguns momentos, se afastam da iluminação natural e adotam luz artificial em tons quentes, pulsantes e instáveis, criando uma atmosfera sensorial. Os efeitos de edição, como repetição, atraso e sobreposição, assim como os ambientes não realistas, evidenciados pela presença de balões e brinquedos antigos, reforçam esse caráter, deslocando a imagem de um registro naturalista próprio do cinema normativo. Esse deslocamento dialoga com a reflexão apresentada por Kamita (2017, p. 1396), ao citar Kaplan, quando afirma que “nossa tarefa ao assistir aos filmes de Hollywood é, portanto, desmascarar as imagens, o signo da mulher, para ver como funcionam os significados subjacentes aos códigos” (KAPLAN, 1995, p. 38). O uso do Funk Bruxaria e a performance corporal da personagem materializam conflitos psíquicos que o cinema dominante tende a ocultar, afirmando uma nova postura para a mulher no cinema: aquela que não teme expor sua instabilidade emocional como motor da narrativa e como gesto de resistência estética e política. Nesse sentido, os conceitos teóricos apresentados anteriormente da desestabilização da percepção às discussões sobre resistência de gênero encontram correspondência na cena da criança brincando com os isqueiros, que funciona como ponto de convergência no qual a teoria se materializa na prática fílmica e evidencia a negligência infantil no ambiente doméstico.

Em *Atemporal*, o uso dos isqueiros coloridos como brinquedos atua como uma síntese visual da negligência e da fragilidade da subjetividade feminina. À luz do contracinema² proposto por Rosana Kamita (2017), essa escolha rompe com a “grande mentira” do cinema clássico, que historicamente sustenta representações idealizadas da família, para expor tensões e ameaças presentes no cotidiano doméstico. Ao deslocar o lúdico para o campo do risco, o isqueiro deixa de ser um objeto ordinário e se configura como uma “imagem-furo”, conforme o conceito de Tania Rivera (2008), ao desestabilizar a realidade organizada e tornar visível o inconsciente.

Essa representação transforma o espaço doméstico em uma extensão da experiência psíquica da protagonista, na qual o perigo se torna constante em razão da invisibilidade da

² Rosana Cássia Kamita não menciona Laura Mulvey ao tratar do conceito de contracinema. Embora esse conceito tenha sido amplamente incorporado ao campo do cinema feminista, ele ganha destaque a partir de Laura Mulvey no artigo *Prazer Visual e Cinema Narrativo* (1975), no qual a autora propõe o contracinema como uma estratégia estética e política de ruptura com as convenções do cinema narrativo clássico e com o olhar masculino dominante.

criança nas dinâmicas familiares. Embora o conceito de criança interior esteja associado ao livro *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* de Carl Jung (2000), à busca pela totalidade da psique, no filme ele se manifesta por meio do “estranho” (*Unheimliche*) freudiano, em que o que deveria ser familiar e protetor assume um caráter perturbador quando atravessado pelo abandono.

Desse modo, os isqueiros operam como âncoras simbólicas da memória, indicando que a infância de Cristina se constituiu como um espaço marcado pela ameaça e pelo silenciamento da dor. Esse elemento de cena reforça o caráter experimental da obra ao recusar representações idealizadas e afirmar uma postura de resistência no cinema, na qual a exposição da instabilidade emocional se configura como gesto de autoinvestigação.

Em suma, esse conjunto de reflexões permite compreender como *Atemporal* aborda a negligência infantil como um dos elementos centrais na construção da subjetividade feminina. Ao longo do capítulo, o filme é analisado a partir da relação entre infância, memória e espaço doméstico, evidenciando como experiências silenciadas moldam a identidade da personagem. As escolhas narrativas e estéticas discutidas não aparecem de forma isolada, mas funcionam como estratégias de contestação, por meio das quais o filme questiona representações tradicionais da mulher e afirma o cinema como espaço de enfrentamento e elaboração subjetiva.

1.5 O cinema experimental como forma de expressão através da psicanálise

Se, no tópico anterior, *Atemporal* foi pensado a partir de seus atravessamentos temáticos com a psicanálise, especialmente no que diz respeito à infância, ao trauma e à constituição da subjetividade, este item desloca o olhar para a forma cinematográfica. Aqui, interessa compreender de que maneira o cinema experimental, ao operar por errância, inusitado e fragmentação, constitui-se como linguagem capaz de acolher processos psíquicos que escapam à linearidade narrativa e à representação realista.

Miriam Chnaiderman (2019) propõe a errância como um modo de existência e de criação no cinema, caracterizado pela perda do chão do conhecimento e pela recusa de trajetórias previsíveis. Errar, aqui, não significa desorientação gratuita, mas a abertura para o indeterminado, para aquilo que escapa à lógica racional e linear. Trata-se de um movimento próximo ao do inconsciente, no qual não há garantias de chegada, apenas a experiência do

percurso. Para a autora, “A perambulação, o errar pela cidade contemporânea, a experiência do indeterminado, a perda do chão do conhecimento” (CHNAIDERMAN, 2019, p. 27).

Em *Atemporal*, essa errância se manifesta tanto no deslocamento subjetivo da personagem Cristina quanto na própria estrutura do filme. A narrativa não se organiza como uma progressão causal, mas como uma deriva entre tempos, memórias e sensações. O passado não surge como lembrança organizada, mas como fragmento que irrompe, deslocando o presente e suspendendo a noção de continuidade temporal. Assim, o filme não busca explicar o trauma, mas permitir que ele se apresente como experiência sensível.

Associado a esse movimento está o inusitado, entendido por Chnaiderman (2019) como a produção de um olhar que rompe com a visão cotidiana. Não se trata de estranhamento espetacular, mas de uma fissura na percepção habitual, capaz de instaurar um regime de escuta. O cinema experimental, nesse sentido, cria condições para que o público não apenas veja, mas escute as imagens, abrindo-se para sentidos que não se oferecem de forma imediata, assim, “o inusitado no sentido de um olhar que escuta ou de uma escuta que olha” (CHNAIDERMAN, 2019, p. 27–28).

A montagem torna-se, então, o espaço privilegiado dessa escuta. Em vez de organizar as imagens a serviço de uma narrativa explicativa, a montagem de *Atemporal* opera por associações, contrastes e afetos. A alternância entre a agitação da mulher adulta e a lentidão da criança constrói um ritmo irregular, que não visa contar uma história, mas transmitir estados psíquicos. Uma imagem convoca outra, criando um encadeamento errante, no qual o sentido emerge da experiência e não da lógica. Assim, “Na direção da montagem, experimentei-me psicanalista. Agora, imagem puxava imagem no labirinto da loucura” (CHNAIDERMAN, 2019, p. 29).

Esse procedimento permite ainda tornar visíveis forças que não encontram nome na linguagem verbal. O trauma da negligência na infância, difícil de ser narrado ou explicado, ganha corpo no filme por meio de imagens que condensam afetos: a criança sentada no chão, a cicatriz em carne viva, o silêncio prolongado. O cinema experimental possibilita, assim, dar um rosto ao inominável, transformando uma dor invisível em experiência sensível compartilhável, “É o olhar que permite a inserção no simbólico, em alguma linguagem” (CHNAIDERMAN, 2019, p. 28).

Por fim, o desfecho de *Atemporal* reafirma a lógica da errância ao recusar uma conclusão fechada. O desaparecimento de Cristina não representa a resolução do trauma, mas a abertura para uma transformação possível. Assim como na psicanálise, não se trata de alcançar um final apaziguado, mas de atravessar a experiência e permitir que algo se reorganize. O filme se encerra, portanto, em uma suspensão, sem uma conclusão fechada, e a permanência da criança cicatrizada indica que a arte não elimina o desamparo, mas cria um modo possível de existir com ele.

2. Realização

O presente capítulo aborda a realização do curta-metragem *Atemporal*, concentrando-se nas escolhas criativas e técnicas que fundamentaram o processo de construção do filme. Parte-se das propostas conceituais de cada área, como direção, direção de arte, fotografia e som, evidenciando como essas instâncias dialogam entre si para materializar a linguagem audiovisual da obra. Nesse percurso, a realização de *Atemporal* se constitui a partir de uma confluência entre as intenções iniciais da direção e as contribuições autorais de cada cabeça de área, que, a partir de suas próprias sensibilidades e interpretações dos temas do filme, ampliaram e ressignificaram as ideias propostas. Em seguida, são apresentados os principais desafios enfrentados durante o set de filmagem, bem como as soluções encontradas coletivamente. Por fim, o capítulo dedica-se à pós-produção, etapa em que o filme se consolida por meio da montagem, do tratamento de som e da finalização estética, reafirmando as intenções artísticas delineadas ao longo do processo.

2.1. Proposta da Direção

Atemporal nasce de uma necessidade íntima de transformar em imagem e som em sentimentos que, por muito tempo, permaneceram reprimidos ou inomináveis, dor, confusão e impulsos que se manifestavam de forma desordenada, sem que fosse possível compreender suas origens. O processo de criação do filme parte, portanto, de um movimento de autoinvestigação, de um desejo de compreender a mim mesma a partir das experiências afetivas e psicológicas. A direção parte de uma inquietação sobre o tempo, não o tempo cronológico, mas o tempo emocional, que se dobra, repete e atravessa a existência. O filme é uma tentativa de olhar para dentro, de visitar a própria criança interior e compreender as marcas que ela deixou. Dirigir *Atemporal* é um gesto de reconciliação, mas também de

exorcismo: transformar o incômodo em poesia visual, e o trauma em movimento. *Atemporal* nasceu do desejo de investigar a experiência de deslocamento no tempo e na memória. O filme parte de uma inquietação íntima sobre como o passado se manifesta no presente e como o cinema pode materializar essas sobreposições.

A proposta é construir um filme que se comporte como um transe. *Atemporal* é menos uma narrativa linear e mais uma experiência sensorial, em que o tempo, o corpo e a memória se confundem. A direção busca conduzir a espectadora e o espectador a um estado de imersão, fazendo-os sentir o colapso da personagem entre o real e o simbólico. A casa é tratada como uma extensão da mente, um organismo vivo, onde cada cômodo representa uma camada interna: o quarto como o espaço da dor, o corredor como travessia, e o banheiro como reflexo do inconsciente. O tempo se desmancha, e a fronteira entre o presente e o passado se torna invisível.

No primeiro momento a câmera é tratada como a presença da criança ou essa presença na casa. Ela se move de forma suave, tateando o espaço, acompanhando o ritmo da respiração da personagem. O plano sequência inicial é um mergulho, um gesto que introduz a espectadora e o espectador dentro da casa e, simultaneamente, dentro da mente fragmentada da protagonista. A iluminação acompanha diretamente os estados emocionais da personagem. Antes de a Mulher compreender a presença de algo estranho na casa, a luz se apresenta de forma naturalista, correspondente à transição entre a madrugada e um dia ensolarado comum. A partir do momento em que essa presença é introduzida fisicamente, a iluminação passa a se transformar de maneira constante, assumindo uma qualidade mais fria e instável, marcada por piscadas e interferências, como se o tempo oscilasse entre diferentes dimensões.

No momento do surto e até o desfecho do filme, a luz altera sua temperatura cromática, e o ambiente torna-se mais abafado, dominado por tons quentes e pulsantes. A *mise-en-scène*, nesse contexto, constrói o espaço doméstico como um campo de tensão entre o real e o psíquico. Objetos cotidianos, como um tamagotchi, um urso de pelúcia ou um balão, adquirem caráter simbólico, funcionando como gatilhos de memória e como portais para o assombro.

2.1.1 Trabalho com a atriz e preparação de elenco

A direção de atrizes e atores prioriza o corpo como principal meio expressivo da narrativa. A Mulher, interpretada por Camile de Moraes, é conduzida por gestos contidos, respiração trêmula e movimentos que oscilam entre o controle e o colapso emocional. Sua dor se manifesta de forma silenciosa, porém densa, tornando-se perceptível nas pausas, no olhar e nas hesitações corporais.

A relação estabelecida com a Criança, interpretada por Maya Távora é construída a partir de uma tensão constante entre medo e reconhecimento. Não há a construção de uma vilania nem de uma pureza absoluta; a criança se apresenta como presença e memória, funcionando como uma extensão de conteúdos reprimidos.

A proposta de atuação busca uma presença ritualística, afastando-se de uma interpretação teatralizada. O objetivo é que a Mulher não represente a dor, mas a vivencie de maneira sensorial, permitindo que o corpo se torne o espaço de inscrição dessa experiência. A criança, por sua vez, atua de forma espontânea, sem consciência do peso simbólico que sua figura carrega; seu olhar permanece inocente, ainda que atravesse a narrativa como portadora de lembranças e afetos latentes.

Figura 1 - Conversa entre a diretora Emily Alves e a preparadora de elenco Leticia Franco.



Fonte: Registro fotográfico de Nahiara Baddini (2025).

A seguir, apresenta-se um trecho do relato da preparadora de elenco, Leticia Franco, que contribui para a compreensão do processo de construção das atuações no filme. Seu depoimento explicita os procedimentos adotados durante a preparação, bem como as estratégias utilizadas para acessar uma atuação corporal e sensorial, alinhada às propostas estética e emocional de *Atemporal*.

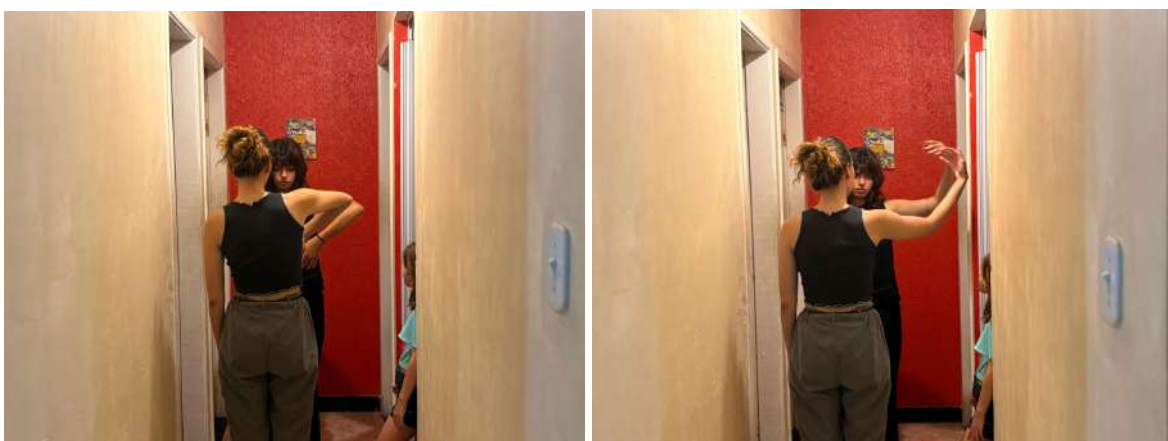
“Para a preparação do elenco de *Atemporal*, utilizei o “sistema” de Konstantin Stanislávski³, que apresenta exercícios e métodos para a formação de atores, buscando uma atuação intuitiva e criativa por parte do ator.

Por se tratar de duas atrizes que fariam a mesma personagem em idades diferentes, executei exercícios de espelhamento, ritmo e trabalhei as emoções em comum com elas por meio da leitura de texto. Segundo a diretora do curta-metragem, Emilly Alves, o objetivo era despertar sentimentos como tensão, medo, procura e ameaça entre as duas.

Os exercícios de Stanislávski me ajudaram a desenvolver uma atuação mais genuína, a partir de ações em estados simples, como, por exemplo, carregar um objeto pesado, atravessar uma multidão sem encostar em ninguém, estar sentada sozinha ou ao lado de alguém estranho, e assim por diante. Essas ações levaram as atrizes a realizarem, com imaginação e memória corporal, tarefas com os propósitos simples que elas exigem. A atriz mais velha explorou bem essas ações, pensando nas “circunstâncias dadas” que eu ia indicando. Para Stanislávski, “[...] a vida só é possível dentro de um contexto; que a personagem e a ação dependem das Circunstâncias Dadas” (apud DONNELLAN, 2017, p. 13).

Ela foi se entregando aos exercícios, até que, aos poucos, fui introduzindo as emoções da personagem junto com as ações, e assim chegamos ao corpo e à emoção necessários para as cenas.

Figura 2 – Exercício de espelhamento corporal.



Fonte: Registro fotográfico de Nahiara Baddini (2025).

³ Konstantin Stanislávski (1863–1938) foi um ator, diretor e pedagogo teatral russo. Seu “sistema” propõe uma metodologia de preparação do ator baseada nas circunstâncias dadas, nas ações físicas e na busca por uma atuação orgânica e verdadeira.

Figura 3 – Exercícios de ações cotidianas e exploração de objetos realizados durante o processo de preparação do elenco, visando à ativação da imaginação e da escuta corporal da atriz.



Fonte: Registro fotográfico de Nahiara Baddini (2025).

Figura 4 – Exercícios corporais voltados à exploração do peso, do eixo e das ações físicas da personagem.



Fonte: Registro fotográfico de Nahiara Baddini (2025).

Com a atriz mais nova, procurei uma preparação em que ela agisse com verdade, por meio de brincadeiras de infância e jogos teatrais, para que pudesse se divertir sem muita pressão, já que se tratava de uma criança de 7 anos e eu não queria que ela se sentisse cobrada

ou se recusasse a fazer caso o processo se tornasse muito sério logo no início. Durante a brincadeira de pega-pega, fui introduzindo a emoção de medo e de procura da adulta que a personagem precisava. Já no jogo teatral do espelho, por exemplo, busquei que as duas se observassem e entendessem como se comportam, andam e se expressam. Nessa dinâmica de brincadeira, fui conduzindo o trabalho para as circunstâncias dadas, com textos e movimentos de cena. Após esse processo, demos início aos ensaios”.

Figura 5 – Exercícios de deslocamento e aproximação entre a mulher e criança, explorando a relação espacial e o vínculo entre as personagens.



Fonte: Registro fotográfico de Nahiara Baddini (2025).

Figura 6 – Exercícios de escuta, observação e construção de vínculo entre as duas atrizes.



Fonte: Registro fotográfico de Nahiara Baddini (2025).

Figura 7 – Ensaio de cenas do filme realizado pela diretora e pela preparadora de elenco com a atriz Maya.



Fonte: Registro fotográfico de Nahiara Baddini (2025).

Figura 8 – Exercício de desenho realizado pela atriz Maya, representando as personagens do filme, a criança e a mulher.



Fonte: Registro fotográfico de Nahiara Baddini (2025).

2.1.2 Som e ritmo

O som em *Atemporal* funciona como um espelho da mente. Os sons dessa presença na casa são escutados pela mulher a partir de sua percepção interna, ele pulsa, distorce e respira junto com a personagem, é como se tudo acontecesse dentro da cabeça dela. A respiração, o latejar e o silêncio se transformam em paisagem sonora. Os sons da presença ou criança ecoam pela mente da mulher. O silêncio é tratado como uma presença viva, carregada de tensão e significado. Ele não representa o vazio, mas uma pausa necessária para que o público respire e se perca junto da personagem. Na trilha musical, utilizaremos o *funk bruxaria*, que possui uma atmosfera mais sombria, empregado nas sequências de viagem no tempo, surto na sala, banheiro e nos créditos finais.

Já o ritmo do filme é misturado, acompanhando o tempo do corpo e dos pensamentos da personagem. As coisas acontecem devagar, para que quem assiste possa sentir o peso de cada momento e perceber como os espaços mudam. O filme mistura momentos calmos e de reflexão com outros mais intensos e rápidos, como se o tempo se esticasse e encolhesse. Na montagem, o mais importante é seguir esse ritmo e causar emoção, e não simplesmente contar os fatos em ordem. A ideia é que o público viva uma experiência interna, como se fizesse uma viagem dentro da mente e dos sentimentos da personagem.

2.1.3 Referências e inspirações

A proposta de direção de *Atemporal* dialoga com cineastas que exploram o tempo, o inconsciente e o colapso psicológico como forças estruturantes da narrativa, sendo *O Iluminado* (1980), de Stanley Kubrick, *Repulsa ao Sexo* (1965), de Roman Polanski, e *Saute ma Ville* (1968), de Chantal Akerman, referências especialmente perceptíveis. Esses filmes trabalham o surto como motor central, transformando o espaço doméstico em extensão da instabilidade mental de suas protagonistas e instaurando um clima de estranhamento que rompe o cotidiano, sobretudo através da desordem temporal e emocional que se intensifica nos momentos de ruptura. Tanto Polanski quanto Akerman reforçam a ideia de que o ambiente doméstico pode distorcer a mente, tornando-se um cenário de perturbação psicológica, aspecto que também ressoa profundamente em *Atemporal*. De Maya Deren, especialmente *Meshes of the Afternoon* (1943), veem os ecos do sonho, do duplo e da repetição; e de David Lynch, especialmente em *Twin Peaks* (1990), surgem as inspirações para os efeitos de desaparecimento, aparições súbitas, fragmentação da realidade e atmosferas

que transitam entre o suspense, o terror e o abstrato, contribuindo para a sensação de viagem interior e perda de lógica temporal.

Petite Maman (2021), de Céline Sciamma, e *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968), de Stanley Kubrick, aparecem como referências narrativas relacionadas à temática da viagem no tempo. No filme de Sciamma, destaca-se a delicadeza com que a infância é construída como um portal emocional para camadas profundas da memória, enquanto a obra de Kubrick contribui para a compreensão do tempo como uma dimensão não linear e sensorial.

O cinema de Lynne Ramsay inspira o tratamento da subjetividade a partir de uma abordagem sensorial, marcada pela fragmentação, pelo uso de texturas e por percepções distorcidas da realidade. De Lucrecia Martel deriva a construção de uma paisagem sonora subjetiva, que invade a consciência das personagens e revela estados psíquicos internos. Já o cinema de Apichatpong Weerasethakul contribui com a presença do invisível e das dimensões espirituais que atravessam a narrativa, diluindo fronteiras entre o real e o imaterial.

No campo do horror, a obra de Dario Argento, especialmente *Suspiria* (1977), ecoa no modo como o terror se infiltra no espaço doméstico e no uso expressivo das cores como elementos de impacto emocional. Filmes como *Cría Cuervos* (1976), de Carlos Saura, e *The Tale* (2018), de Jennifer Fox, também se apresentam como referências narrativas fundamentais por abordarem o trauma na infância e seus desdobramentos na vida adulta. Assim, *Atemporal* integra essas referências para construir uma experiência marcada pelo estranhamento, pela fragmentação e pela imersão sensorial no inconsciente.

Atemporal é um mergulho na memória e no tempo interno que nos habita. Através da dor e do estranhamento, o filme propõe um reencontro com o que foi esquecido, uma escuta do próprio silêncio. A experiência que a direção busca é a de um espectador envolvido, que não apenas observa, mas sente: o desconforto, o medo, a ternura e o reconhecimento. Mais do que compreender, o público deve se deixar atravessar, como a protagonista, por esse tempo que se dobra e se desfaz. O filme é, afinal, uma tentativa de existir dentro da própria mente e de aceitar que algumas partes de nós nunca envelhecem.

2.2. Projeto de Direção de Arte

A direção de arte, realizada por Nahiara Baddini, de *Atemporal* nasce do desejo de construir um espaço onde o tempo deixa de ser uma linha e se transforma em matéria sensorial, algo que se dobra, ecoa e respira junto com a personagem. O filme, de caráter experimental e periférico, mergulha nas subjetividades femininas e na infância negligenciada, articulando o cotidiano como território do inconsciente. A casa, o corpo e os objetos tornam-se extensões da psique da protagonista, que busca curar uma ferida antiga através do enfrentamento de suas próprias memórias. O mundo de *Atemporal* não é literal. Tudo nele é filtrado pela percepção da personagem: o tempo, o espaço, a luz. O filme propõe uma experiência em que sonho, lembrança, presente e passado coexistem. A direção de arte atua como ponte entre o real e o imaginário, entre o visível e o simbólico.

A paleta de cores trabalha com tons quentes, em rosa, verde, vermelho, laranja e preto, que surgem como pequenas erupções de emoção, memória e presença sobrenatural. Esses tons guiam a narrativa sensorial, expressando o que a personagem não consegue dizer.

Os objetos antigos não são apenas estéticos, mas simbólicos, marcando o quanto o passado ainda habita o presente. Os objetos escolhidos, relógios, amulhetas, fotografias, brinquedos antigos e pelúcias são fragmentos do tempo, gatilhos visuais do inconsciente. Além disso, o gesto da criança de brincar com isqueiros no filme *Atemporal* simboliza a infância como um território ameaçador e a substituição do lúdico por elementos de perigo. Eles funcionam como âncoras da memória e portais entre o real e o onírico. Cada elemento de cena carrega uma história não contada.

A luz é outro personagem, ora natural e difusa, ora pulsante e quase orgânica, ela marca a oscilação entre sonho, realidade e surto. Durante o dia, a luz natural do sol, em claridades filtradas, de aparência suave e inconstante. No momento do surto, e mais para o anoitecer, há uma luz marcada com cor lilás ou rosa. Essa alternância reforça a confusão temporal e emocional que domina a protagonista.

O espaço doméstico é o principal espelho da mente da protagonista. Na casa, especialmente na sala e no quarto, o tempo parece parado. Os tons são quentes, os móveis simples, o ambiente carregado de intimidade e exaustão. O corredor alongado e silencioso representa o atravessamento da memória, um lugar de passagem entre o real e o mental.

A atmosfera geral do filme é introspectiva, densa e claustrofóbica, mas apresenta momentos de leveza, em que o cotidiano parece se abrir para algo transcendental. Essas passagens dialogam com obras de artistas mulheres como Dorothea Tanning (1910–2012), Hilma af Klint (1862–1944), Gertrude Abercrombie (1909–1977), Frida Kahlo (1907–1954) e Wanda Pimentel (1943-2019), cujas produções exploram o inconsciente, o corpo feminino, a interioridade e estados de transição.

Figura 9 - *Insomnias* (Dorothea Tanning, 1957).



Fonte: TANNING, Dorothea. *Insomnias*, 1954. Disponível em: dorotheatanning.org. Acesso em: 2 fev. 2026.

A arte de Dorothea Tanning (1910–2012) é multifacetada, abrangendo pintura, escultura, design de cenários e figurinos, e escrita ao longo de sete décadas. Ela é mais conhecida por suas obras surrealistas, que exploram o inconsciente, paisagens oníricas, sexualidade e o “lado sombrio” da domesticidade, muitas vezes com um toque enigmático e perturbador. Uma obra da Dorothea Tanning que conversa com *Atemporal* é *Insomnias* (1957, Figura 9). Ela funciona como uma boa referência porque mostra um espaço que parece existir ao mesmo tempo no mundo real e dentro da mente exatamente como acontece no seu filme. A pintura tem formas que lembram partes de corpos e fragmentos de figuras, mas tudo está

meio dissolvido, sem limites claros. Essa sensação de “entre-lugar”, onde nada é totalmente real nem totalmente sonho, dialoga diretamente com a proposta do roteiro, em que o quarto e a mente da protagonista se misturam.

Além disso, *Insomnias* transmite uma atmosfera emocional que não é literal: ela traduz estados psicológicos por meio de luz, cores suaves e volumes estranhos que parecem flutuar. Isso se aproxima do modo como *Atemporal* trabalha memória, delírio e tempo fragmentado. A obra também traz uma presença feminina que não é explícita, mas sugerida, o que se conecta com a relação entre a Mulher e a Criança no filme. Ela representa visualmente aquilo que *Atemporal* busca narrar um espaço interno em desordem, cheio de sensações, lembranças e rupturas, em que o real e o psicológico coexistem.

Figura 10 - *The Ten Largest* (Hilma af Klint, 1907).



Fonte: KLINT, Hilma af. *The Ten Largest*. 1907. Disponível em: <https://www.artgallery.nsw.gov.au/artboards/hilma/the-ten-largest/>. Acesso em: 2 fev. 2026.

Hilma af Klint (1862–1944) foi uma artista e mística sueca, pioneira da arte abstrata. Suas pinturas, criadas a partir de 1906, foram produzidas anos antes das de artistas como Wassily Kandinsky e Piet Mondrian, tradicionalmente considerados os fundadores do movimento. (SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM, 2018). Na série *The Ten Largest* (1907, Figura 10), Hilma cria grandes composições abstratas que representam diferentes fases da vida, como infância, juventude, maturidade e idade avançada de um jeito totalmente simbólico. As formas parecem flutuar, se mover, crescer ou desaparecer, como se fossem pensamentos, emoções ou lembranças em transformação. Essa sensação de movimento interno e fluxo temporal combina muito com *Atemporal*, no qual a narrativa também não se organiza de forma cronológica, e sim emocional e psíquica. Além disso, Hilma usa cores simbólicas, linhas curvas, espirais e formas orgânicas que parecem existir dentro de um espaço mental, não físico. Essa ideia de um “mundo interno visualizado” se aproxima da forma como o filme mistura o espaço doméstico com o espaço psicológico da protagonista, especialmente quando memória, delírio e realidade se sobrepõem. *The Ten Largest* também faz sentido pela presença do feminino como força espiritual e subjetiva, algo que aparece tanto na obra de Hilma quanto na relação entre a Mulher e a Criança em *Atemporal*.

Figura 11 - *The Past and the Present* (Gertrude Abercrombie, 1945).



Fonte: ABERCROMBIE, Gertrude. *The Past and the Present*, c. 1945. The Art Institute of Chicago. Disponível em: artic.edu/artworks/52983/the-past-and-the-present. Acesso em: 2 fev. 2026.

Figura 12 - *Where or When (Things Past)* (Gertrude Abercrombie, 1948).



Fonte: ABERCROMBIE, Gertrude. *Where or When (Things Past)*, 1948. Madison Museum of Contemporary Art. Disponível em: mmoca.org/artwork/where-or-when-things-past-gertrude-abercrombie. Acesso em: 2 fev. 2026.

Duas obras de Gertrude Abercrombie dialogam de forma direta com a proposta visual e simbólica de *Atemporal: The Past and the Present* (c.1945, Figura 11) e *Where or When (Things Past)* (1948, Figura 12). Em ambas, Abercrombie constrói interiores domésticos que, apesar de simples, carregam uma forte carga psicológica. Esses ambientes são apresentados como espaços suspensos no tempo, onde o passado e o presente coexistem de maneira silenciosa e inquietante. Em *The Past and the Present*, o ambiente doméstico vazio funciona como um colapso temporal: o espaço parece antigo, marcado por memória, mas é percebido como presente, que se aproxima da forma como *Atemporal* transforma a casa da personagem em um território psíquico, onde lembranças, delírios e estados emocionais se materializam nos objetos e nas texturas do espaço.

Já em *Where or When (Things Past)*, Abercrombie trabalha com a mesma lógica de suspensão temporal, mas enfatiza ainda mais a sensação de enigma e deslocamento. O ambiente é reduzido, silencioso e carregado de símbolos que remetem ao desconhecido e ao que foi esquecido. Essa atmosfera é essencial para *Atemporal*, em que o espaço doméstico não é apenas cenário, mas uma extensão da mente da protagonista, um lugar onde o tempo não segue uma linha contínua e onde o passado retorna de modo fragmentado. Além disso, os símbolos recorrentes na obra de Abercrombie, como portas, janelas, objetos isolados e

elementos que evocam mistério ou introspecção, se aproximam da maneira como *Atemporal* utiliza props como âncoras simbólicas da memória e do inconsciente.

Outro aspecto fundamental é a presença feminina solitária nas obras de Abercrombie. Suas figuras habitam esses espaços introspectivos como se fossem reflexos de si mesmas, o que ressoa profundamente com a dinâmica entre a Mulher e a Criança no filme. Assim como nas pinturas, *Atemporal* explora a interioridade feminina, suas rupturas temporais, estados mentais e zonas de silêncio, fazendo com que a referência a Abercrombie não seja apenas estética, mas também conceitual.

Figura 13 - *Las dos Fridas* (Frida Kahlo, 1939).



Fonte: KAHLO, Frida. *The Two Fridas*, 1939. Disponível em: fridakahlo.org/the-two-fridas.jsp. Acesso em: 2 fev. 2026.

A pintura *Las dos Fridas*, de Frida Kahlo (1939, Figura 13), apresenta duas versões da artista sentadas lado a lado, conectadas por veias expostas que revelam literalmente o fluxo interno entre suas identidades. Essa dupla figura simboliza uma cisão, mas também uma continuidade psicológica, uma convivência entre diferentes “eus” que habitam a mesma pessoa. Esse tema ecoa diretamente na relação entre a Mulher e a Criança em *Atemporal*, no

qual a presença da criança funciona como uma faceta interna, uma infância que retorna e coexiste com a protagonista adulta dentro do mesmo espaço mental e doméstico. A pintura também trabalha com o conceito de tempo colapsado, as duas Fridas representam versões de si em momentos distintos da vida, que coexistem na mesma cena como se não houvesse distância temporal entre elas. Esse tipo de estrutura temporal é central em *Atemporal*, já que passado e presente se misturam e as memórias surgem não como flashbacks tradicionais, mas como presenças simultâneas na diegese do filme. Frida utiliza elementos corporais e emocionais expostos, como o coração aberto, o sangue, as mãos entrelaçadas para representar interioridades psicológicas de forma concreta e visual. Embora *Atemporal* não trabalhe com literalidade corporal, ele compartilha essa busca por visualizar estados mentais e afetivos através do espaço, da luz e dos objetos. Assim como Kahlo transforma o corpo em narrativa, *Atemporal* transforma o ambiente doméstico em extensão sensível da protagonista.

Figura 14 - *Série Envolvimento* (Wanda Pimentel, 1968).



Fonte: MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Disponível em: masp.org.br/exposicoes/wanda-pimentel-envolvimentos. Acesso em: 2 fev. 2026.

A obra de Wanda Pimentel, da série *Envolvimentos* (1968, Figura 14), dialoga com *Atemporal* ao transformar o espaço doméstico em um ambiente de tensão psicológica. A fragmentação do corpo feminino e a presença de objetos cotidianos tratados como símbolos

revelam um espaço que mistura opressão e subjetividade, aproximando-se da proposta do filme de fazer da casa uma extensão da mente da protagonista. Assim como na pintura, em que utensílios ganham escala e presença quase invasiva, *Atemporal* utiliza elementos domésticos para expressar estados mentais e rupturas temporais. O uso preciso das cores e a alternância entre ordem e caos na obra de Pimentel oferecem referência direta para a direção de arte do filme, reforçando temas como fragmentação, tensão e a experiência feminina no espaço doméstico.

Em *Atemporal*, a direção de arte se inspira profundamente na estética de *Twin Peaks* (Figura 15), não apenas no uso das cores vermelho, verde e preto, mas no modo como a série constrói atmosferas a partir de elementos visuais aparentemente simples. Essas cores são um ponto de partida especialmente o vermelho, associado ao enigma e ao inconsciente; o verde, à natureza e ao estranho que emerge dela; e o preto, que marca o vazio, o desconhecido, e a suspensão do tempo.

Mais do que replicar algumas cores da paleta, busco em *Twin Peaks* uma lógica espacial e simbólica, a ideia de que os objetos e os ambientes nunca estão ali apenas como cenário, mas como extensões da psique dos personagens. Em *Atemporal*, essa influência aparece na maneira como os espaços serão compostos para criar uma sensação de deslocamento, cômodos que parecem familiares, porém levemente desajustados, objetos que sugerem memórias fragmentadas; quadros que evocam sonho, ruptura e mistério. Assim como *Twin Peaks* transforma lugares cotidianos em zonas liminares, buscamos que *Atemporal* opere com essa camada de estranhamento: o ambiente não explica, mas tenciona; não entrega respostas, mas provoca uma leitura sensorial e simbólica. A arte, então, além das cores, dialoga com a série na criação desse espaço “entre” o real e o onírico, entre o concreto e o psicológico que sustenta o filme e acompanha a experiência interna da personagem.

Figura 15 - Frames da série televisiva *Twin Peaks*



Fonte: *Twin Peaks* (David Lynch, 1990).

A direção de arte de *Atemporal* estabelece um diálogo visual que, embora não intencionalmente baseado em referências diretas, aproxima-se de certos elementos estéticos presentes na obra de Stanley Kubrick. Uma das coincidências mais evidentes ocorre na paleta de cores: assim como em *O Iluminado* (1980, Figura 16), o filme utiliza tonalidades marcantes como vermelho, verde, laranja e preto. Essas cores, em Kubrick, são frequentemente mobilizadas para intensificar atmosferas de tensão psicológica; em *Atemporal*, assumem função simbólica, articulando sensações ligadas ao tempo, à memória e ao estranhamento.

Figura 16 - Frames do filme *The Shining*.



Fonte: *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980).

Outro ponto de convergência aparece na cena em que a protagonista retorna à sala e encontra o ambiente repleto de balões rosas e verdes. A inserção desse elemento inesperado cria uma sensação de estranhamento semelhante ao *uncanny*⁴ característico de Kubrick, embora, em *Atemporal*, o efeito se inclina mais ao surrealismo emocional do que ao terror psicológico.

⁴ O termo *uncanny* deriva do conceito freudiano de *Das Unheimliche*, formulado em 1919, que designa a sensação de estranhamento produzida quando algo familiar se manifesta de forma deslocada ou inquietante. No cinema de Stanley Kubrick, esse efeito é frequentemente associado à construção de espaços excessivamente ordenados e à inserção de elementos cotidianos fora de contexto, produzindo um desconforto psicológico persistente, como observado em *O Iluminado* (1980). Cf. FREUD, Sigmund. O inquietante. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas*, v. 14. São Paulo: Companhia das Letras, 2010; KUBRICK, Stanley. *O Iluminado*. Direção: Stanley Kubrick. Estados Unidos: Warner Bros., 1980.

Figura 17 - Cena com elementos que remetem ao Uncanny em *The Shining*.



Fonte: *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980).

Figura 18 - Sala em *Atemporal*



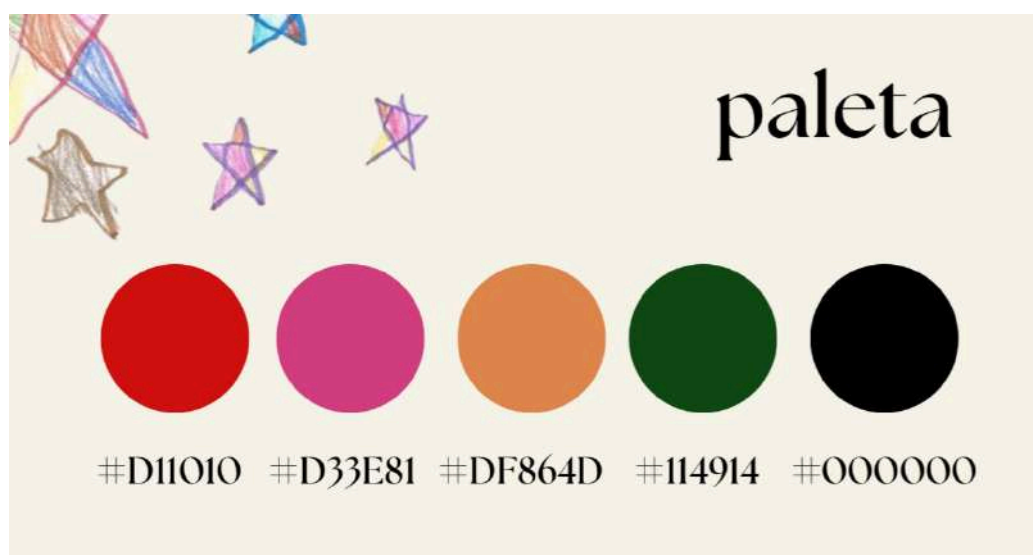
Fonte: Registro fotográfico de Vinícius Dórea (2025).

Depois de apresentar o projeto de arte, a equipe composta por Nahiara Baddini (direção de arte), Natália Santos (figurino e cenografia) e Olga Borges (maquiagem e caracterização) desenvolveu a proposta conceitual do filme de forma integrada. O projeto

estético de *Atemporal* parte de uma abordagem simbólica que traduz, pelos elementos visuais, a experiência subjetiva de uma mulher em colapso psíquico e temporal. A direção de arte sustenta a alternância entre realismo cotidiano e delírio por meio de uma estética psicológica, na qual o espaço doméstico se torna extensão da mente da protagonista. A relação entre tempo e memória se manifesta por meio de contrastes: cores densas, luz pulsante e objetos cotidianos ressignificados, como a rede, o ventilador, os brinquedos e o urso de pelúcia. A casa, principal espaço dramático, transforma-se em um labirinto emocional que espelha o estado mental da personagem.

Mais a frente, a paleta proposta (#D11010, #D33E81, #DF864D, #114914, #000000) articula vermelhos, rosados, laranjas, verdes e preto, criando uma dualidade entre vida e decadência, infância e trauma criando um contraste entre vida e decadência, infância e trauma. O vermelho marca a dor e a memória física; o rosa e o laranja evocam afetos infantis; o verde introduz desequilíbrio e decomposição emocional; e o preto conduz ao vazio e ao apagamento do tempo. Juntas, essas cores sustentam a atmosfera onírica e atemporal do filme, dialogando com a alternância entre noite/pesadelo e dia/despertar presente no roteiro.

Figura 19 - Paleta de cores do filme *Atemporal*



Fonte: Elaboração de Nahara Baddini (direção de arte).

Na sequência, o figurino acompanha a lógica do tempo fragmentado, a Mulher usa roupas simples em tons pastel, gastas e misturando peças de diferentes épocas, reforçando a passagem da realidade ao delírio. A criança veste roupas sujas e rasgadas dos anos 2000 com o

desenho da Moranguinho, desenho da época, materializando a ferida da memória, enquanto nas lembranças aparece com um vestido mais formal dos anos 1990–2000. A maquiagem na mulher enfatiza o realismo emocional, olheiras, suor, borrrões evidenciando exaustão. As cicatrizes compartilhadas entre mulher e criança funcionam como elo visual de identidade e do colapso temporal.

Figura 20 – Olga Borges (maquiagem e caracterização) no processo de maquiagem da atriz Camile.



Fonte: Registro fotográfico de Luana Campos (2025).

Figura 21 – Atriz Camile com maquiagem pronta em *Atemporal*



Fonte: Registro fotográfico de Vinícius Dórea (2025).

Figura 22 – Olga Borges (maquiagem e caracterização) no processo da maquiagem artística da atriz Maya.



Fonte: Registro fotográfico de Nahiara Baddini (2025).

Figura 23 – Olga Borges (maquiagem e caracterização) no processo da maquiagem artística na atriz Camile.



Fonte: Registro fotográfico de Vinícius Dórea (2025).

Figura 24 – Maquiagem artística nas atrizes finalizadas.



Fonte: Registro fotográfico de Emilly Alves (2025).

Figura 25 – Maquiagem artística de hematomas nos joelhos de Maya.



Fonte: Registro fotográfico de Emilyly Alves (2025).

Figura 26 – Figurino de quando a Mulher chega em casa.



Fonte: Registro fotográfico de Emilyly Alves (2025).

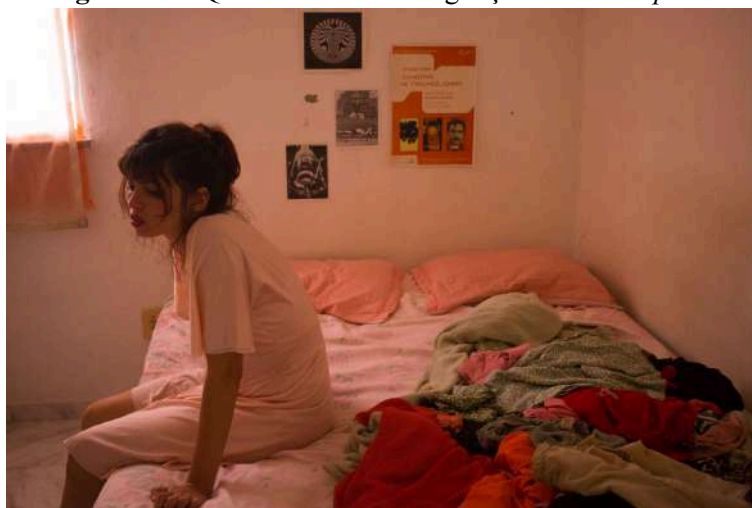
Figura 27 – Figurino de quando a Mulher acorda.



Fonte: Registro fotográfico de Emilly Alves (2025).

Por conseguinte, a cenografia transforma a casa em um espaço simbólico. A sala apresenta o desamparo e o caos emocional; a cozinha e a área de serviço funcionam como zonas de passagem onde o cotidiano se contamina com o surreal; o quarto é o núcleo afetivo e doloroso do filme; e o banheiro atua como espelho de identidade, onde o reflexo da Mulher se mistura ao da Criança. A materialidade deteriorada poeira, sujeira, marcas do tempo cria confinamento e claustrofobia, reforçando a casa como um espaço-tempo interno, fechado em si.

Figura 28 – Quarto da Mulher bagunçado em *Atemporal*



Fonte: Registro fotográfico de Vinícius Dórea (2025).

Já os props funcionam como chaves de memória, conectando passado e presente. O urso de pelúcia marca o vínculo afetivo corrompido; os brinquedos-isqueiros revelam a infância como lugar de perigo; o balão rosa sinaliza a presença espectral da Criança; o desenho final sem a figura infantil simboliza a dissolução da identidade; as fotografias e o Tamagotchi materializam o passado; e a bola vermelha intensifica o assombro da personagem. Cada objeto opera como âncora simbólica que articula o real e o metafísico dentro da narrativa.

Figura 29 – Ursos de pelúcia dos anos 2000, evocando o vínculo entre infância e presente e a ideia de lembrança afetiva corrompida.



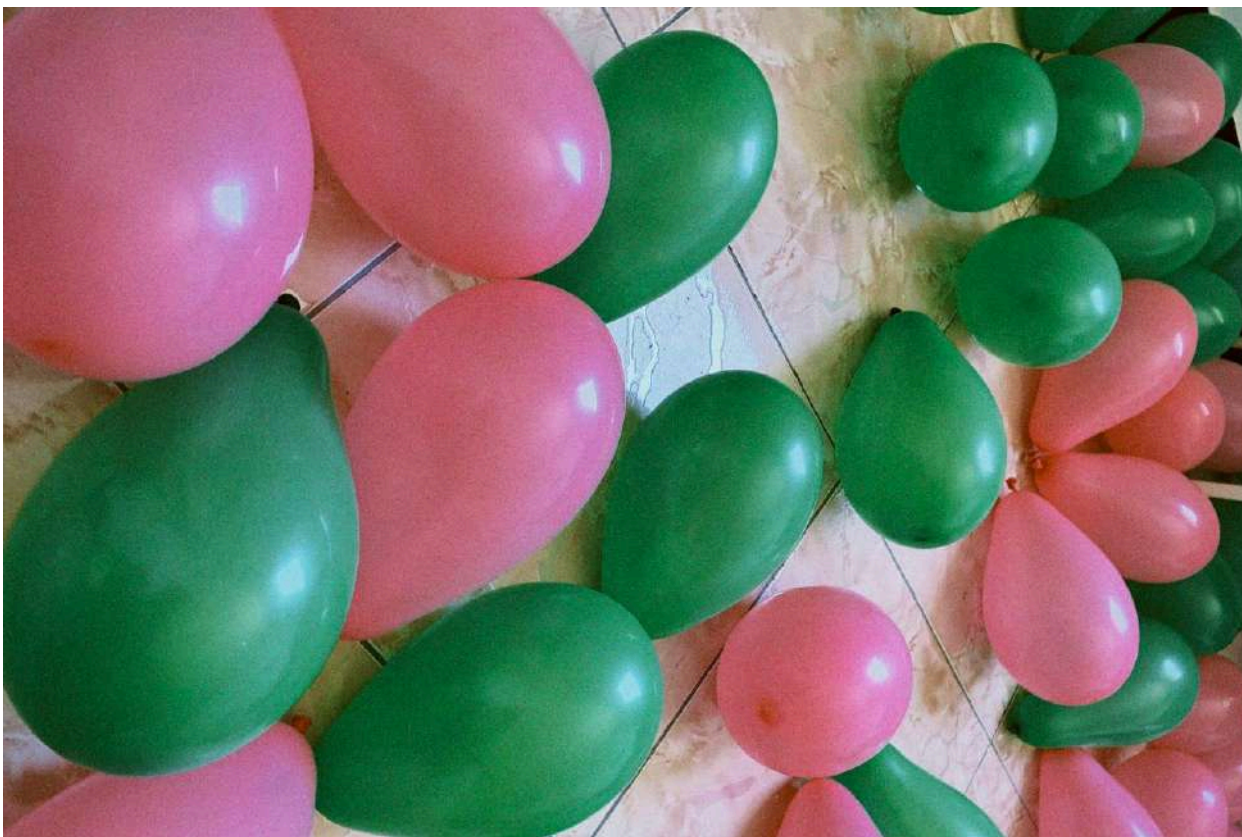
Fonte: Registro fotográfico de Emilly Alves (2025).

Figura 30 – Criança brinca com isqueiros coloridos: o lúdico substituído pelo perigo; a infância apresentada como território vulnerável e ameaçador.



Fonte: Registro fotográfico de Emilly Alves (2025).

Figura 31 – Balões rosa e verde: elementos recorrentes que deslocam o tempo e marcam a presença espectral da criança.



Fonte: Registro fotográfico de Luana Campos (2025).

Figura 32 – Desenho final com apenas uma figura, simbolizando a fusão das personagens do filme assim como a memória e a identidade.



Fonte: Registro fotográfico de Emilly Alves (2025).

Figura 33 – Ensaio fotográfico para o cenário do filme: Cristina criança, adulta e com amigas.



Fonte: Registro fotográfico de Vinícius Dórea (2025).

Figura 34 – Tamagotchi: referência ao passado.



Fonte: Registro fotográfico de Emilyly Alves (2025).

Figura 35 – Bola vermelha: elemento que intensifica o assombro da personagem.



Fonte: Registro fotográfico de Emilyly Alves (2025).

2.2.1 Referências visuais da Direção de Arte

O roteiro propõe planos longos, lentos e pulsantes, o que exige uma direção de arte que sustente a duração temporal e o olhar contemplativo. A construção espacial e cromática favorece a fluidez entre o dentro e o fora da mente, traduzindo visualmente a experiência sensorial da personagem. A alternância entre o espaço real (casa) e o espaço cósmico (abstrato) é o ápice da direção de arte: as fotografias em longa exposição sugerindo movimento e fragmentos de cor conectam o doméstico ao metafísico. O projeto de arte, ao adotar cores e texturas compatíveis com esse estado de transição, mantém a unidade estética entre o físico e o simbólico. Por isso, algumas das referências presentes na direção de arte de *Atemporal* se baseiam em obras que acessam esses territórios.

A estética de *Atemporal* dialoga com a obra de Edward Hopper (Figuras 36 e 37) ao explorar o espaço doméstico como espelho da solidão e do tempo interior. Assim como nas pinturas do artista, a direção de arte do filme utiliza a luz, a cor e o enquadramento para revelar estados psicológicos sutis a melancolia, o isolamento e a espera. O cotidiano é mostrado não como simples cenário, mas como um território emocional onde o silêncio e o vazio ganham densidade dramática.

Figura 36 – *Automat* (Edward Hopper, 1927).



Fonte: Artsper – *Edward Hopper's Automat – A Haunting Depiction of Urban Alienation*. Disponível em: <https://blog.artsper.com/en/lifestyle/edward-hopper-automat/>. Acesso em: 2 fev. 2026.

Em *Atemporal*, a casa funciona como extensão da mente da protagonista, tal qual os interiores de Hopper, que capturam personagens imersos em um instante de suspensão. A relação entre tempo e memória se manifesta nas atmosferas estáticas e nas composições que evocam um realismo introspectivo. A luz pulsante e os contrastes cromáticos, inspirados na pintura hopperiana, traduzem visualmente o colapso subjetivo e a tensão entre o real e o imaginado.

Figura 37- *Morning Sun* (Edward Hopper,1952).



Fonte: HOPPER, Edward. *Morning Sun*, 1952. Pintura. In: Edward Hopper — obra *Morning Sun*. Disponível em: <https://www.edwardhopper.net/morning-sun.jsp>. Acesso em: 02 fev. 2026.

A arte de Remedios Varo (Figuras 38 e 39) inspira *Atemporal* pela forma como transforma o universo interior feminino em narrativa visual simbólica. Assim como nas pinturas da artista, o filme constrói um espaço no qual realidade e imaginação se misturam, revelando processos psíquicos e espirituais por meio de imagens poéticas. A direção de arte adota essa lógica onírica e alquímica, em que objetos cotidianos ganham significados ocultos e a casa se torna cenário de metamorfose e introspecção.

Figura 38 - *Eyes on the table* (Remedios Varo, 1938).



Fonte: VARO, Remedios. *Eyes on the table*, 1938. In: ARTCHIVE. Disponível em: <https://www.artchive.com/artwork/eyes-on-the-table-remedios-varo-1938/>. Acesso em: 3 fev. 2026.

Em *Atemporal*, a protagonista atravessa um colapso que é também uma busca de sentido movimento presente na obra de Varo, em que o feminino é representado em rituais de transformação e autoconhecimento. A fusão entre corpo, espaço e símbolo aproxima o filme do universo mágico da pintora, em que a mente é um laboratório de imagens e o tempo, uma matéria fluida.

Figura 39 - *Tightrope walkers* (Remedios Varo, 1944).



Fonte: VARO, Remedios. *Tightrope walkers*, 1944. In: ARTCHIVE – *Tightrope walkers* (Remedios Varo, 1944). Disponível em: <https://www.artchive.com/artwork/tightrope-walkers-remedios-varo-1944/>. Acesso em: 3 fev. 2026.

Mais adiante, as obras de Kandinsky (Figura 40) dialogam com *Atemporal* pela busca de uma expressão emocional e espiritual por meio das formas e das cores. Assim como Kandinsky via a pintura como tradução do invisível daquilo que pertence ao domínio da

alma, o filme constrói sua direção de arte como uma linguagem simbólica que reflete o estado psíquico da protagonista. As cores intensas, as texturas e os contrastes visuais funcionam como notas de uma composição interior, revelando o caos e a harmonia de sua mente fragmentada. Em *Atemporal*, o espaço e os objetos são organizados como uma partitura sensorial, nos quais cada elemento visual carrega uma vibração afetiva. A influência de Kandinsky se manifesta na relação entre forma e emoção, no uso da abstração como meio de acessar o invisível e na ideia de que a arte pode traduzir o que não se diz transformando o colapso mental em experiência estética e espiritual.

Figura 40 - *In Grey* (Wassily Kandinsky, 1919).



Fonte: KANDINSKY, Wassily. *Em cinzento* (em alemão: *Im Grau*), 1919. Pintura a óleo sobre tela. In: **FeelTheArt – Em cinzento**. Disponível em: <https://app.fta.art/pt/artwork/f4bcb28deed51364cf66f3fd4170bb1670c695b9>. Acesso em: **3 fev. 2026**.

Figura 41 - *Glass tears* (Man Ray, 1932).



Fonte:RAY, Man. *Larmes (Tears)*, circa 1932. Fotografia. In: The J. Paul Getty Museum – *Larmes (Tears)*. Disponível em: <https://www.getty.edu/art/collection/object/1043YV>. Acesso em: 3 fev. 2026.

Assim como na obra de Man Ray (Figura 41), o filme explora o artifício e o simulacro da lágrima de vidro como metáfora da emoção contida, do sofrimento estetizado e silencioso. Essa artificialidade expressiva inspira o uso de objetos e texturas na direção de arte, que transforma o espaço e o corpo da protagonista em superfícies de projeção emocional. Em *Atemporal*, o choro não é literal, mas se manifesta em luzes pulsantes, cores densas e objetos que condensam o trauma e a memória. A influência de *Glass Tears* aparece na tensão entre beleza e desconforto, na teatralidade do íntimo e na ideia de que o sofrimento pode ser visualmente elaborado como um gesto de resistência e poesia.

Figura 42 - *La persistencia de la memoria* (Salvador Dalí, 1931).



Fonte: DALÍ, Salvador. *A Persistência da Memória*, 1931. In: *Historia das Artes – A Persistência da Memória*, Salvador Dalí. Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/a-persistencia-da-memoria-salvador-dali/>. Acesso em: 3 fev. 2026.

A obra *A Persistência da Memória* (1931, Figura 42), de Salvador Dalí, encontra ressonância em *Atemporal* na maneira como o tempo é representado como matéria maleável e subjetiva. Assim como os relógios derretidos de Dalí desafiam a lógica temporal, o filme constrói uma narrativa na qual passado, presente e delírio se sobrepõem, revelando a instabilidade da percepção e da memória. A direção de arte adota essa dilatação temporal como princípio visual, fazendo do espaço doméstico um território onde o tempo parece se dissolver.

Em *Atemporal*, a decomposição dos objetos e a repetição simbólica remetem à sensação de tempo suspenso, como se a realidade se curvasse ao estado psíquico da protagonista. A influência daliniana aparece na criação de atmosferas que misturam familiaridade e estranhamento, em que o real se torna sonho e a memória um terreno fluido e instável imagem sensorial do colapso e da persistência do inconsciente.

Figura 43 - *Um Cão Andaluz* (Luis Buñuel, 1929).



Fonte: BUÑUEL, Luis; DALÍ, Salvador. *Um Cão Andaluz: um filme para sonhar!*. In: Fundação Clóvis Salgado – *Um Cão Andaluz: um filme para sonhar!* Disponível em: <https://fcs.mg.gov.br/um-cao-andaluz-um-filme-para-sonhar/>. Acesso em: 3 fev. 2026.

O filme *O Cão Andaluz* (1929), dirigido por Luis Buñuel e roteirizado em parceria com Salvador Dalí, influencia *Atemporal* pela ruptura com a lógica narrativa e pela força do inconsciente como motor da imagem. Assim como no curta surrealista, o filme constrói uma experiência visual fragmentada, guiada por associações simbólicas, sonhos e impulsos psíquicos. A direção de arte absorve esse espírito experimental, transformando o espaço doméstico em cenário de delírio e desconexão temporal.

Atemporal traz a presença de elementos cotidianos deslocados como objetos que adquirem carga emocional e simbólica que remetem ao absurdo poético de *O Cão Andaluz*. O desconforto, o erotismo velado e o estranhamento do familiar aparecem como modos de acessar o inconsciente da protagonista. Assim, o filme se aproxima da estética surrealista de Buñuel e Dalí, em que a razão se dissolve para que o inconsciente fale através das imagens.

Por fim, com um orçamento reduzido, a direção de arte se ancora na inventividade: aproveitar locações, utilizar objetos pessoais e recorrer à economia de meios como estratégia

estética. Cada escolha é atravessada pela sensibilidade do que é possível, sem abrir mão da profundidade simbólica. Assim, *Atemporal* constrói sua visualidade como um espelho do inconsciente. É um filme que se passa tanto dentro de um quarto quanto dentro de uma mente, onde o tempo se dobra, a infância retorna e o espaço doméstico se transforma em território sagrado e esquecido.

2.3. Projeto de Direção de Fotografia

A direção de fotografia, realizada por Lwidge de Oliveira, de *Atemporal*, compreende a imagem como um campo sensorial e simbólico, no qual o espaço, o corpo e o tempo se articulam como extensões do inconsciente da personagem. A fotografia não busca apenas acompanhar a narrativa, mas operar como um dispositivo de acesso ao universo psíquico de Cristina, traduzindo visualmente seus estados internos, conflitos e memórias fragmentadas. A proposta é construir uma imagem contemplativa, sensorial e porosa, que permita ao espectador experimentar o filme mais pelo sentir do que pela compreensão lógica.

Considerando que *Atemporal* se estrutura a partir de uma abordagem sensorial e psicológica, a fotografia assume um papel fundamental na materialização desses estados internos. A imagem dialoga diretamente com os temas do tempo não linear, da memória e da subjetividade feminina, operando como um dispositivo que traduz visualmente aquilo que não é verbalizado. A fotografia atua, portanto, como extensão do inconsciente da personagem, refletindo seus deslocamentos emocionais e sua percepção fragmentada da realidade.

A principal função da fotografia em *Atemporal* é afirmar a casa como personagem central da narrativa, entendendo o espaço doméstico como uma metáfora direta do inconsciente da Mulher. Desde o início do filme, a fotografia revela essa relação por meio de um plano-sequência que percorre a casa, expondo seu caos, desordem e sujeira como reflexos do estado mental da personagem. O espaço não é neutro: ele carrega marcas emocionais, afetivas e simbólicas.

O plano-sequência inicial cumpre múltiplas funções narrativas. Além de apresentar o espaço como organismo vivo, esse movimento também pode ser interpretado como a presença da criança interior habitando a casa de forma invisível. Essa leitura é reforçada pela decisão de posicionar a câmera à altura aproximada de uma criança entre cinco e sete anos, sugerindo um ponto de vista infantil que observa, persegue e habita o espaço silenciosamente. Se a casa

representa o inconsciente de Cristina, a criança interior já estava ali desde o início, mesmo antes de se manifestar explicitamente na narrativa.

Essa concepção dialoga com o filme *Presença* (2024), dirigido por Steven Soderbergh, é um suspense sobrenatural de 2024, referência importante para a construção do ponto de vista da fotografia. Há um distanciamento consciente de uma estética excessivamente narrativa ou explicativa, priorizando imagens que se sustentam pela duração, pela atmosfera e pela sugestão. O filme propõe uma visualidade que aceita a ambiguidade e o silêncio como elementos constitutivos da experiência cinematográfica.

Os enquadramentos são pensados a partir do estado emocional da personagem e da sua relação com o espaço. A composição valoriza o vazio, a descentralização do corpo no quadro e a relação entre figura e ambiente. Muitas vezes, a personagem é colocada em uma posição desigual em relação ao espaço que a cerca, o que ajuda a reforçar visualmente sua condição subjetiva e seu deslocamento interno ao longo da narrativa.

A fotografia assume um caráter contemplativo, alternando planos abertos, principalmente no plano-sequência inicial, com planos mais fechados no decorrer do filme. Os planos abertos evidenciam a casa como metáfora do inconsciente, mostrando o espaço e sua desordem, enquanto os planos mais próximos permitem uma imersão maior nas questões interiores de Cristina. Esses enquadramentos exploram suas expressões, pausas e silêncios, buscando provocar uma aproximação com o interno e o profundo da personagem. A imagem convida a espectadora e o espectador a questionarem constantemente o que estão vendo e de que lugar essa visão se constrói.

No movimento de câmera, o filme trabalha com o uso da câmera na mão e do tripé, alternando entre planos fixos e movimentos. Predominam planos estáticos ou com movimentos sutis, permitindo que o tempo da ação se imponha sobre a imagem. Em alguns momentos, surgem movimentos menos contidos, que acompanham alterações no estado emocional da personagem.

Quando presente, o movimento de câmera não tem um caráter descritivo, mas emocional. A câmera acompanha e observa Cristina, guiando o olhar do público de acordo com seus estados internos. Dessa forma, o movimento respeita o ritmo do filme e contribui para a construção de uma atmosfera contemplativa e sensorial.

A iluminação de *Atemporal* é construída a partir do diálogo entre luz natural e luz artificial, sempre em relação direta com a direção de arte. A luz do sol é amplamente aproveitada, enquanto abajures de diferentes cores e luzes de LED são utilizados como fontes artificiais, especialmente para a criação de atmosferas noturnas e de madrugada, aproximando-se da ideia de noite americana⁵, reforçada posteriormente na montagem e na edição. A luz artificial também é utilizada nos momentos mais extremos de angústia e caos vividos pela personagem, principalmente nas cenas em que Cristina enfrenta suas questões internas e a presença da criança interior.

Nesses momentos, a iluminação assume um caráter mais expressivo e dramático, com o uso de cores como rosa e lilás, especialmente no espaço da sala e do banheiro. A luz atua como elemento narrativo e dramático, construindo volumes, sombras e zonas de ocultamento que dialogam com os temas do caos, da ausência e do inconsciente. Nos momentos de surto, o uso de luzes coloridas e a intensificação dos estímulos visuais se aproximam do terror sensorial presente em *Suspiria* (1977, Figura 44), referência principal para a concepção da iluminação nessas sequências, explorando o desconforto e a subjetividade por meio da imagem e do som.

A paleta cromática do filme é pensada de maneira restrita e emocional, evitando excessos. As cores surgem da relação entre iluminação, objetos cênicos e figurino, dialogando diretamente com o estado psicológico da personagem. Os tons de rosa se associam à infância e à feminilidade, o vermelho à dor e ao trauma, e o verde a estados de tensão e estranhamento. Essa construção cromática contribui para uma imagem que parece deslocada do tempo presente, reforçando a ideia de atemporalidade proposta pelo projeto.

Por ser filmado em celular, *Atemporal* exige uma direção de arte profundamente integrada à fotografia. Cada objeto em cena é pensado para reagir à luz e contribuir com camadas de profundidade, textura e significado, evitando imagens chapadas. A integração entre fotografia e direção de arte fortalece a unidade estética do filme e sustenta sua atmosfera sensorial e subjetiva.

⁵ *Noite americana* é uma técnica cinematográfica na qual cenas noturnas são filmadas durante o dia e posteriormente manipuladas por meio de subexposição, filtros e correções de cor, produzindo uma aparência artificial da noite (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

Figura 44 - Frames de *Suspiria* evidenciando o uso da luz artificial.



Fonte: Filme *Suspiria* (Dario Argento, 1977).

As referências visuais da direção de fotografia de *Atemporal* partem de obras que utilizam a imagem como ferramenta de construção psicológica e subjetiva, nas quais o enquadramento, o ponto de vista e a relação entre corpo e espaço operam diretamente na experiência da espectadora e do espectador.

Uma referência central é *Presença* (Steven Soderbergh, 2024, Figura 45), especialmente pela concepção da câmera como entidade narrativa. No filme, a câmera assume um ponto de vista que não é humano, funcionando como uma presença invisível que habita o espaço. Em *Atemporal*, essa lógica é ressignificada na fotografia ao tratar a câmera como a presença da criança interior, evidenciada pela altura infantil da câmera e pelo plano-sequência inicial que percorre a casa, instaurando um olhar que observa, acompanha e habita o espaço antes mesmo da revelação da criança. No filme, a fotografia se constrói a partir do ponto de vista do fantasma que já habita a casa antes da chegada dos personagens. Destacam-se as cenas em que a câmera percorre os cômodos vazios, observando o espaço em silêncio, com movimentos contínuos e uma presença constante, ainda que invisível. Essa lógica influencia diretamente o plano-sequência inicial de *Atemporal*, no qual a câmera percorre a casa

acompanhando Cristina. A altura infantil da câmera estabelece uma subjetividade específica, sugerindo o olhar da criança interior que já habita aquele espaço, mesmo antes de sua materialização narrativa.

Figura 45 - Cena que constrói o ponto de vista da presença que habita a casa.



Fonte: *Presence* (Steven Soderbergh, 2024).

Outra referência fundamental é *Repulsa ao Sexo* (Roman Polanski, 1965, Figura 46), cuja fotografia constrói a deterioração psicológica da personagem por meio de enquadramentos fechados, uso recorrente de planos próximos e da distorção do espaço doméstico como elemento opressor. Essa abordagem dialoga diretamente com *Atemporal*, especialmente na utilização de planos mais fechados para expressar a claustrofobia emocional de Cristina e sua relação conflituosa com o ambiente.

Figura 46 - *Repulsion* (Roman Polanski, 1965).



Fonte: *Repulsion* (Roman Polanski, 1965).

A Figura 46 é um exemplo do uso do plano fechado e do espelho como dispositivo de introspecção psicológica em *Repulsa ao Sexo* (1965), de Roman Polanski, que dialoga com cena de *Atemporal*, na qual o gesto de tocar o próprio rosto reforça o estado interno da personagem (Figura 47).

Figura 47 - *Atemporal* (Emilly Alves, 2025).



Fonte: *Atemporal* (Emilly Alves, 2025).

Figura 48 - *Repulsion* (Roman Polanski, 1965).



Fonte: *Repulsion* (Roman Polanski, 1965).

Outro exemplo (Figura 48) é a casa como organismo psíquico em *Repulsa ao Sexo* (1965), de Roman Polanski, em diálogo com *Atemporal*, no qual o espaço doméstico é fotografado como extensão do estado mental da personagem.

Também se estabelece um diálogo com *O Iluminado* (Stanley Kubrick, 1980), a fotografia transforma o espaço arquitetônico em extensão da mente do personagem. As cenas dos corredores do hotel, filmadas com profundidade e simetria rigorosa, e os longos deslocamentos da câmera reforçam a ideia de um espaço que observa e oprime. Essa abordagem influencia a maneira como a casa é fotografada em *Atemporal*, especialmente nos planos gerais que revelam o espaço como um organismo psicológico, refletindo o caos interno da personagem, e nos movimentos de câmera que percorrem a casa como se ela tivesse consciência própria.

Figura 49 - Cena que apresenta o hotel como um espaço com vida própria, aproximando-o da ideia de personagem em *The Shining*



Fonte: *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980).

A ausência de personagens intensifica a sensação de que o hotel possui vida própria. A câmera não reage, não se afasta, apenas observa, reforçando a ideia de que o espaço se manifesta de forma autônoma. A simetria rígida e o uso expressivo da cor vermelha transformam o ambiente em um organismo que sangra, materializando visualmente o trauma e a violência latentes no espaço. Em *Atemporal*, a casa também é filmada como um organismo vivo, porém de maneira mais subjetiva e íntima. Enquanto em *O Iluminado* o sangue invade fisicamente o espaço (Figura 49), em *Atemporal* o caos e a dor se manifestam por meio da desordem da casa, da luz, da cor e da presença da criança interior. Em ambos os filmes, o espaço reage sem a necessidade de ação direta do(a)s personagens, tornando visível aquilo que é interno, reprimido ou inconsciente.

Outro ponto é a cena em que a criança, Cristina pequena, aparece brincando na sala dialoga diretamente com a cena de Danny em *O Iluminado* (Figura 50), em que o personagem percorre e brinca nos corredores do hotel, reforçando a ideia da criança como presença que habita e atravessa o espaço.

Figura 50 - *The Shining* (Stanley Kubrick,1980).



Fonte: *The Shining* (Stanley Kubrick,1980).

No campo do cinema experimental, *Meshes of the Afternoon* (Maya Deren, 1943, Figura 51) surge como referência pela maneira como a fotografia fragmenta o tempo e transforma o espaço doméstico em território mental. Em *Atemporal*, o sonho da Mulher dialoga diretamente com essa obra, tanto pela escolha do preto e branco quanto pela construção onírica da cena, que busca comunicar algo à personagem. Além disso, elementos visuais como a recorrência das mãos, a duplicação da personagem e a presença de plantas e árvores reforçam a dimensão simbólica do sonho. A repetição de enquadramentos, o uso simbólico do espaço e a forma como o sonho é visualmente construído influenciam a proposta fotográfica do filme, que se afasta de uma lógica realista para operar a imagem como experiência psíquica e subjetiva.

Figura 51 - Cenas do curta-metragem que serviram como inspiração para a construção da viagem no tempo/sonho em *Atemporal*.



Fonte: *Meshes of the Afternoon* (Maya Deren, 1943).

Por fim, a obra de Lynne Ramsay contribui como referência principalmente pelo trabalho com crianças e pelas cenas que privilegiam fragmentos do corpo, detalhes e texturas como em *Ratcatcher* (1999, Figura 52) e *We Need to Talk About Kevin* (2011, Figura 53), nos quais a fotografia se aproxima de gestos, superfícies e expressões para traduzir estados emocionais. Em *Atemporal*, essa influência se manifesta na escolha por planos detalhes e planos médios próximos, que buscam acessar o interior da personagem de forma íntima e sensorial, reforçando a dimensão subjetiva da imagem.

Figura 52 - *Ratcatcher* (Lynne Ramsay, 1999).



Fonte: *Ratcatcher* (1999).

Figura 53 - *We Need to Talk About Kevin* (Lynne Ramsay, 2011).



Fonte: *We Need to Talk About Kevin* (2011).

2.3.1 Aspectos Técnicos

A captação de imagem foi realizada integralmente com um celular iPhone 14 Pro Max. A opção pelo uso do celular não se dá apenas por uma questão prática, mas também financeira, favorecendo uma relação mais próxima entre câmera, espaço e personagem. Foram utilizadas as lentes do próprio aparelho, correspondentes às distâncias focais aproximadas de 50mm, 35mm e 17mm, com abertura variável entre $f/2,0$ e $f/1,8$. Em determinados momentos, como no plano-sequência inicial, a lente padrão de 26mm foi substituída pela grande angular de 13mm, ampliando a percepção do espaço e reforçando a presença da casa como elemento narrativo.

A câmera foi operada tanto na mão quanto em tripé, esse último utilizado principalmente nos planos fixos, com o auxílio do aplicativo Pro Movie, que permitiu maior controle manual da imagem. A iluminação contou com o uso de abajures de diferentes cores, um LED de pequeno porte e difusor, sempre integrados à proposta estética do filme e ao diálogo com a direção de arte.

Para a realização da sequência do sonho, a imagem também foi captada com o celular, utilizando o modo Live Photo, que registra um breve movimento junto à fotografia. Posteriormente, essas imagens foram trabalhadas em longa exposição e convertidas para o preto e branco, no estilo noir, reforçando o caráter onírico e subjetivo da cena.

A proposta de direção de fotografia de *Atemporal* compreende a imagem como um espaço de experiência e reflexão, em que tempo, memória e subjetividade se entrelaçam. A fotografia não apenas acompanha a narrativa, mas participa ativamente da construção de sentido do filme, convidando a espectadora e o espectador a habitar seus silêncios, vazios e durações.

2.4. Projeto de Direção de Som

A fundamentação teórica desta proposta sonora se apoia na obra “Putologia Avançada: Musicologia do Funk]’ (2024), de Thiago Barbosa Alves de Souza (Thiagson). Nessa tese, o autor analisa o funk brasileiro como uma forma de música eletrônica digital, dançante e afrodiaspórica que desafia as teorias musicais tradicionais de base europeia. Thiagson destaca o “vanguardismo” das formas experimentais produzidas nas ruas, especialmente o Funk Bruxaria e o Mandelão.

Originado nas periferias de São Paulo, o Funk Bruxaria/Mandelão possui um caráter profundamente experimental. Seus criadores transformam sons cotidianos em beats, misturando-os a vozes, outros ritmos e até fragmentos de músicas clássicas, muitas vezes de forma quase imperceptível. Essa sonoridade constrói uma estética sombria, próxima ao terror, que reflete o espaço urbano de onde emerge, marcado pelo concreto, pelo frio e por profundas desigualdades sociais. Ao mesmo tempo, apesar de refletir violências e exclusões, cria espaços de lazer, refúgio, pertencimento, celebração e prazer para jovens da periferia. Em *Atemporal*, não se pretende utilizar músicas completas dessas vertentes, mas selecionar beats específicos que dialoguem diretamente com os estados emocionais e narrativos do filme.

O Funk Bruxaria é definido tecnicamente pelo uso de alta intensidade sonora, resultando em *clipping* (distorção proposital) e ruído, além de uma construção extremada que une bumbos muito graves a melodias agudas sintetizadas. Já o Mandelão (ou Putaria) evoluiu de uma estética marcada pelo humor para o que o autor chama de "Putaria do Mal" ou "de Vilão", onde o foco é a criação de uma atmosfera de tensão e seriedade, ideal para narrativas que exploram o desconforto e o misticismo urbano.

Na direção de som, que ficou encarregada por Edhen Kuhnen e Vinícius Nascimento, buscamos uma pegada experimental para trazer o inconsciente da personagem da Mulher à tona. A intenção é que o público sinta que o tempo é um espaço maleável, uma experiência subjetiva que mistura memória, sonho e presente. A direção de som reforça essa sensação por meio de sons simbólicos que traduzem o estado psicológico da protagonista.

Para isso, integramos o funk paulista experimental, especificamente as vertentes Bruxaria e Mandelão. Essa escolha justifica-se pela origem desse gênero, que Thiagson explica como uma “recomposição” de elementos eruditos para a realidade das ruas: “A Bruxaria começou com DJs usando música clássica! [...] O DJ Olliver inicia a música [*Bruxaria na Dz7*] com um dos trechos mais conhecidos da música de concerto: *O Fortuna* da cantata *Carmina Burana* de Carl Orff” (SOUZA, 2024, p. 120-121).⁶

⁶ De modo semelhante, a faixa “CYPHER” (2020), de DJ Mandrake em parceria com MC D20, MC LDM, MC Vinhas e MC Menor LK, incorpora trechos do *Concerto para Piano em Lá Menor*, op. 16, de Edvard Grieg, deslocando a expressividade melódica do piano erudito para a estética do funk mandelão. O lirismo e a carga dramática da obra, como observado na interpretação de Julia Fischer, são preservados, porém ressignificados por meio de batidas repetitivas e frequências graves, convertendo a escuta contemplativa em uma experiência sonora corporal, urbana e contemporânea. Tal procedimento dialoga com o que Thiagson Barbosa Alves de Souza

Essa conexão entre o clássico e o periférico cria o clima de estranhamento necessário para as sequências de viagem no tempo. Além disso, a trilha sonora de *Atemporal* afasta-se do funk lúdico dos anos 2000 e mergulha no que o autor define como uma estética de suspense e tensão: “Uso aqui a expressão 'putaria do mal' ou de 'putaria de vilão' para nomear essas produções. [...] A poética de vilão traz pouca referência ao humor e se fixa na tensão” (SOUZA, 2024, p. 98-106).

A proposta inicial da direção de som partiu da captação direta em set, com o uso do gravador para registrar sons ambientes e a realização de gravações de foley dentro da casa onde se passa a narrativa. Considerando que a versão final do roteiro não possui diálogos com exceção de um único momento em que a personagem feminina diz “para”, optou-se por priorizar sons naturais do corpo das personagens, como respiração, passos e pequenos ruídos corporais. Esses sons atravessam todo o filme e funcionam como elementos recorrentes da narrativa sonora, reforçando a dimensão íntima e subjetiva da experiência.

Ao longo do desenvolvimento do projeto, a partir de reuniões entre a direção e a equipe de som, consolidou-se a compreensão de que o filme se insere mais fortemente no campo do suspense, do terror e do drama psicológico. Nesse contexto, o uso do *drone*, um som contínuo e sustentado, mostrou-se fundamental para atravessar o filme e criar oscilações entre momentos de maior tensão e instantes de aparente calma. A proposta sonora busca instaurar uma atmosfera sombria, utilizando sons místicos e experimentais que dialogam com o caráter experimental da obra.

É nesse ponto que o Funk Bruxaria/Mandelão se afirmam como matrizes estéticas fundamentais. Embora sejam frequentemente associados ao funk proibido, com letras explícitas que abordam temas como sexo, crime, facções, machismo etc. Esses gêneros devem ser compreendidos como expressões complexas de uma sociedade que produz arte a partir de suas vivências. Trata-se de um universo muito mais amplo do que o funk comercialmente popular, composto por dezenas de subgêneros e atravessado por intensas experimentações sonoras.

compreende como um deslocamento simbólico da música erudita no funk, no qual a apropriação não visa à reprodução da tradição clássica, mas à sua reconfiguração dentro de uma lógica sensorial, periférica e urbana (SOUZA, 2024).

No filme, o som funciona como um espelho da mente. Durante o surto ou deslocamento psíquico da personagem, utilizamos a técnica do *clipping* (distorção da onda sonora) para materializar o caos interno. Thiagson descreve essa sonoridade técnica da Bruxaria como “Uma sinfonia metálica vertiginosa. [...] O uso da alta intensidade que resulta em clipping e distorção transforma o ritmo em uma percepção ruidosa e corporal, explorando o desconforto” (SOUZA, 2024, p. 126-128).

Para as cenas em que o Mandelão pulsa como um batimento cardíaco interno, utilizamos frequências graves intensas. Essa escolha não é apenas estética, mas física e ancestral, conectando a protagonista a um estado de transe: “O grave no funk é uma forma de se obter prazer [...] o sacculus (parte do ouvido interno) responde a sons de baixa frequência, gerando sensações físicas intensas. [...] Esse batimento resgata uma 'África Latente', remetendo ao toque do berimbau e do agogô” (SOUZA, 2024, p. 145-146).

O desenho de som organiza-se em sons naturais e silêncio, usados nos momentos de realismo para focar na respiração e nos micro sons corporais da personagem. Os beats experimentais (Bruxaria/Mandelão), empregados nas sequências de surto são manipulados para criar camadas de risadas e vozes infantis distorcidas, servindo como motor para o exorcismo dos traumas da infância de Cristina. Ao adotar essa sonoridade dissidente, o filme busca o “efeito de sujeito”, confrontando a espectadora e o espectador com a fragilidade da identidade e a sobreposição de tempos.

A trilha musical, a princípio, não será original, sendo desenvolvida a partir de referências sonoras previamente selecionadas, que servirão como base para a construção da trilha. Essas referências dialogam principalmente com o cinema de terror e suspense, especialmente com obras nas quais o desenho de som desempenha papel central na criação da atmosfera narrativa. No entanto, a principal matriz de inspiração encontra-se nas produções de funk experimental, cujas características sonoras e estéticas contribuem de forma decisiva para a construção do universo sensorial proposto por *Atemporal*.

2.5. Desafios do set

Neste tópico, os desafios já se iniciam no próprio roteiro. A versão original precisou ser modificada em função das limitações orçamentárias enfrentadas no processo de realização. Inicialmente, o roteiro apresentava uma estrutura mais extensa e densa, desenvolvendo de forma mais aprofundada os temas do filme e conferindo maior complexidade às personagens da Mulher e da Criança, por meio de falas, gestos, performances, cenários e ações mais elaboradas. Diante da inviabilidade financeira dessa primeira proposta, foi necessário reformular o roteiro para torná-lo exequível. A partir dessa adaptação, iniciou-se a busca por recursos para viabilizar a produção, processo que envolveu tanto a economia de valores obtidos durante o trabalho em um projeto de edital de um documentário realizado no mesmo período quanto a realização de um bazar, organizado a partir de doações e com o apoio da equipe, que colaborou ativamente na venda dos itens em uma feira.

Figura 54 - Placa do Bazar de *Atemporal* feito por Olga Borges.



Fonte: Registro fotográfico de Emilly Alves (2025).

Figura 55 – Registro do bazar realizado em conjunto com uma intervenção artística no espaço.



Fonte: Registro fotográfico de Nahiara Baddini (2025).

Figura 56 – Registro de um dos dias de realização do bazar, que coincidiu com uma intervenção artística no espaço, caracterizada por uma performance em que uma pessoa vestia múltiplas camadas de roupas. A ação, que dialogava simbolicamente com ideias de acúmulo e circulação de objetos, acabou estabelecendo uma relação inesperada com a proposta do bazar, atraindo a atenção do público presente. A pessoa envolvida na performance também contribuiu para a divulgação do evento, auxiliando na ampliação do fluxo de visitantes ao longo do dia.



Fonte: Registro fotográfico de Olga Borges (2025).

Figura 57 - Banner utilizado nas redes sociais do coletivo *Temos Um Ponto* para divulgação do bazar.



Fonte: Elaborado por Thereza Cristina (assistente de direção), 2025.

Devido às limitações de orçamento e recursos técnicos, precisei escrever uma nova versão do roteiro, mais simples e enxuta, mas que não perdesse a essência e a mensagem do filme. Com isso, o filme passou a assumir um caráter ainda mais experimental: sem falas, com menos cenários e com menos tempo de cena da criança. Essa decisão também esteve diretamente ligada ao pouco tempo disponível para realizar o filme com a equipe completa. Por conta de horários, viagens e mudanças, foi necessário organizar as gravações para o final de novembro, ao longo de apenas dois dias. Caso isso não fosse feito dessa forma, não seria possível contar com toda a equipe. Além disso, o orçamento reduzido impossibilitava manter

atrizes e equipe no set por mais de dois dias.

A participação da Criança precisou ser drasticamente reduzida. Maya esteve no set apenas um dia, permanecendo cerca de seis horas, devido ao cansaço, à sua idade e aos limites legais de tempo de trabalho infantil. A ideia inicial era que ela participasse de mais sets e tivesse mais aparições ao longo do filme, mas isso não foi possível. Por esse motivo, na cena do banheiro, Maya precisou ser retirada.

Em relação à equipe, não houve problemas de pontualidade; todos cumpriram os horários estabelecidos. Ao todo, o filme contou com uma equipe técnica de 17 pessoas, além das atrizes. Como as gravações aconteceram na minha casa, não havia espaço físico nem condições financeiras para comportar toda a equipe simultaneamente. A solução encontrada foi dividir a equipe em dois grupos: em um dia, uma parte da equipe estava presente; no outro dia, a outra parte. Essa divisão levou em conta dias e horários que fossem mais viáveis para cada integrante. Essa decisão se mostrou positiva, pois no primeiro dia duas pessoas adoeceram e foi possível substituí-las ao longo do set e para o segundo dia de gravação. As e os chefes de cada área foram solicitados a estar presentes nos dois dias, mas a organização permitia soluções caso surgissem imprevistos.

Outro grande desafio esteve relacionado à dinâmica temporal do filme. O tempo em *Atemporal* é fragmentado e misturado, e a proposta era brincar com a indefinição entre dia e noite, com o caos e com a desorientação da espectadora e do espectador em relação ao tempo diegético. No roteiro final, essa confusão temporal era um elemento central da narrativa. No entanto, não foi possível gravar cenas de madrugada para obter uma luz mais escura que simulasse a noite, pois a equipe não tinha disponibilidade. As gravações aconteceram durante o dia, e a noite precisou ser construída posteriormente, principalmente por meio da noite americana.

Essa escolha gerou dúvidas e confusões no set, especialmente para a equipe de fotografia, já que gravamos de dia cenas que representavam diferentes momentos do tempo narrativo. A casa possuía muita incidência de luz natural, o que exigia um trabalho constante e integrado entre produção, arte e fotografia. Foi necessário reforçar repetidas vezes qual momento do dia cada cena representava, mesmo após reuniões e anotações na ordem do dia. Esse processo foi cansativo, exigindo pausas no set para explicações rápidas, porém necessárias. No entanto, o próprio set acabou impondo esteticamente ao filme essa luz natural,

que contribuiu para gerar no público uma dúvida constante sobre o tempo em que as cenas se passam. Foi algo que precisou ser assumido e incorporado à linguagem do filme.

Figura 58 - Membros da equipe ajustam o ambiente cênico com o objetivo de reduzir a incidência de luz natural durante a gravação da cena.



Fonte: Registro fotográfico de Vinícius Dórea (2025).

Após o primeiro dia de gravação, foi realizada uma reunião com a direção, direção de fotografia, assistência de direção, produção e direção de arte. O objetivo foi repensar o segundo dia de set, buscando diminuir e unir cenas para tornar o processo mais fluido e ágil, especialmente pela presença da criança no segundo dia. A partir da experiência do primeiro dia, analisamos o que poderia ser feito de forma mais prática e eficiente. Nesses momentos de dúvida e conflito, procurei ser aberta e flexível, avaliando cada sugestão e acolhendo aquelas que faziam sentido para o filme. Não houve resistência em cortar cenas, respeitar pausas, lidar com o cansaço da equipe ou com situações de doença.

Outro desafio importante foi a direção da atriz da Mulher. Ela atuava pela primeira vez e não era atriz formada, tendo apenas experiências pontuais em cursos de teatro. A escolha para o papel levou em consideração, sobretudo, a necessidade de semelhança física entre a Mulher e a Criança. No teste de elenco, participaram cerca de vinte atrizes, entre adultas e crianças. Algumas atrizes inicialmente consideradas não se encaixavam por serem muito

diferentes fisicamente da criança e vice-versa. A partir disso, foi necessário filtrar e escolher atrizes que, além de competentes, apresentassem semelhança mínima entre si.

Figura 59 - Teste de elenco com as crianças e mulheres inscritas.



Fonte: Registro fotográfico de Nahiara Baddini (2025).

O processo de preparação da atriz foi mais difícil e lento. Nos primeiros encontros, ela se mostrava retraída e tímida, com dificuldade de compreender que muitas ações, comportamentos, roupas e posturas diziam respeito à personagem e não a ela pessoalmente. A direção e a preparação de elenco enfrentaram um processo complexo. Para auxiliar nesse percurso, convidei a atriz a passar alguns dias comigo na casa onde ocorreriam as filmagens, para que ela se ambientasse ao espaço e se aproximasse da personagem. Houve muitas conversas sobre quem era Cristina, além do acompanhamento da preparação com Letícia, a preparadora de elenco.

Outro elemento que precisou ser assumido foi o desenho feito pela Criança. Devido à correria e ao pouco tempo disponível, a atriz mirim não conseguiu realizar exatamente o desenho proposto no encontro de preparação. Foram realizados dois encontros com Maya: o

primeiro para que ela conhecesse a preparadora e a atriz com quem contracenaria, além de atividades para criar vínculo; o segundo para ensaio das cenas. Nesse último encontro, não houve tempo para a realização do desenho. As instruções foram repassadas à mãe para que Maya desenhasse duas personagens, a Mulher e a Criança, pois na edição seria mantida apenas a figura da Mulher adulta. No entanto, Maya desenhou apenas uma personagem. Foi necessário assumir essa escolha, entendendo essa figura única como a junção da Mulher e da Criança, já que ambas representam a mesma pessoa.

Ao longo do processo, muitos outros acontecimentos e imprevistos surgiram, alguns dos quais já não me recordo com clareza. Ainda assim, ao final, acredito que o filme conseguiu se sustentar e que os desafios enfrentados no set contribuíram diretamente para a forma final de *Atemporal*.

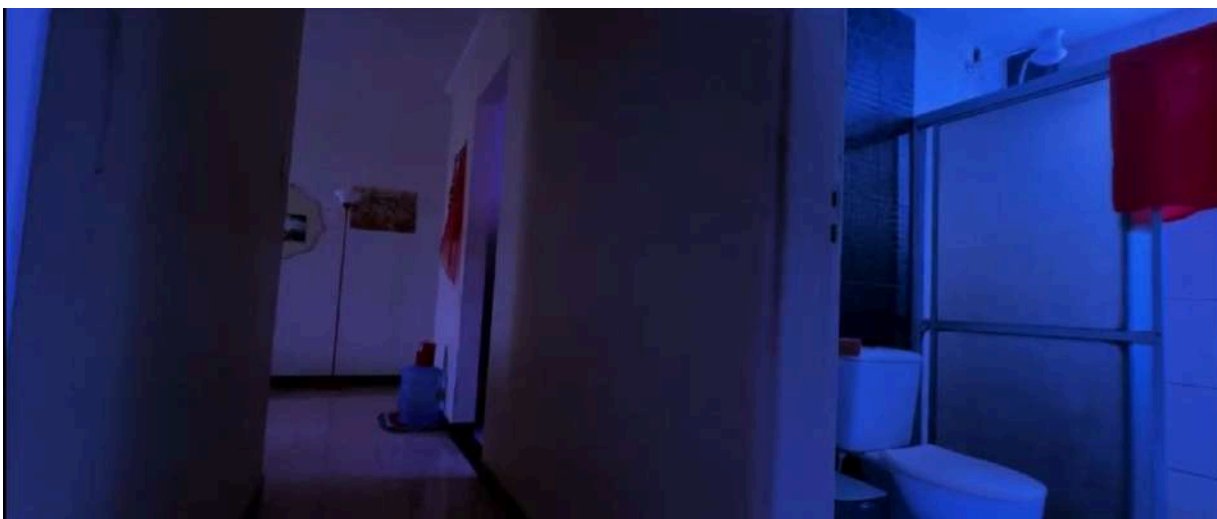
2.6. Pós-Produção

Na etapa de montagem, inicialmente foi necessário alinhar com a pessoa responsável pela edição que o filme seguiria a linha cronológica estabelecida no roteiro final, como forma de construir uma primeira versão capaz de nos permitir visualizar o filme em sua totalidade. A partir dessa montagem inicial, foram realizadas novas reuniões com o objetivo de aprofundar a reflexão sobre o potencial estético e narrativo da obra.

Durante essas discussões, tornou-se consenso entre a equipe que o filme poderia assumir um caráter mais experimental na edição. A partir disso, optou-se pela incorporação de procedimentos como sobreposições de imagem, deslocamentos temporais, repetições e efeitos de desaparecimento. Esses recursos foram construídos a partir da combinação de diferentes ângulos registrados no set de filmagem e posteriormente organizados e manipulados na pós-produção, contribuindo para uma montagem que se afasta da linearidade estrita e reforça a dimensão sensorial e subjetiva do filme.

Na pós-produção, tornou-se necessário reforçar e reorganizar a construção temporal do filme, especialmente nas cenas gravadas durante o dia que representavam momentos noturnos. A principal solução encontrada foi o uso da noite americana, recurso que permitiu escurecer a imagem e sugerir a noite sem que as gravações tivessem ocorrido nesse período.

Figura 60 – Trecho de cena com uso da técnica de noite americana no filme *Atemporal*.



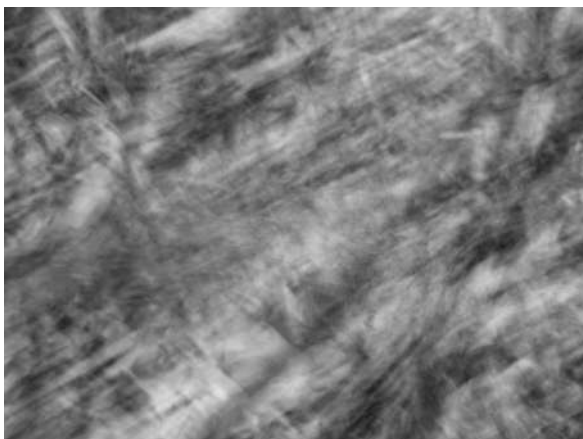
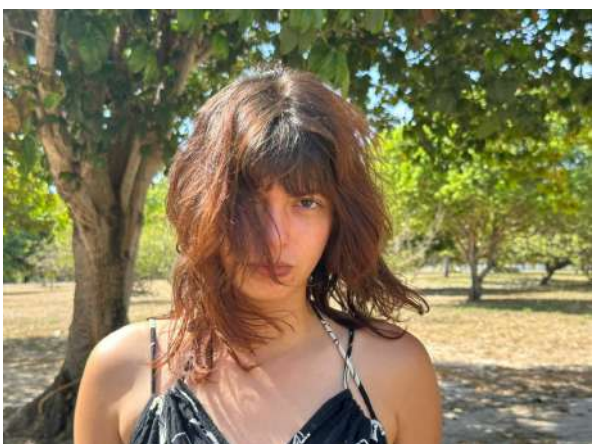
Fonte: Filme *Atemporal*

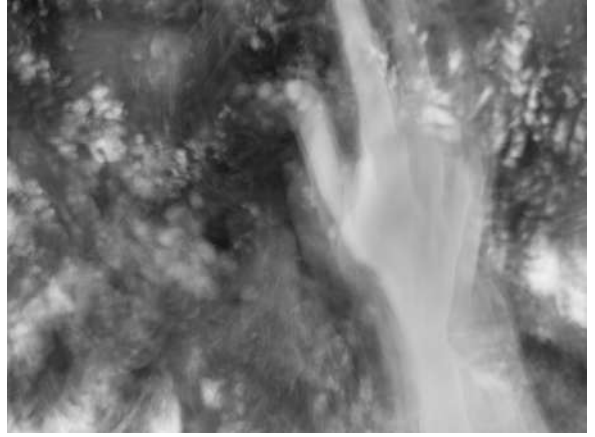
A aplicação da noite americana exigiu cuidado para não anular completamente a presença da luz natural, que já havia sido assumida como parte da estética do filme. O objetivo não era criar uma noite realista, mas manter a ambiguidade temporal proposta desde o roteiro, preservando a sensação de indefinição entre dia e noite.

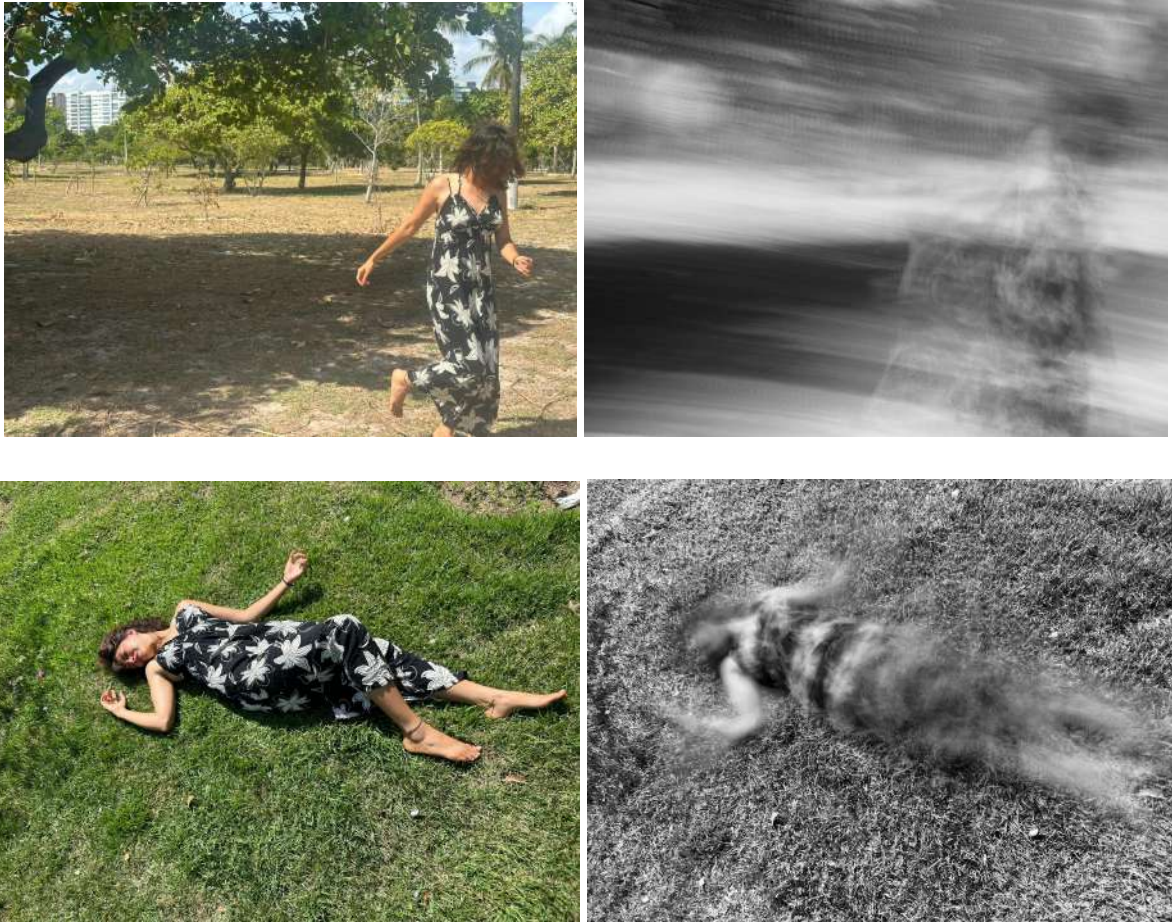
A sequência da viagem no tempo ou do sonho também passou por transformações ao longo do processo. Inicialmente, a ideia era trabalhar com imagens mais ligadas ao cosmos e ao universo; no entanto, essa proposta começou a soar clichê e demandaria mais tempo de pesquisa e criação. Diante disso, já na pós-produção, optei por utilizar fotografias feitas em “live” (recurso do celular) com a atriz, por meio do celular, que posteriormente foram trabalhadas em longa exposição, criando um efeito de movimento. Essas imagens foram convertidas para preto e branco, como forma de diferenciar o mundo da Mulher fora da viagem/sonho.

No início, fomos a um parque e registramos fotos de Camille realizando ações simples, como tocar plantas com as mãos, correr pela grama, além de imagens de seu rosto em movimento e de seu corpo sob diferentes ângulos. A intenção era pensar em como ela poderia parecer estar em outro ambiente, fora da realidade, em um espaço distinto. Esse material foi combinado com vídeos autorais de estética mais abstrata.

Figura 61 – Fotografias brutas e editadas realizadas no parque, posteriormente utilizadas para a construção da sequência de sonho e viagem no tempo.







Fonte: Registro fotográfico de Lwidge de Oliveira (2025).

Na montagem, utilizei os aplicativos InShot e CapCut, explorando efeitos como *slow zoom*, *tremble* e *thrill*. A combinação desses recursos passou a simular a ideia de viagem ou sonho de maneira mais coerente com a proposta estética e narrativa do filme.

2.6.1 Edição de som e mixagem

A construção sonora do filme, desenvolvida majoritariamente na etapa de pós-produção, teve como princípio a criação de uma atmosfera constante de tensão e estranhamento. Para isso, optou-se pelo uso recorrente de drones sonoros, entendidos como sons contínuos e sustentados, geralmente em frequências graves, capazes de gerar sensação de suspense e instabilidade emocional ao longo da narrativa.

No plano-sequência de abertura, utiliza-se o som ambiente do espaço, acompanhado por uma respiração ofegante infantil, pertencente a uma personagem feminina. Esse elemento sonoro permanece até o momento em que a Mulher atravessa a porta de entrada da casa. A partir desse ponto, a respiração é suprimida, permanecendo apenas o som ambiente.

Avaliou-se, ainda, a inserção pontual de um drone de suspense, de modo a reforçar a tensão dramática da cena, sem sobrepor-se excessivamente à ação.

A primeira trilha sonora do filme inicia-se no momento em que a Mulher se deita, marcando o início da viagem no tempo ou do estado onírico. A trilha se encerra de forma abrupta ao final da sequência do sonho, por meio de um corte seco de som, reforçando a ruptura narrativa. Essa sequência é construída a partir da sobreposição e combinação de dois beats musicais. O primeiro, *Stream Toma PAU*, de Kenan & Kel DJs, inicia-se juntamente com a ação da personagem ao se deitar. À medida que a viagem se aproxima de seu término, incorpora-se o beat *Funk vs Phonk*, utilizando-se especificamente o trecho entre 0:48 e 1:03. A mescla dessas duas trilhas acompanha toda a duração da viagem/sonho, contribuindo para a sensação de deslocamento temporal e sensorial.

Nas cenas seguintes, o desenho de som passa a ser estruturado principalmente a partir da combinação entre som ambiente e drones de suspense, mantendo a coerência atmosférica estabelecida desde o início do filme.

No primeiro encontro da Mulher com a Criança, a trilha sonora é substituída por uma cantiga infantil, cantada pela própria personagem. A escolha da melodia *We Wish You a Merry Christmas* (Canção tradicional inglesa) parte de seu caráter culturalmente associado à inocência e à infância, sendo posteriormente manipulada para assumir uma tonalidade mais perturbadora, sobretudo no momento em que a criança se levanta e revela a cicatriz.

Já na sequência que representa o estado de caos e surto da Mulher, o desenho de som assume papel central na construção subjetiva da cena. Durante o deslocamento da personagem pelo corredor em direção à sala, utiliza-se um som grave pulsante, que remete de forma não literal a batimentos cardíacos. Paralelamente, insere-se um efeito sonoro semelhante à sensação de ouvido tampado, associado a alterações de pressão, que se mantém até o momento em que a personagem segura o urso de pelúcia.

A alternância entre luz artificial e luz natural é acompanhada por variações na intensidade sonora: nas cenas iluminadas artificialmente, o som de suspense é intensificado; quando a iluminação passa a ser natural, há uma redução perceptível do volume. Em seguida, o som volta a crescer gradualmente, acompanhando a escalada emocional da personagem.

No momento em que se inicia a sobreposição de imagens, introduz-se como trilha o

beat *Set Barulhação Macetativa (DJ VESET, 2024)*, a partir do trecho 14:38. A esse elemento musical somam-se camadas sonoras fragmentadas, tais como risadas e choros infantis, sons de brinquedos, respirações ofegantes, vozes infantis distorcidas ou desaceleradas, cantigas em volume muito baixo, palmas, passos correndo e micro sons corporais da Mulher, como suspiros e engasgos. Esses sons são organizados de maneira intermitente, entrando e saindo ao longo da cena, de modo a evitar uma saturação sonora excessiva.

Na cena do banheiro, o beat se estende até aproximadamente o trecho 15:30, quando ocorre uma sutil modificação. Na sequência seguinte, de retorno ao quarto, o beat retoma o trecho inicial de 14:38. Sempre que possível, a espacialização dos sons é trabalhada para sugerir profundidade e deslocamento, seja por meio de mixagem em 5.1 ou por simulação em estéreo. No momento do desaparecimento da Mulher, o desenho de som enfatiza elementos corporais e físicos. A respiração ofegante torna-se intensa e assume volume elevado, enquanto sons de atrito entre roupa, pele e tecido acompanham o movimento da personagem ao atravessar a parede de costas, reforçando a materialidade da ação.

Após o desenho final e a transição para a tela preta, iniciam-se os créditos do filme. A trilha escolhida é *Montagem Atari Mystery*, de dj yuzak, dj pikeno mpc, dj patrick r, dj kley e mc bn, utilizando-se aproximadamente a primeira metade da música, com foco no beat inicial. Avaliou-se também a possibilidade de utilização da faixa *Beat Alucinante (Slowed + Reverb)* como alternativa para os créditos finais, sendo a escolha definida a partir de critérios narrativos e sensoriais.

Dessa forma, a pós-produção não buscou corrigir totalmente as limitações do set, mas dialogar com elas, reforçando a confusão temporal como elemento narrativo. A manipulação da luz na edição contribuiu para que o espectador permanecesse em dúvida sobre o tempo em que as cenas se passam, ampliando o caráter sensorial e experimental de *Atemporal*.

Considerações Finais

A realização do curta-metragem *Atemporal* cumpriu seu objetivo de investigar a criança interior e a relação entre infância e vida adulta por meio de uma linguagem experimental, onírica e simbólica. A obra materializa reflexões sobre negligência infantil e subjetividades femininas, propondo não a reescrita do passado, mas sua ressignificação como possibilidade de cura emocional. A fundamentação teórica foi o pilar que sustentou cada escolha estética. O encontro de Cristina com sua versão infantil operou como a “imagem-furo” proposta por Tania Rivera (2008), rompendo a realidade organizada da vida adulta para fazer emergir o inconsciente. Esse processo foi intensificado pela experiência do “estranho” (*Unheimliche*), simbolizada pela cicatriz compartilhada, que tornou o familiar perturbador e colocou em crise a unidade da identidade da protagonista. Além disso, o filme consolidou-se como um gesto de resistência e contestação, seguindo as premissas de Rosana Kamita (2017) ao romper com a “grande mentira” da harmonia familiar e dar visibilidade ao silenciamento das dores domésticas.

A forma cinematográfica, guiada pela lógica da errância de Miriam Chnaiderman (2019), permitiu que o trauma fosse apresentado como uma experiência sensível e não apenas como uma explicação causal. O caráter experimental de *Atemporal* foi reforçado pela escassez de diálogos, priorizando o uso expressivo do corpo e do som para dar rosto ao inominável. A integração de referências das artes plásticas, como as obras de Dorothea Tanning e Hilma af Klint, auxiliou na construção de um espaço doméstico que funciona como uma extensão da mente e do tempo emocional.

No campo técnico, os desafios do set e o orçamento reduzido atuaram como motores para a criatividade. A necessidade de simplificar o roteiro original resultou em uma obra mais sucinta e densa. A trilha sonora, baseada no Funk Bruxaria/Mandelão, foi essencial para materializar o caos interno e o transe da personagem, utilizando o grave e a distorção como ferramentas de impacto corporal e psíquico. Em suma, dirigir *Atemporal* foi um gesto de reconciliação com a criança interior, transformando inquietações íntimas em poesia visual. A obra demonstra que, diante do desamparo, a manifestação da arte oferece uma via de salvação e transformação. O filme encerra-se como uma abertura para novos diálogos sobre a saúde mental e o cuidado infantil, reafirmando que, embora o passado não possa ser alterado, ele pode ser integrado para que o sujeito siga adiante.

Referências

Filmográficas

- 2001: UMA ODISSEIA NO ESPAÇO. Direção: Stanley Kubrick. Reino Unido/EUA, 1968..
- CRÍA CUERVOS. Direção: Carlos Saura. Espanha, 1976..
- MESHES OF THE AFTERNOON. Direção: Maya Deren. EUA, 1943.
- O ILUMINADO. Direção: Stanley Kubrick. Reino Unido/EUA, 1980.
- PETITE MAMAN. Direção: Céline Sciamma. França, 2021.
- PRECISAMOS FALAR SOBRE O KEVIN. Direção: Lynne Ramsay. Reino Unido/EUA, 2011.
- PRESENÇA (Presence). Direção: Steven Soderbergh. EUA, 2024.
- RATCATCHER. Direção: Lynne Ramsay. Reino Unido/França, 1999.
- REPULSA AO SEXO. Direção: Roman Polanski. Reino Unido, 1965.
- SAUTE MA VILLE. Direção: Chantal Akerman. Bélgica, 1968.
- SUSPIRIA. Direção: Dario Argento. Itália, 1977.
- THE TALE. Direção: Jennifer Fox. EUA, 2018.
- TWIN PEAKS. Direção: David Lynch. EUA, 1990.
- UM CÃO ANDALUZ. Direção: Luis Buñuel. França, 1929.

Referências Visuais (Artes Plásticas)

- ABERCROMBIE, Gertrude. The Past and the Present (c.1945); Where or When (Things Past) (1948).
- AF KLINT, Hilma. The Ten Largest (1907).
- DALÍ, Salvador. A Persistência da Memória (1931).
- HOPPER, Edward. Automat (1927); Morning Sun (1952)
- KAHLO, Frida. As Duas Fridas (1939).
- KANDINSKY, Wassily. Em cinzento (1919).
- MAN RAY. Glass tears (1932).

PIMENTEL, Wanda. Série Envolvimento (1968).

TANNING, Dorothea. Insomnias (1957).

VARO, Remedios. Eyes on the table (1938); Tightrope walkers (1944).

Referências de Produção Sonora (Música)

DJ VESET. SET BARULHAÇÃO MACETATIVA. 2024.

DJ YUZAK et al. MONTAGEM ATARI MISTERY. 2024.

KENAN & KEL DJs. Stream Toma PAU. [S.l.]: n.p., n.d.

DJ OLLIVER. *Bruxaria na Dz7*. MC GW, MC Vuiziki e MC Buraga. [S.l.]: n.p., n.d.

DJ MANDRAKE. *Cypher*. MC D20, MC LDM, MC Vinhas e MC Menor LK. 2020.

ORFF, Carl. *O Fortuna (Carmina Burana)*. [S.l.]: n.p., n.d.

GRIEG, Edvard. *Piano Concerto in A minor, op. 16*. [S.l.]: n.p., n.d.

Bibliográficas

CHNAIDERMAN, Miriam. Uma psicanálise errante: andanças cinemáticas e reflexões psicanalíticas. São Paulo: Blucher., 2019.

DONNELLAN, Declan. Introdução (ao sistema de Stanislávski). Lisboa: Editorial Estampa, 2017.

FREUD, Sigmund. O Estranho (1919). In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

HASKELL, Molly. *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies Chicago*. London: The University for Chicago Press, 1987.

JUNG, Carl Gustav. *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2000.

KAMITA, Rosana Cássia. Relações de gênero no cinema: contestação e resistência. *Rev. Estud. Feministas*, 25 (3), 2017.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 437-453.

RIVERA, Tania. *Cinema, imagem e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM. *Hilma af Klint: Pinturas para o futuro*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 2018.

SOUZA, Thiago Barbosa Alves de (Thiagson). *Putologia Avançada: musicologia do funk*. 2024. 257 p. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

Apêndices

Ficha Técnica do Filme *Atemporal*

Arte

Cenografia/Figurino: Natália Santos.

Direção de Arte: Nahiara Baddini.

Maquiagem e Caracterização: Olga Borges.

Direção

Assistente de Direção (AD): Thereza Cristina.

Direção Geral: Emilly Alves.

Elenco

Atrizes: Camile de Moraes; Maya Távora.

Preparação de Elenco: Letícia Franco.

Produção de Elenco: Emilly Alves.

Fotografia

Direção de Fotografia: Lwidge de Oliveira.

Logger: Emilly Alves.

Still: Vinicius Dórea.

Making Off: Luana Campos

Pós-Produção

Montagem: Emilly Alves; Lwidge de Oliveira.

Pós-Produção de Som: Edhen Kuhnen.

Produção

Assistência de Produção: César Gama; Gessica Lima; Kamilly Carvalho; Coletivo Temos um Ponto.

Direção de Produção: Luana Campos.

Produção Executiva: Emilly Alves e Luana Campos.

Produção de Locação: Emilly Alves e Nahiara Baddini.

Som

Assistência de Som: Luana Campos.

Direção de Som: Edhen Kuhnen; Vinicius Nascimento.

Técnica de Som: Vinicius Nascimento.

Agradecimentos

Ana Angela; Caroline Passos; Danielle Parfentieff de Noronha; Diane Veloso; Eleni Angelica; Gabrielle Leme; Giovanna Eloá; Karliane Nunes; Valdeilton dos Santos; Williane de Jesus Santos.

Roteiro

VERSÃO FINAL DO ROTEIRO

Atemporal

written by

Emilly Alves

Address

Phone

E-mail

PLANO SEQUÊNCIA INT. CASA - Manhã

A câmera percorre lentamente a casa. Passa pelo quarto, segue pelo corredor, entra no banheiro e retorna. Dirige-se à cozinha, caminha por entre o ambiente, depois avança até a lavanderia. Por fim, chega à sala, movendo-se suavemente pelo espaço, até se deter em um plano fixo da porta, ponto de entrada de Cristina, que está prestes a chegar.

1. INT. SALA - Manhã

Sala espaçosa. À esquerda, um sofá-cama marrom; à direita, uma cama improvisada.

Próxima à janela, uma rede pendurada. Uma mesa redonda com duas cadeiras.

A MULHER, cerca de 25 anos, entra pela porta.

Cabelos soltos, maquiagem borrada. O olhar cansado.

Traz no corpo o peso de uma noite emocionalmente exaustiva.

Cambaleia, levemente bêbada.

Vai até a cozinha ao lado da porta.

Pega uma garrafa de água e um comprimido.

Engole o remédio com um gole longo, direto do gargalo.

Por um instante, fecha os olhos e leva a mão à têmpora

o gesto típico de quem tenta conter a dor antes que ela transborde.

A testa franzida. O som ambiente se contrai, abafado, como se o mundo ao redor pulsasse dentro da cabeça dela.

2. INT. CORREDOR - Manhã

A MULHER atravessa o corredor com a mão ainda sobre a cabeça.

A sombra dela se distorce na parede.

O espaço parece se alongar;

O tempo, ali, começa a ceder.

3. INT. QUARTO - Manhã

Quarto simples. Cama, escrivaninha, ventilador que gira lentamente.

Ela vai tirando a roupa e jogando no chão. Depois, veste uma roupa de dormir e se deita com tudo na cama.

A mão pressiona o lado da cabeça.

O outro braço cobre os olhos. Respiração curta.

A dor aumenta. O corpo se enrijece, depois começa a se mover em espasmos leves.

O som do quarto se mistura a um ruído de frequência um latejar que vira trilha sonora interna.

CLOSE: As veias das têmporas, o suor escorrendo, a respiração descompassada.

Um som pulsante, como batimento.

A luz do abajur pulsa junto.

A dor chega ao limite.

A MULHER arqueia o corpo, como se fosse atravessada por algo invisível.

Ela começa a ter a aura da enxaqueca, pontos de luz coloridos e pretos.

4. EXT. UNIVERSO / COSMO / ABSTRATO

Depois, o som da dor se transforma em vibração cósmica.

O espaço sideral se abre: nebulosas, luzes, planetas e fragmentos de cor.

IMAGENS DE ARQUIVO surgem entre as formas:

vídeos antigos, fragmentados, quase imperceptíveis.

Mulher e menina de diferentes idades.

Criança correndo.

Imagens de relógios, amulhetas, fotografias borradas, uma casa antiga e simples.

Olhares diretos para a câmera, olhares que parecem reconhecer o dela.

Cada imagem pisca por um segundo, como se o tempo projetasse

lembranças

de outras vidas, outros corpos, outras dores.

O som alterna entre o etéreo e o distorcido.

A dor se dissolve na viagem.

O tempo se desfaz.

5. INT. QUARTO - dia

A MULHER acorda, confusa.

Os olhos abrem devagar. Tenta entender onde está.

Pega o celular: 08:00 da manhã.

Levanta, ainda meio tonta.

6. INT. CORREDOR / COZINHA - DIA

Ela caminha até o fim do corredor, que se conecta à sala, e adentra o início da cozinha, onde há uma geladeira.

Estende a mão para abri-la, mas é interrompida por um barulho repentino. Algo se move atrás dela.

Uma CRIANÇA, de 7 anos.

Cabelos loiros e lisos, um pouco abaixo dos ombros.

É bochechuda e muito fofa, mas está suja.

O braço direito apresenta um ferimento aberto e inchado, como se tivesse sido feito há pouco tempo.

Ela o mantém colado ao corpo, imóvel, os ombros tensos.

Os cabelos estão emaranhados.

Veste uma camiseta rosa encardida, com manchas de terra e rasgada na barra.

Um short jeans surrado, com um dos bolsos virado para fora.

Está descalça, com apenas uma sandália de dedo, o outro pé nu.

As pernas têm arranhões e pequenos hematomas.

Na camiseta, um desenho infantil desbotado.

A criança está sentada no chão, brincando com um pote cheio de isqueiros coloridos, organizando-os por cores, como se fossem brinquedos.

A MULHER se vira, assustada, e grita:

MULHER

AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA
AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA
AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA

A criança olha para a mulher, dá um tchauzinho e continua brincando.

MULHER

Meu Deus! Quem é você?!

A MULHER corre para o quarto e bate à porta com força.

7. INT. QUARTO - DIA

A MULHER caminha de um lado para o outro, entretida em pensamentos, murmurando coisas ininteligíveis.

Senta no pé da cama, tentando entender o que está acontecendo.

MULHER

(confusa, falando consigo mesma)

Tá bom... eu tô chapando... é só um sonho...

Ela se levanta. Vai até a escrivaninha, abre a gaveta, procura algo. Encontra um maço de cigarros. Tira um, segura entre os dedos, observa.

Hesita.

Leva-o até a boca, mas para no meio do caminho. Suspira.

Guarda o cigarro de volta. Passa as mãos nos cabelos. Inquieta. Anda de um lado para o outro. Respiração acelerada.

Leva a mão ao peito, tentando conter a ansiedade.

Para. Olha em volta, sem foco.

Volta para a cama. Deita-se. Vira de um lado para o outro.

Abre os olhos. Permanece imóvel, tensa.

De repente, se senta novamente, como se despertasse de um pesadelo.

Respira fundo. Olhar perdido. Permanece sentada.

Aos poucos, percebe que não está sonhando.

8. INT. SALA - FINAL DO DIA/Tarde Tempo indeterminado

A MULHER caminha lentamente até a sala.

O ambiente está sombrio, e as luzes piscam.

Micrômetro som infantil ecoa à distância: risadas da criança e o som de um brinquedo musical.

Ela olha em volta.

No sofá, há um Urso de pelúcia sujo dos anos 2000, que antes não estava ali.

Ela para no meio da sala, alerta. O encara, hesitante.

Micrômetro balão vermelho rola devagar pelo chão.

Ela o segue com o olhar, assustada.

A risada da CRIANÇA surge, aguda e distorcida.

A sombra da menina cruza o corredor alongada, tremida, quase líquida.

A MULHER começa a correr pela casa, abrindo portas, procurando a criança, olhando para trás, tropeçando em objetos.

Ela não a encontra.

O som parece se mover com ela, como se a criança brincasse de esconde-esconde.

9. INT. COZINHA - FINAL DO DIA/Tarde Tempo indeterminado

A MULHER entra rapidamente e se esconde atrás da geladeira.

Sua respiração é audível, trêmula.

Do outro lado, o som de um brinquedo se aproxima.

Ela aperta os olhos, tentando conter o choro.

O brinquedo para. Silêncio total.

De repente, um balão estoura atrás dela.

Ela grita e corre pro outro lado.

10. INT. ÁREA DE SERVIÇO - FINAL DO DIA/Tarde Tempo indeterminado

A MULHER se esconde atrás da máquina de lavar.

O som da risada da criança se mistura ao barulho da máquina vibrando como se o riso viesse de dentro dela.

A MULHER tampa os ouvidos, chorando.

A luz pisca uma, duas, três vezes.

Na terceira piscada, e começa a gritar, desesperada

A MULHER engasga num grito contido.

11. INT. BANHEIRO - FINAL DO DIA/Tarde Tempo indeterminado

A mulher entra, tranca a porta e senta no vaso fechado, tentando recuperar o fôlego.

Apenas o som do próprio coração.

Ao olhar-se no espelho por um instante, ela se vê. Mas, após alguns segundos, várias fotografias e vídeos de sua criança interior começam a surgir. O reflexo da mulher e o da criança se misturam. Ela alterna entre ternura, amor, medo e raiva

Ela chacoalha a cabeça tentando se ver normalmente, mas o reflexo some.

A respiração se acelera.

Ela abre a porta e foge novamente. Mas o som da criança sempre a encontra.

12. INT. QUARTO - FINAL DO DIA/Tarde Tempo indeterminado

A MULHER corre de volta para o quarto e bate a porta.

Encosta-se na parede, coração acelerado.

Ela se abaixa e se esconde embaixo da escrivaninha.

Silêncio.

A respiração dela é o único som.

As luzes piscam, o som de uma bolinha quicando ecoa no corredor.

TOC... TOC... TOC...

Cada toque é mais alto, mais próximo.

Ela cobre a boca com as mãos, tremendo.

A bolinha para exatamente diante dela.

Rola sozinha até seu pé.

Ela se levanta rápido, desesperada.

De repente, a maçaneta gira.

A porta se abre devagar, rangendo.

A CRIANÇA surge, parada no batente, olhando fixamente.

CRIANÇA

Ei!!!

Ela se aproxima devagar, com delicadeza.

A MULHER tenta se afastar, se espremendo no canto da parede, mas não consegue fugir.

A CRIANÇA se aproxima ainda mais, até ficar à frente dela.

Com cuidado, toca o braço da MULHER, revelando uma cicatriz antiga.

A menina ergue o próprio braço e há a mesma cicatriz, mas em carne viva.

As duas ficam ali, em silêncio, se olhando por um tempo.

Quando a MULHER tenta tocar a cicatriz da criança, ela recua, puxando o braço, mas continua olhando fixamente para ela.

Nesse momento, a Mulher sente uma dor profunda, uma sensação estranha percorre seu corpo.

Sua existência começa a falhar, a se desfazer, como se estivesse sendo apagada aos poucos.

Ela desaparece completamente, enquanto a Criança permanece ali, imóvel, observando tudo em silêncio.

SILÊNCIO ABSOLUTO.

No chão, um desenho caído.

Mostra apenas a mulher adulta;

a figura da criança está ausente.

Um leve tremor no ar, como se o espaço tivesse sido ajustado.

Depois, nada.

FADE OUT.