



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

**GWINYVER LAISSA ARANHA GARCIAS**

**AMBEDO**

Memorial Descritivo

**SÃO CRISTÓVÃO  
2026**

GWINYVER LAISSA ARANHA GARCIAS

**AMBEDO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Cinema e Audiovisual, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Diogo Cavalcanti Velasco

SÃO CRISTÓVÃO

2026

GWINYVER LAISSA ARANHA GARCIAS

**CURTA-METRAGEM AMBEDO  
MEMORIAL DESCRITIVO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Comunicação Social como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Sergipe, orientado pelo Professor Diogo Cavalcanti Velasco.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Diogo Cavalcanti Velasco (DCOS/UFS)  
(Orientador)

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Kênia Cardoso Vilaça de Freitas (DCOS/UFS)

---

Me. Lucas dos Santos Menezes (PPGCINE/UFS)

## AGRADECIMENTOS

Início esta seção agradecendo à minha mãe, grande amiga e apoiadora. Obrigada por todas as noites em claro em plantões, por todas às vezes que me colocou em primeiro lugar e por todo o suporte que me deu, garantindo que eu pudesse estudar. A conclusão desta etapa acadêmica é, acima de tudo, uma vitória sua. Devo tudo o que sou a você.

Agradeço também ao meu orientador, Diogo Cavalcanti Velasco, por todo o suporte acadêmico e emocional que me deu ao longo desta jornada. Em uma aula, ele nos disse algo que me marcou muito: "O cinema adocece, mas também cura". Tal frase foi responsável por me sustentar nos momentos em que o cinema me adoeceu. Ao final deste ciclo, sinto-me curada mais uma vez, e Diogo é um dos responsáveis por isso.

Agradeço à UFS por todo o suporte. Agradeço ao DCOS, aos professores e técnicos que cruzaram meu caminho, em especial à Bia Colucci, por ter me apresentado a fotografia e a linguagem poética, e ao André, por todas as músicas e conversas que dividimos ao longo da graduação em minhas visitas ao laboratório de fotografia.

Agradeço aos amigos que estiveram ao meu lado, física ou emocionalmente. Obrigada, Bia e Patrícia, pelo amor e incentivo desde a adolescência. Obrigada, Eduardo, Emilly e Rayssa, pelas gargalhadas e por estarem ao meu lado ao longo desta trajetória.

Agradeço ao meu parceiro de vida, Alex, por ter me apoiado e me amado, mesmo nos momentos de estresse extremo que esta graduação me impôs. Obrigada por dividir a vida comigo. Agradeço também à Joelma, nossa filha canina; seus lambeijos me acalmaram em meio à tormenta.

Por fim, agradeço e dedico este trabalho à minha irmã. Quero me tornar uma pessoa melhor a cada dia por você. Espero que seu caminho seja ainda mais brilhante que o meu, meu amor.

Num futuro distante, jamais se esqueça do  
você de agora.

## RESUMO

Este memorial descritivo propõe discutir os conceitos do filme-ensaio e da autoficção, examinando suas características e fronteiras, bem como suas relações com o cinema poético, com base nos estudos de Theodor Adorno, Arlindo Machado, Francisco Elinaldo Teixeira, entre outros. Tais questões fundamentam o processo de criação e produção do curta-metragem *Ambedo*, filme construído a partir do deslocamento geográfico e da narração em primeira pessoa da autora, que atravessa o país de Rondônia a Sergipe. Este processo é, por fim, descrito e analisado considerando a concepção estética, o uso de dispositivos móveis e as referências filmicas constituídas, bem como a própria experiência de realização cinematográfica como forma de (re)organizar a memória.

**Palavras-chave:** Filme-ensaio. Autoficção. Filme-poético. Cinema Experimental. Memória.

## **ABSTRACT**

This descriptive memorial proposes a discussion on the concepts of the essay film and autofiction, examining their characteristics and boundaries, as well as their relationship with poetic cinema, based on the studies of Theodor Adorno, Arlindo Machado, Francisco Elinaldo Teixeira, among others. These questions provide the foundation for the creative and production process of the short film *Ambedo*, a film constructed through geographic displacement and the author's first-person narration, traversing the country from Rondônia to Sergipe. Finally, this process is described and analyzed considering the aesthetic conception, the use of mobile devices, and the established filmic references, as well as the experience of filmmaking itself as a way of (re)organizing memory.

**Keywords:** Essay film. Autofiction. Poetic film. Experimental Cinema. Memory.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	– Rondônia-Sergipe .....	20
Figura 2	– Paulinha e autora criança .....	21
Figura 3	– Frame paisagem em Viajo porque preciso, volto porque te amo, 2009 .....	22
Figura 4	– Frame <i>Ambedo</i> .....	22
Figura 5	– Frame <i>Ambedo</i> sem filtro VHS .....	23
Figura 6	– Frame <i>Ambedo</i> após adição do filtroVHS .....	24
Figura 7	– Frame <i>Ambedo</i> após colorização .....	25
Figura 8	– Projeto do filme no Capcut .....	28

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>2 OS PILARES TEÓRICOS DO PROJETO.....</b>	<b>12</b>
2.1 O filme-ensaio.....	12
2.2 A Autoficção.....	14
2.3 O Filme-Poético.....	16
<b>3 DA CONCEPÇÃO A REALIZAÇÃO.....</b>	<b>19</b>
3.1 Contextualizando a vida para contextualizar as mudanças.....	19
3.2 O filme em si.....	21
3.2.1 Fotografia.....	22
3.2.2 Som.....	25
3.2.3 Montagem.....	26
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>29</b>
<b>5 REFERÊNCIAS.....</b>	<b>30</b>
5.1 FILMOGRAFIA.....	31
<b>APÊNDICE.....</b>	<b>33</b>
A.1 Texto narração do filme.....	33
A.2 link de acesso ao filme.....	35
A.3 Dados do projeto anterior, “Panapaná”.....	35

# 1 INTRODUÇÃO

*Ambedo (s.m.)*

*Um tipo de transe melancólico no qual você se torna completamente absorto por pequenos detalhes sensoriais.*

*[...] O que, por fim, leva a uma avassaladora constatação da fragilidade da vida.*

**John Koenig**

Ambedo é um curta-metragem de característica ensaística, autorretratista e poética, que por meio de arquivos pessoais, acompanha os devaneios do pensamento da autora a respeito das incertezas da fase vivida (conclusão de curso, mudança de cidade, o desconhecido). Ambedo é uma palavra que se propõe a definir uma sensação intraduzível, cunhada por John Koenig no livro “The Dictionary of Obscure Sorrows”<sup>1</sup> (O Dicionário das Tristezas Obscuras), ela é quem dá rumo à criação da obra.

Este TCC seria inicialmente um roteiro de ficção chamado “PANAPANÁ”, um road-movie<sup>2</sup> que contaria a história de Helena, uma jovem de 20 e poucos anos que, após a morte da mãe, descobre ser adotada. No entanto, a vida impôs a este projeto seu próprio curso, após uma série de acontecimentos fatídicos e uma crise criativa. Diante da impossibilidade de imaginar o “outro”, me senti obrigada a direcionar o olhar para o “eu”. Assim, o filme surge da necessidade de registrar e rememorar a vida contemplativamente.

Ao revisitar minha vida, percebo que o cinema de autorrepresentação não adveio de um acontecimento isolado, mas do reflexo de um impacto inicial. Ainda durante a Calourada do curso de cinema, quando o mundo cinematográfico e a faculdade nos estava sendo apresentados, assisti “Zélia” (2020), filme ensaio dirigido por Lucas Menezes. Naquele instante, fui introduzida à ideia de um cinema que era capaz de retratar a si mesmo, para além do já conhecido retrato do outro. Caía ali a semente que anos mais tarde floresceria.

Esse interesse em potencial se manifestou efetivamente alguns semestres após meu primeiro contato com a forma ensaística. Na disciplina de Fotografia II, lecionada pela professora Maria Beatriz Colucci, fomos expostos a uma atividade de criação de foto-filme. Foi então que experimentei pela primeira vez a liberdade artística de transformar a vivência íntima em material estético.

<sup>1</sup> *The Dictionary of Obscure Sorrows* é um projeto web e livro criado por John Koenig que compila neologismos para emoções complexas que ainda não possuem descrição linguística oficial.

<sup>2</sup> Gênero cinematográfico conhecido como “filme de estrada”, caracterizado por narrativas onde o deslocamento e a viagem são centrais para a evolução dos personagens.

Ao apresentar *Ambedo* como meu projeto de conclusão de curso, concluo o ciclo da graduação retornando ao mesmo tema que me foi apresentado anos atrás, dessa vez, sob uma nova perspectiva: se no início eu era apenas uma observadora curiosa diante da tela, hoje utilizo essa linguagem como ferramenta consciente do fazer e expressar artístico. Assim, a realização de *Ambedo* é justificada pela busca de uma linguagem capaz de traduzir a “inquietação pessoal” em ato criativo e explorar o campo da experimentação estética do domínio do filme ensaio.

Neste projeto, a potência dos dispositivos móveis é reafirmada como democrática, em um contexto em que grandes produções exigem dos realizadores recursos inacessíveis. Orientada pela máxima do Cinema Novo: “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, a escolha de registrar exclusivamente com o celular, se apropriar de imagens já existentes e editar em plataforma móvel (CapCut), vai além de somente uma alternativa à falta de recursos. É também uma postura política e estética, demonstrando, através dos meios acessíveis, que é possível fazer cinema de baixo custo.

Por conseguinte, este memorial se estrutura em etapas-capítulo. No capítulo 2, discutiremos os “Pilares Teóricos do Projeto”, que serviram de base para as decisões de diálogo entre o filme-ensaio, a autoficção e o cinema poético. Dialogando com autores como Arlindo Machado, Francisco Elinaldo Teixeira e Agnès Varda. No capítulo 3, “Da concepção à realização”, destrinchamos a ideia inicial e a sequência de eventos que a fizeram dar lugar a *Ambedo*, como é hoje. Por fim, neste mesmo capítulo, analisaremos as camadas técnicas do projeto (fotografia, som e montagem), nos debruçando sobre como cada decisão contribuiu para expressar a emoção que dá nome ao filme.

## 2 OS PILARES TEÓRICOS DO PROJETO

### 2.1 O filme-ensaio

No contexto atual das produções cinematográficas, temos fronteiras cada vez mais nebulosas entre quem filma e o que é filmado. Observamos esse não discernimento em obras como “Elena” (2012), de Petra Costa, “Viajo porque preciso, volto porque te amo” (2009), de Karim Ainouz; Marcelo Gomes e “Retratos fantasmas” (2023), de Kleber Mendonça Filho. O que todos estes filmes possuem em comum? Seu caráter ensaístico. Sendo, por vezes, o diretor(a) também personagem e narrador. Criador e criação se tornam indistinguíveis, não sabendo o espectador onde inicia um e termina o outro.

A obra relatada neste memorial se encontra nessa área nebulosa do filme-ensaio. Não o abordando aqui tão somente como gênero cinematográfico, mas também como uma maneira possível e acessível de fazer cinema. Por meio de diálogo com autores como Adorno (2003), Teixeira (2012) e Machado (2019), analisaremos como as imagens montadas e fragmentadas são capazes de constituir uma obra que evoca sentimentos de conexão com quem assiste.

O filme vai ao encontro do que Teixeira (2012) descreve como narrativa “subjéctiva indireta livre”, ao tratar sobre os cinemas não narrativos. Como parte do processo de criação, a câmara não desempenhou tão somente o papel de dispositivo de registro óptico, ou seja, não se tratou somente de mostrar o que os meus olhos viam na estrada (subjéctiva direta). Nem de observar a paisagem de forma planejada e neutra (narrativa objetiva). A obra, portanto, buscou construir uma câmara-consciência, ou “terceiro-olho”, como aponta Teixeira (2003), mimetizando o fluxo de pensamento e memória da autora, transformando a paisagem em uma extensão de sua subjéctividade. Tal escolha aproxima o filme daquilo que Bellour (1997, p. 331) define como um “sistema de lembranças”, cuja aparência principal é “da ordem do descontínuo, da justaposição anacrônica”.

O ensaio, portanto, não pretende explicar o mundo de forma didática ou objetiva. Seu propósito maior é, essencialmente, “ensaiar o pensamento”. Logo, se trata de uma forma de escrita cinematográfica onde a imagem/montagem não é linear ou imposta à mera sequência de eventos. Quanto a isso, Teixeira (2012, p. 84), afirma:

“O ensaio é, por excelência, o lugar da subjéctividade no cinema, onde o ‘eu’ não se esconde atrás de uma suposta objetividade documental [. . .] Ele não entrega uma tese fechada, mas sim um fluxo de pensamento em busca de si mesmo.” (TEIXEIRA, 2012, p. 84)

A subjetividade permitiu que o filme, em sua montagem descontinuada, fosse contaminado pelos “germes” da inquietude autoral. A estrada passou a refletir o estado interno da mudança, para além do simples deslocamento geográfico. Quanto a essa descontinuidade, Adorno (2003, p. 35) afirma como essencial ao ensaio:

O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplainar a realidade fraturada. A harmonia uníssona da ordem lógica dissimula a essência antagonica daquilo sobre o que se impõe. (ADORNO, 2003, P. 35)

Esta “contaminação” autoral conversa com a revisão mais recente de Teixeira (2022) sobre o gênero. De acordo com Teixeira, a diferença entre filme-ensaio e filme-experimental se dá justamente na “inscrição do ensaísta em corpo e/ou voz no próprio filme”. Sendo assim, todo filme-ensaio pode ser considerado também um filme-experimental, mas nem todo filme-experimental será um filme-ensaio, pela falta da inserção autoral “física” já citada.

O curta-metragem “Ambedo” se dá a partir de arquivos já existentes, indo no sentido oposto ao método geralmente empregado em filmes do cinema clássico (argumento, roteiro, pré-produção, produção, finalização, etc.). Essa inversão aproxima o processo criativo do realizado por Dziga Vertov, um dos pioneiros no campo do filme-ensaio. Conforme observa Machado (2019, p. 71), o cineasta soviético se enquadrava na lógica de “construtor”, ao desapegar de roteiro prévio para encontrar sua narrativa na ilha de edição, onde sua autoria se manifesta na organização dos fragmentos:

Em geral, ele usava materiais de arquivo[...] Era basicamente um homem de montagem, um construtor de sintagmas audiovisuais. O material filmado para ele era apenas matéria-prima bruta que só se transformava em discurso cinematográfico depois de um processo de visualização, interpretação e montagem. (MACHADO, 2019, p. 71)

Quanto a essa lógica “construtora”, Teixeira (2022) aponta sua reverberação atualmente na potência do *found footage*<sup>3</sup> no ensaio. O pensamento se constrói por meio da montagem e combinação de materiais diversos, que operam como uma espécie de “prolongamento” da subjetividade do autor. Nessa esfera, incluímos os arquivos pessoais (vídeos caseiros, fotografias), fragmentos de histórias familiares e o que rodeia o ensaísta, como arquivos, filmes, músicas, etc. A manipulação destes arquivos permite “ressignificar” as imagens, criando novos sentidos que escapam de seu contexto inicial/original e ampliam o sentido do arquivo para além de mero registro.

Dentre outras coisas, a “subjetiva indireta livre” se caracteriza pela utilização da voz *off* ou perspectiva em primeira pessoa para expressar diretamente os pensamentos, emoções e

---

<sup>3</sup> Refere-se ao uso de filmes ou vídeos preexistentes, apropriados e ressignificados em uma nova obra.

percepções de quem narra. Isso ocasiona uma relação íntima e quase que imediata com quem assiste. Ao contrário da narração tradicional, que tende a explicar/narrar a ação. A voz *off* da “subjéitiva indireta livre” proporciona à voz uma camada poética e reflexiva sobre as imagens. Distanciando-se da narração dos documentários clássicos, a “voz de Deus”, que tudo sabe e tudo explica. A voz aqui não descreve o que o espectador vê, ela é a própria matéria do pensamento em progresso. Ela hesita, reflete, torna o texto uma camada de subjetividade sobre as imagens, manifestando-se em forma de partilha íntima com o espectador.

Podemos observar esta voz *off* ensaística em obras recentes como “Retratos fantasmas”(2023), de Kleber Mendonça Filho, no qual o personagem utiliza a própria voz para narrar e rememorar sua história com os cinemas de rua de Recife. Ou em “A festa e os cães”(2015), de Leonardo Mouramateus, onde, por meio da voz *off*, ele e os amigos narram e nos deixam imersos nas histórias de festa daquele grupo, que pode ou não estar junto, mas que, por meio do uso da voz, os imaginamos unidos em movimento através das fotografias.

O uso da voz/som é indispensável ao tratarmos da lógica “construtora”, e a apropriação dos *found footages*. Ao lidar com materiais de fontes tão diversas, a voz ensaística é quem “costura” essa reunião de arquivos. Como observa Teixeira (2022), ao manipular os arquivos, operamos na resignificação das imagens. Ao manipular o som e, por consequência, a voz, criamos uma nova linha temporal, onde o registro deixa de ser matéria bruta e passa a ser uma nova unidade sensível.

Por fim, se apropriar do caráter ensaístico permitiu que a obra se mantivesse à deriva. Sendo o único veículo capaz de traduzir visualmente o sentimento que intitula a obra. Se *Ambedo* remete a um transe melancólico provindo dos detalhes na experiência de se estar vivo, a estrutura do filme, com o uso de arquivos pessoais e a voz ensaística, materializa este estado de espírito. A “câmera-consciência” e a voz subjéitiva trabalham em conjunto para transformar a inquietude pessoal em uma experiência estética partilhada. Dessa forma, o filme não busca entregar respostas definitivas sobre o tempo, território ou futuro, mas se afirma como um corpo vivo que ensaia a sua própria existência diante do espectador.

## 2.2 A Autoficção

A caminhada pela área nebulosa do filme-ensaio nos permitiu visualizar novas oportunidades no fazer fílmico. Sob essa perspectiva, a escolha pela autoficção não é somente um acaso estético, mas uma necessidade narrativa. Esta não se apresenta exclusivamente como vertente, mas como uma estratégia narrativa capaz de dar ao ensaísta a liberdade de

revisitar e alterar sua própria história, através da liberdade criativa. Enquanto na autobiografia clássica, conforme teoriza Lejeune (2008), há uma presunção do “pacto de veracidade”, ou como denomina em sua obra, “pacto autobiográfico”, que ele compreende como um compromisso ético de fidelidade absoluta aos fatos ocorridos. A autoficção, cunhada e defendida por Serge Doubrovsky, propõe um desvio deliberado dessa norma:

Autobiografia? Não. Esse é um privilégio reservado aos grandes desse mundo, no crepúsculo da vida, e num belo estilo. Ficção, de eventos e de fatos estritamente reais, por assim dizer, *autoficção*, por se haver confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora dos limites da sensatez/sabedoria [*sagesse*] e da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontros, fios/filiações [*fiels*] de aliterações, assonâncias, dissonâncias, escritura de pré ou pós-literatura, concreta, como se diz da música. Ou então, autofricção (DOUBROVSKY, 1977, s/p).

Com a transposição da autoficção de Doubrovsky da literatura para o cinema, há uma mutação da palavra para o corpo e para a imagem. A quebra do pacto autobiográfico é o ponto de partida para a transformação da vivência íntima em linguagem artística, abdicando da verdade factual em favor da verdade emocional, recebendo elementos da poesia e fabulação. A isso, Leonardo Brasiliense (2022, online) associa que, a memória precisa ser transmutada em “fingimento” para ganhar potência estética, para que assim, consiga impactar o espectador. Ao subjetivar a narrativa, permitimos que relatos e devaneios quanto ao passado ou futuro, possam ser reconstruídos e/ou fabulados. A autoficção, portanto, democratiza a narrativa de si, permitindo que a vivência mais banal seja elevada a categoria de objeto estético.

A narrativa no filme transfere o foco do externo (a viagem) para a reverberação deste fato no interior (da personagem). Conforme analisa Martins (2008, analisando Lejeune, 1991), existe um denominador comum neste tipo de produção:

Essas narrativas de exploração da subjetividade têm em comum a busca do autoconhecimento, o voltar-se para si mesmo, o mergulho no Eu, a análise das experiências vividas por um sujeito. Esse mergulho introspectivo pode ser feito através do próprio autor, das suas experiências vividas e narradas, ou pode ser feito através da subjetividade de uma personagem fictícia. Na maioria dos casos de introspecção, quem narra é quem age, isto é, o Eu que narra (sujeito) é o Eu que age (objeto), independente da identidade entre autor e narrador.

O encontro entre o “Eu” narrador e o “Eu” ator, que em nosso caso, se refere, no primeiro caso, à diretora na ilha de edição, a voz *off*, e em segundo, a personagem que viaja, que aparece nos arquivos, é um dos objetos centrais do filme. Não há aqui uma tentativa de esconder a manipulação, pelo contrário, entendemos que a única verdade possível é a verdade sensível do sujeito.

Nesse processo de busca identitária, o filme recusa a estrutura linear clássica. Como citado anteriormente, a memória não funciona em linha reta; ela é feita de fragmentos, desvios e distorções. Para traduzir essa instabilidade para a linguagem cinematográfica, foi preciso

abraçar o que Bellour (1997, p. 336) identifica como uma transformação da retórica tradicional. Segundo o autor:

[...] o auto-retrato transforma os dados da retórica clássica por um processo geral de subjetivação, de distorção e de deriva. Ele transforma particularmente o sistema das tópicos, enciclopédicas e dialéticas, que regulam o funcionamento da memória e da invenção, as relações de engendramento entre os conteúdos e as imagens.

Contudo, essa investigação não é um ato de narcisismo fechado em si mesmo. O autorretratista, ao se expor, acaba por refletir o mundo ao seu redor. Em “Ambedo”, a minha inquietude pessoal se projeta nas imagens das cidades, das estradas e das pessoas encontradas. Como aponta Levin (2011, p. 125), essa busca transcende o espelho: “O autorretratista formula a pergunta “quem sou” e extrapola a busca do “eu” no espelhamento do pensamento, na interação com o mundo em que vive, sendo o excesso de possíveis associados ilimitado pela inquietude pessoal.”

É essa “inquietude pessoal” que dita o ritmo do filme. Ela é o filtro pelo qual o mundo é visto e capturado. E para que essa visão excessiva e inquieta pudesse ganhar forma, o suporte do vídeo se revelou essencial. Diferente da rigidez de outros meios, a plasticidade do vídeo digital e a acessibilidade dos arquivos permitiram uma liberdade criativa fundamental para o ensaio. Foi na manipulação dos arquivos que a subjetividade pôde finalmente se manifestar em sua plenitude. Novamente, encontramos respaldo em Levin (2011, p. 125) para compreender essa relação: “O “eu” se vê enquanto elabora sua relação com o mundo[...] Com o vídeo, pelas facilidades de manipulação, a vontade expressiva e excessiva do sujeito pode manifestar-se.”

Assim, a obra se constrói aproveitando-se dessas “facilidades de manipulação” não para falsear a realidade, mas para atingir uma verdade mais profunda: a verdade da experiência subjetiva. Através da autoficção e do filme-ensaio, o vídeo se torna um espaço de liberdade onde a verdade não reside na fidelidade aos fatos ocorridos, mas na autenticidade da experiência transmitida através da invenção deliberada. Em *Ambedo*, a autoficção opera como uma ferramenta de mediação entre o público e o privado. Ao expor o interior por um prisma ficcionalizado, a história passa a preencher as lacunas da memória. O “eu” se torna caminho para que os fatos da vida da autora possam mexer com os “demônios” do “eu” espectador.

### 2.3 O Filme-Poético

Se até aqui discutimos o caráter ensaístico de *Ambedo* como uma forma de investigar o pensamento e estratégia de criação por meio da subjetividade, preciso dar um

passo além para compreender como essas escolhas se manifestam na experiência do espectador. Para que a obra transcenda a categoria de registro documental para encontrar sua verdadeira natureza no cinema poético.

Para nutrir essa ideia, devemos retomar a Pasolini (1982), que afirma o cinema como fundamentalmente poético, pois sua matéria-prima é a própria realidade, transfigurada pelo olhar que a retira de seu uso objetivo para inseri-la num regime de contemplação. Desse modo, o filme se afasta da rigidez do discurso para abraçar a lógica de que a imagem não precisa explicar. Indo ao encontro do pensamento de Teixeira (2012), entendemos que o filme-poético é um subgênero que funde imagem, som e linguagem verbal para construir sensorial e metaforicamente a narrativa, buscando não contar uma história, mas provocar sensações e reflexões.

Para que *Ambedo* se situasse neste campo, recorremos à tradição experimental que pavimentou o caminho. Neste universo de experimentação, seria impossível não citar Agnès Varda. Em seu último filme, “Varda por Agnès” (2019), a diretora de maneira autorretratista e poética, recapitula sua vida e carreira, dissecando seu método criativo, a *Cinécriture* (Cinescrita). Para Varda, a função do cinema não é tão somente ilustrar o roteiro, mas “escrever” com a luz, som, montagem e tempo, daí seu nome, cinescrita. Nesta abordagem, a autoria se manifesta não na grandeza do evento narrado, mas na escolha sensível de como observar a banalidade.

A relação de Varda com a poesia se apresenta, essencialmente, na forma como ela transforma as paisagens em estado de espírito. Se nos filmes de Varda, a praia atua como extensão da subjetividade, em *Ambedo*, a estrada é quem cumpre esse papel. A síntese do filme-poético dentro do ensaio é dissolver a área nebulosa em algo palpável, rompendo as fronteiras entre sensação e espaço (geográfico). A câmera de Varda, muitas vezes operada por ela mesma, atua como ferramenta de coleta, compondo uma montagem do real.

Assim sendo, Varda é a bússola prática deste projeto. A estrutura narrativa que vai e volta no tempo guiada apenas pela associação de ideias, é a forma mais honesta de traduzir o pensamento. Ao substituir a cronologia linear pela “inspiração, criação e partilha”, Varda valida a montagem descontínua e o uso de arquivos pessoais como a mais alta forma de coerência poética. Ela nos ensina que o cinema poético é, além de tudo, um ato de generosidade: um convite para que o espectador habite, mesmo que por alguns instantes, a paisagem interna do autor.

Sob essa ótica, o projeto se compreende como um filme-poético. Visto que não se organiza por uma progressão lógica, mas por uma constelação de imagens, sons e movimentos

que se organizam na busca pelo emocional. Esta abordagem transforma a função da câmera e edição. Teixeira (2012), ao tratar dos cinemas não narrativos, propõe que o cinema de caráter poético se constitui como um lugar de travessia entre a experiência e a linguagem. Sendo nestes, os gestos mínimos, os maiores portadores de simbologia e profundidade. Em *Ambedo*, estes gestos mínimos se manifestam no corte intencional da estrada, no grão da imagem, na pausa da narração; estes são os responsáveis por carregar a simbologia que o texto verbal, por si só, não alcançaria.

Portanto, ao adotar a postura poética, a obra não nega seu caráter documental ou autorretratista, mas o expande. É através dessa poética que *Ambedo* conclui seu arco reflexivo: não apenas como um relato da viagem entre Rondônia e Sergipe, mas como uma obra que convida o espectador a conhecer o íntimo da autora, a sentir na pele da imagem, o transe da travessia.

## 3 DA CONCEPÇÃO A REALIZAÇÃO

### 3.1 Contextualizando a vida para contextualizar as mudanças

A ideia inicial para este TCC consistia no roteiro de um longa-metragem de ficção intitulado “PANAPANÁ”. A trama narraria a história de Helena, uma jovem que, após o falecimento da mãe, descobre ser adotada. Concebido como um *road-movie* ambientado entre os estados de Rondônia e Acre. O projeto chegou a passar pela consultoria de roteiro do Centro Cultural Marieta e do orientador Diogo Cavalcanti Velasco.

Dediquei quase um ano ao desenvolvimento desse roteiro. Devido a um quadro de adoecimento psicológico, atingi um ponto de estagnação onde não conseguia mais avançar. Foi como se a doença tivesse apagado minhas memórias felizes e, por consequência, tornado minha cidade natal (Porto Velho-RO) algo nebuloso. Eu me sentia uma estrangeira tentando escrever sobre o meu próprio lugar; já não lembrava do que me era típico, de como as pessoas falavam e agiam, o que existia na cidade ou como as relações humanas cotidianas aconteciam.

Talvez esse distanciamento tenha sido agravado pelo fato de que minha última visita à cidade ocorrera dois anos antes, justamente durante o período das queimadas, o que pode ter contribuído para essa memória visualmente turva. Diante desse bloqueio criativo e existencial, para buscar a minha própria melhora, decidi ser preciso voltar.

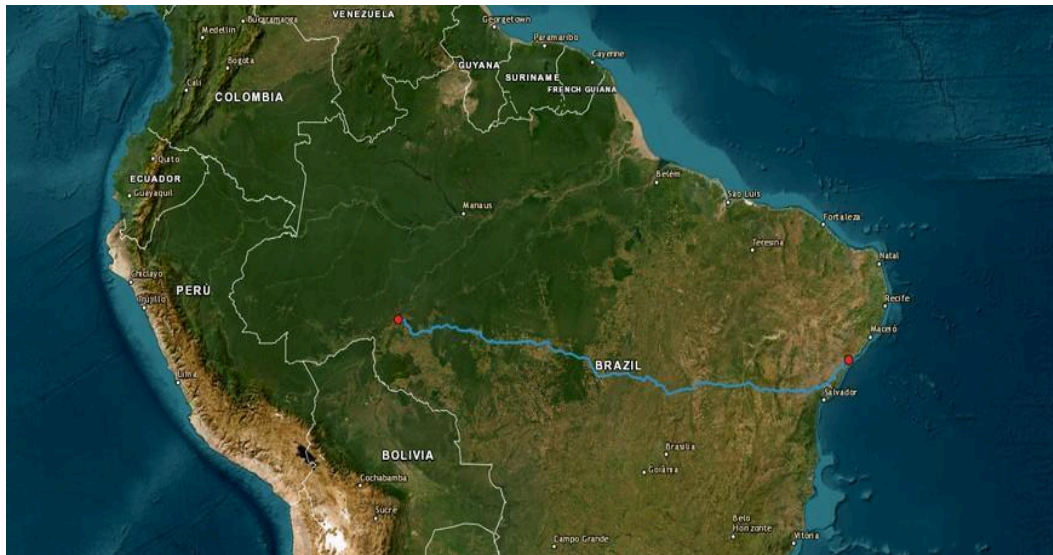
Ao retornar, a intenção inicial era permanecer apenas algumas semanas, no máximo um mês. No entanto, após pouco tempo que havia chegado, um familiar passou por uma tentativa de suicídio. A quem nunca se deparou com a urgência de correr para um hospital com alguém nessas condições, afirmo: é um sentimento desesperador. Passei os dias seguintes no hospital acompanhando essa recuperação.

Assim que voltei para casa, fui surpreendida pela notícia de que minha mãe estava doente e precisaria passar por uma cirurgia de urgência. Como alguém que acredita em sinais e no destino, compreendi ali que minha volta à cidade servia a um propósito maior. Retornei ao hospital, novamente precisei lidar com a sensação iminente da morte: a cirurgia, prevista para durar no máximo três horas, estendeu-se por seis. Enquanto aguardava notícias do centro cirúrgico, me martirizava com a ironia cruel da vida. Pensava incessantemente no fato de estar escrevendo um roteiro sobre uma garota da minha idade que havia perdido a mãe, e o medo de que a ficção se tornasse a minha realidade. Meus pensamentos só foram interrompidos quando o médico finalmente anunciou que ela estava liberada para o quarto.

Durante todo o período de recuperação, assumi o papel de sua principal cuidadora. Imersa nesse turbilhão de sentimentos e responsabilidades, percebi que não me restava mais espaço mental ou criatividade para retomar a ficção. Naquele momento, eu já não tinha mais condições de escrever a história de Helena. Após quatro meses, precisei abrir o jogo com minha família, contar que não conseguiria me formar naquele período.

Após muita conversa, decidiram que ainda iriam vir a Sergipe. Devido a alta das passagens aéreas, essa já não era mais uma possibilidade acessível, decidiram então por vir de carro, cruzaríamos o Brasil de Rondônia a Sergipe. O real motivo para essa escolha eu só descobri algum tempo depois: Paulinha, o carro da família ficaria comigo.

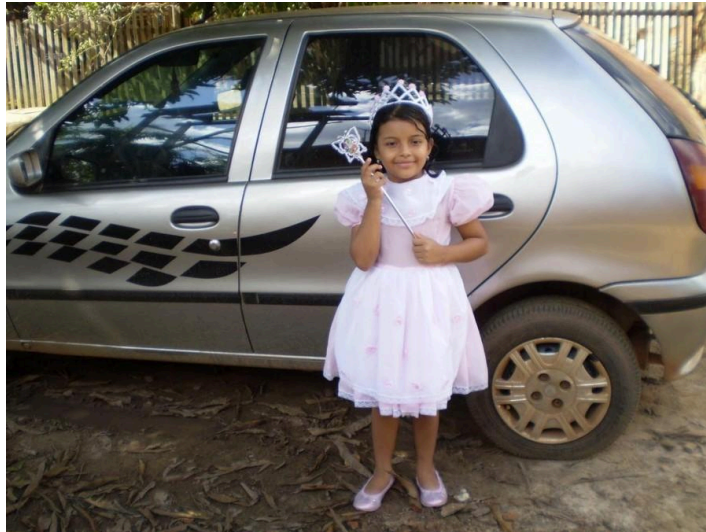
*Figura 1 – Rondônia-Sergipe*



Fonte: Mapsdirections

Aqui abro um grande “parêntese” para explicar a história de Paulinha, como é carinhosamente chamada pelos mais íntimos. Paulinha é um Palio modelo anos 2000, que está na família desde o meu nascimento. Ela foi, na verdade, comprada pela minha mãe quando eu tinha alguns meses de vida. Com Paula, vivi vários momentos: as primeiras palavras, a primeira vez saindo do estado, as idas para a escola, balneários e parentes. Com Paula, também vivemos o divórcio de meus pais, a primeira e a segunda vez que nos assaltaram. Paula foi o primeiro carro de minha mãe, à época com 22 anos. Paula também seria meu primeiro carro; também tenho 22 anos. Considerei isso algo muito simbólico.

*Figura 2 – Paulinha e autora criança*



Fonte: Arquivo pessoal

Se aproximando da viagem, Helena voltou à minha cabeça. Com esperança de voltar a escrever sobre ela, passei a registrar os momentos. Registrei a cidade, o hospital, os caminhos que fazia de carro, enfim, tudo o que achava interessante. Quanto mais próximos ficávamos da viagem, mais melancólica e observadora fui ficando. Dessa vez, era uma melancolia menos sofrida do que a que me fez voltar para Porto Velho. Pensava na estrada, na formatura, em Helena, em quem ficava para trás e em quem iria reencontrar no final do caminho.

Prosegui capturando os momentos durante toda a viagem. Mas, no meio dela, revisitando as gravações do primeiro dia, decidi que o que eu precisava já estava ali. Ao tentar vivenciar a jornada de Helena, me encontrei como Gwinyver. Decidi que falaria de Helena em outro momento; para finalizar o curso, gostaria de retomar minhas inquietações. E assim se deu a ideia de *Ambedo*, de todos esses sentimentos e vivências dos últimos 4 anos, em especial, o último.

### **3.2 O filme em si**

Estando agora compreendido o percurso pessoal e as motivações que deram origem ao projeto, voltemos a olhar para a obra propriamente dita. Desta forma, adentraremos nas referências e escolhas estéticas fundamentais para sua construção.

### 3.2.1 Fotografia

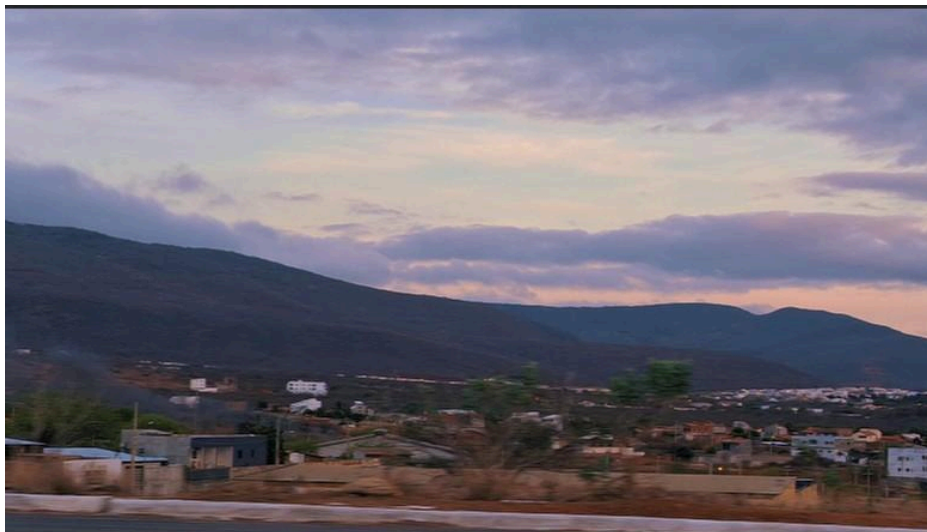
Para construir a fotografia de “Ambedo”, foi inevitável revisitar as referências que já permearam minha pesquisa, trazendo para a tela o diálogo com o cinema brasileiro contemporâneo. Busquei inspiração estética em obras como “Eu vou rifar meu coração” (2012), de Ana Rieper, e, de maneira ainda mais incisiva, em “Viajo porque preciso, volto porque te amo” (2009), de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes. Me inspirando principalmente nas cenas de estrada e sua atmosfera, no trânsito indo e vindo, nas paisagens contemplativas dos vilarejos e lugares por onde o personagem/câmera passa.

*Figura 3 – Frame paisagem em Viajo porque preciso, volto porque te amo, 2009*



Fonte: Youtube

*Figura 4 – Frame Ambedo, 2026*



Fonte: Arquivo da autora

A fotografia do filme se dá através da junção destas imagens com arquivos pessoais,

em especial os trechos retirados do VHS de meu primeiro aniversário. No registro do “agora” (a viagem em si), o dispositivo escolhido foi o celular. É importante ressaltar que essa decisão não se deu apenas pela escassez de recursos, mas tem suas raízes no Cinema Novo. Fui para a estrada guiada pela máxima de Glauber Rocha: “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”. No meu caso, a ideia era a inquietude da volta, e o celular, a câmera possível. O aparelho permitiu uma intimidade e uma agilidade que uma câmera de cinema pesada talvez inibisse; ele funcionou como uma extensão do corpo e do olhar, capturando o imediato sem filtros ou grandes preparações.

Por fim, para que essas duas temporalidades (a nitidez digital do celular e a granulação analógica do arquivo do aniversário) não causassem um ruído visual desconexo, busquei uma unidade estética. Utilizando, posteriormente, um filtro que simula a textura do VHS. Assim, ao “envelhecer” as imagens do presente, cria-se uma coesão visual onde o passado e o presente se encontram, transformando toda a obra em um único fluxo de memória.

*Figura 5 – Frame Ambeddo sem filtro VHS*



Fonte: Arquivo da autora

*Figura 6 – Frame Ambeddo após adição do filtro VHS*



Fonte: Arquivo da autora

Essa decisão confirma a impossibilidade de separar o instante vivido da bagagem que carregamos, sugerindo que o “agora”, ao ser registrado, já se converte instantaneamente em passado. A isso, Bergson (1999) nos alerta sobre como a nossa visão do presente nunca é neutra, mas sim uma construção atravessada pelo tempo:

“Na verdade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada. Na maioria das vezes, estas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais não retemos então mais que algumas indicações [. . .].”  
(BERGSON, 1999, p. 30)

No que se refere à cor, ou *color grading*<sup>4</sup>, a escolha foi baseada em uma memória afetiva específica. Busquei trazer uma camada arroxeadada, numa tentativa visual de mimetizar os céus de fim de tarde. Essa paleta, situada na fronteira entre o dia e a noite, evoca a “hora mágica” ou o crepúsculo, momento que metaforicamente dialoga com o conceito de *ambedo*: um estado de transe, de suspensão e de passagem.

---

<sup>4</sup>Processo de pós-produção que envolve a alteração e o aprimoramento da cor de um filme para criar uma atmosfera estilística específica.

*Figura 7 – Frame Ambedo após colorização*



Fonte: Arquivo da autora

Coerente com essa busca por capturar o instante e seguindo a natureza fluida da forma ensaística, o processo de captação abdicou das ferramentas rígidas do cinema clássico. Não houve a elaboração de uma decupagem prévia ou de um *storyboard* das cenas. Visto não termos um roteiro propriamente dito (nos moldes do modelo *master scene*<sup>5</sup>), tentar enquadrar a imprevisibilidade da estrada em desenhos pré-concebidos seria limitar a potência do real que buscávamos encontrar. Contudo, é preciso reconhecer que o olhar nunca é virgem. Embora a ideia fundamental fosse focar no registro espontâneo e não se prender a formalismos acadêmicos, é impossível que algumas “regras” de composição não se fizessem presentes na imagem. Como advinda da fotografia, tenho o olhar “treinado”, a busca pelo equilíbrio, linhas de fuga e luz ideal acaba ocorrendo de forma quase intuitiva. A técnica, nesse caso, não serviu como uma amarra, mas como uma ferramenta internalizada que permitiu organizar o caos visual das imagens em tempo real.

### 3.2.2 Som

No som, a narração assumiu o papel principal na narrativa. É importante relembrar que esta não nasceu de um roteiro pré-escrito. Ela surgiu de maneira orgânica na ilha de edição, em resposta às imagens. Foi o contato com o material visual montado que ditou o

---

<sup>5</sup> Formato padrão de roteiro audiovisual que descreve as cenas com cabeçalho (local e tempo), ação e diálogo, sem incluir indicações específicas de câmera ou decupagem.

ritmo e o conteúdo do que precisava ser dito. Para encontrar o tom exato dessa voz, recorri mais uma vez às referências que nortearam a pesquisa. Busquei inspiração nas narrações confessionais e íntimas de cineastas como Varda, Petra Costa e Kleber Mendonça. O objetivo era se distanciar de uma locução meramente explicativa ou informativa e alcançar um tom “devaneante”. Eu precisava que a voz flutuasse sobre as imagens, operando do mesmo modo o transe e suspensão que acredito ter alcançado visualmente na montagem.

Assim, a interpretação da narração pode ser descrita como uma atuação performática. Não se trata de uma leitura neutra; existe uma intenção clara de entoar as palavras de forma a ativar o sentimental e conduzir a emoção do espectador. Contudo, essa performance busca se camuflar numa linguagem “naturalista”. A ideia não é que pareça um texto lido, mas sim um compilado de pensamentos que ocorrem em tempo real durante a viagem. Essa abordagem aproxima o filme da estética sonora de Wim Wenders em “Asas do Desejo” (1987). Assim como no longa de Wenders, onde ouvimos o fluxo de consciência dos personagens de forma íntima e direta, em *Ambedo* a voz tenta mimetizar o som do pensamento do “Eu”, criando a ilusão de que o espectador está dentro de sua cabeça enquanto a paisagem passa.

No mais, o som seguiu a mesma lógica “minimalista” adotada na foto-grafia. Não havia disponibilidade de equipamento de captação; estava restrita ao microfone do próprio celular. Embora o aparelho tenha se mostrado uma ferramenta potente para a imagem, na captação do áudio, o mesmo não se repetiu. Grande parte do som direto foi inutilizada pela interferência constante do vento. Logo, para reconstruir a espacialidade sonora que o microfone do celular não conseguiu captar, foi necessário um trabalho posterior de *foley*<sup>6</sup> e desenho de som. Os sons do carro, da estrada e a ambiência natural, que haviam sido perdidos pela interferência do vento na gravação original, foram substituídos por sons retirados de bancos de dados. Essa reconstrução artificial não pretende falsear a realidade, mas garantir a imersão do espectador.

### 3.2.3 Montagem

Como citado e rememorado ao longo deste memorial, a montagem é a etapa mais importante do ensaio. Em *Ambedo*, a estrutura escolhida se aproxima ao conceito de “Montagem Rítmica” proposto por Eisenstein. Diferente de uma edição baseada apenas no tempo métrico (a duração exata dos cortes), a montagem rítmica é regida pelo conteúdo do

---

<sup>6</sup>Técnica de reprodução sonora em estúdio que visa recriar ruídos cotidianos (passos, roupas, manuseio de objetos) para sincronizá-los com a imagem e aumentar o realismo da cena.

movimento dentro do quadro. Aqui, a edição foi ditada pela própria velocidade da paisagem que corria pela janela. A duração de cada plano na tela respeita a “velocidade” daquela memória, criando uma musicalidade visual que oscila entre a vertigem do deslocamento e a estase da contemplação. Fomos de encontro ao que teoriza Machado (2019). Ao optarmos por intercalar momentos da estrada com arquivos pessoais e momentos de contemplação, construímos o que o autor define como montagem conceitual:

“A montagem conceitual [...] é uma forma de enunciado audiovisual que, partindo do ‘primitivo’ pensamento por imagens, consegue articular conceitos com base no puro jogo poético das metáforas e das metonímias.” (MACHADO, 2019, p.70)

Desta forma, a justaposição de tempos distintos (o passado do VHS e o presente digital) não gera ruído, mas sim um terceiro significado. Como explica Machado, é nesse encontro que a mágica da “colagem” acontece, permitindo que o espectador sinta a passagem ou estagnação do tempo sensorialmente:

“Nela (montagem conceitual), juntam-se duas ou mais imagens para sugerir uma nova relação não presente nos elementos isolados. Assim, através de processos de associação, chega-se ao conceito abstrato e ‘invisível’, sem perder, todavia, o caráter sensível dos seus elementos constitutivos.” (MACHADO, 2019, p.70)

Para costurar essa colcha de retalhos temporal e garantir a fluidez entre tempos tão distintos, recorri ao uso de *L-cuts*<sup>7</sup> e *J-cuts*<sup>8</sup>. Essas transições, onde o áudio se antecipa à imagem ou se prolonga sobre a cena seguinte, se demonstram fundamentais. Pensados estrategicamente para orientar a narrativa: eles suavizam os cortes bruscos e permitem que o espectador navegue pelo fluxo de consciência sem solavancos, mantendo a coesão daquele transe que a estrada provoca e reforçando a sensação de continuidade mesmo diante da fragmentação visual.

Para materializar essa visão, mantivemos a coerência com a postura política e estética adotada desde a captação: a utilização de meios democráticos e acessíveis, mais uma vez retornando ao Cinema Novo na busca por uma produção possível. O software utilizada para a edição foi o *CapCut*, aplicativo muitas vezes subestimado em ambientes formais. Reafirmando a potência do cinema ensaístico na simplicidade, prevalecendo o fazer criativo e não a complexidade técnica, seja na captação ou nos softwares utilizados na pós.

O processo de montagem se deu em cinco dias, sendo o primeiro dia dedicado exclusivamente à catalogação: um mergulho nos arquivos para rever, nomear e organizar tanto

---

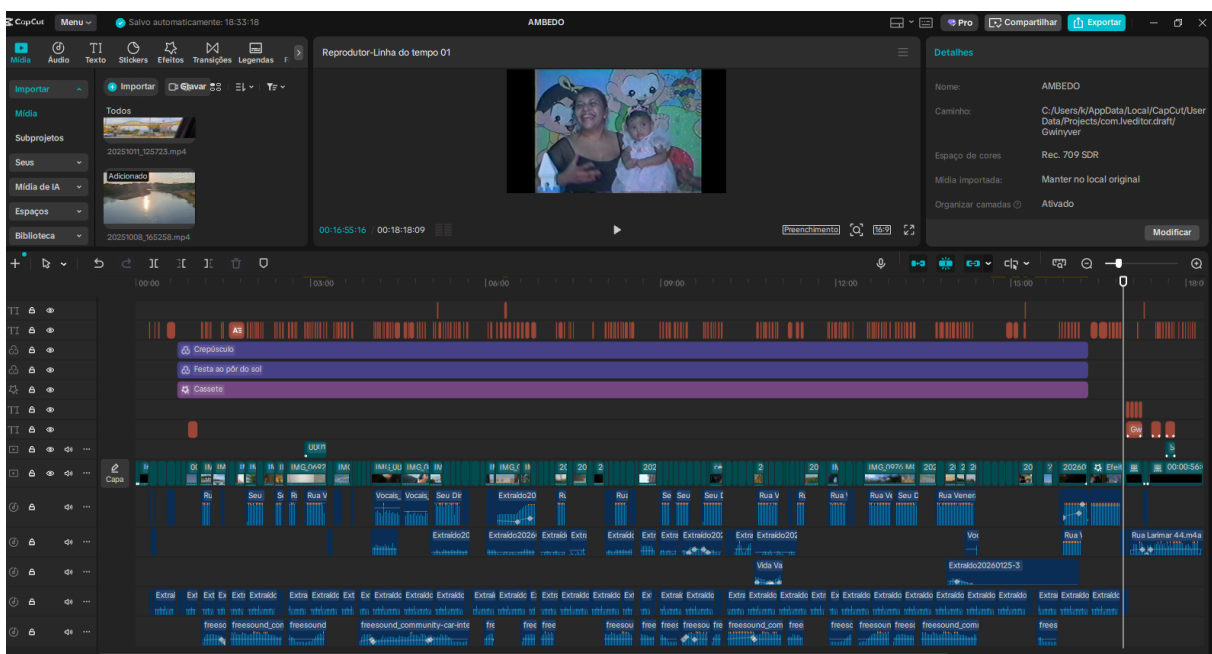
<sup>7</sup>Técnicas de edição onde o áudio e o vídeo não cortam ao mesmo tempo.No *L-cut*, o áudio da cena anterior continua soando sobre a imagem da cena seguinte.

<sup>8</sup>Técnicas de edição onde o áudio e o vídeo não cortam ao mesmo tempo. No *J-cut*, o áudio da cena seguinte começa antes da imagem.

as imagens captadas na estrada quanto os vídeos que já existiam. O segundo dia focou na montagem bruta, o esqueleto do filme, onde as imagens foram dispostas na linha do tempo para testar a estrutura macro. No terceiro dia, houve o refinamento dos cortes, foi também o momento de encontrar aquele ritmo eisensteiniano mencionado anteriormente. O quarto dia foi destinado ao som, integrando a narração e a composição dos *foleys*.

Por fim, reservei um último dia, propositadamente distante dos outros. Para deixar o filme “descansar”, um hiato necessário para limpar o olhar já viciado da ilha de edição. Quando retornei esta última vez, foi para assisti-la com o distanciamento crítico necessário de um espectador, garantindo que a colagem estivesse articulando as metáforas que nos propusemos a criar.

*Figura 8 – Projeto do filme no Capcut*



Fonte: Arquivos da autora

## 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluo que, apesar de o projeto não ter sido desde o início pensado para ser como ficou em sua forma final, as mudanças do antigo projeto para este não foram um total desvio, mas um reencontro. Ao abandonar o controle formal do roteiro clássico em prol da escrita sensível no ensaio, percebo que a autêntica dramaturgia deste filme, por fim, se encontrou na imprevisibilidade do real. A experiência de atravessar o país proporcionou uma imersão que vai além do aspecto técnico da produção cinematográfica. Os percalços da estrada me fizeram experimentar verdadeiramente a melancolia da jornada e a ansiedade pelo retorno.

Revisitando minha trajetória acadêmica, ainda na calourada fui introduzida ao cinema ensaístico por meio de Zélia (2020). Posteriormente na disciplina ministrada pela professora Bia Colucci por meio do filme-carta. Em um último momento, neste projeto, fui orientada pelo professor Diogo Velasco. Ao finalizar este ciclo acadêmico, é gratificante retomar o passado e notar a coerência circular desta trajetória.

A semente plantada anos atrás floresceu, e a conversa que começou comigo na plateia chega ao fim comigo na tela, trazendo ao mundo, e ao meu primeiro interlocutor, uma obra que possui sua própria voz. Finalizo este trabalho com a convicção de que o cinema ensaístico é, acima de tudo, uma maneira de estar e se inserir no mundo: um meio de organizar o caos da memória e, por fim, convertê-lo em algo palpável. Em arte.

## 5 REFERÊNCIAS

ACADEMIA INTERNACIONAL DE CINEMA. **Cinema Novo**. [S. l.], [s.d.]. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/cinema-novo/>. Acesso em: 11 dez. 2025.

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2003. (Coleção Espírito Crítico).

ADORNO, Theodor W. **O ensaio como forma**. In: ADORNO, Theodor W. Notas de literatura I. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 15-45. (Coleção Espírito Crítico).

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens: foto, cinema, vídeo**. Campinas: Papirus, 1997.

BENSE, Max. **O ensaio e sua prosa**. Serrote, São Paulo, abr. 2014. Disponível em: <https://revistaserrote.com.br/2014/04/o-ensaio-e-sua-prosa/>. Acesso em: 27 nov. 2025.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BEZERRA, Julio; CARVALHO, Victa de; HERSCHMANN, Micael; MURARI, Lucas. **Cinema experimental**. Revista ECO-Pós, Rio de Janeiro, v. 19, n. 1, 2016.

BRASILIENSE, Leonardo. **Cuidados ao escrever autoficção**. [S. l.]: Metamorfose Cursos, 2022. 1 vídeo (3 min). Disponível em: <https://www.escrita.criativa.com.br/autoficcao>. Acesso em: 14 jan. 2026.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento: cinema 1**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. 244 p.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo: cinema 2**. São Paulo: Editora 34, 2007.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GUIMARÃES, Joaquim Francisco Soares; REZENDE, Cacia Valeria de; BRITO, Ana Maria Plech de. **O conceito de memória na obra “Matéria e Memória” de Henri Bergson**. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL “EDUCAÇÃO E CONTEMPORANEIDADE”, 6., 2012, São Cristóvão. Anais [ . . . ]. São Cristóvão: [s. n.], 2012.

KOENIG, John. **The Dictionary of Obscure Sorrows**. New York: Simon & Schuster, 2021.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEVIN, Tatiana. **Traços persistentes de uma trajetória autoral em História(s) do cinema.** In: SERAFIM, José Francisco (Org.). *Godard, imagens e memórias: reflexões sobre História(s) do cinema.* Salvador: EDUFBA, 2011. Disponível em: SciELO Books.

MACHADO, Arlindo. **O Filme-Ensaio.** Revista Concinnitas, [S. l.], v. 2, n. 5, p. 63–75, 2019. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/42804>. Acesso em: 22 dez. 2025.

MENDONÇA, Júlio. **A poesia, o cinema e a holossignia.** DATJournal, v. 3, n. 1, p. 80-93, 2018.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo herético.** Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Cinemas “não narrativos”: Documentário e experimental - passagens.** São Paulo: Alameda, 2012. TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Do experimental ao filme-ensaio: passagens.** Significação: Revista de Cultura Audiovisual, São Paulo, v. 49, n. 58, p. 1-17, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2022.190928>. Acesso em: 31 jan. 2026.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **O terceiro olho: ensaios de cinema e vídeo** (Mário Peixoto, Glauber Rocha e Júlio Bressane). São Paulo: Perspectiva, 2003.

## 5.1 FILMOGRAFIA

**A FESTA** e os cães. Direção: Leonardo Mouramateus. Brasil: Praia à Noite, 2015. 1 filme (25 min).

**ASAS** do desejo. Título original: Der Himmel über Berlin. Direção: Wim Wenders. Alemanha, França: Road Movies Filmproduktion, 1987. 1 filme (128 min).

**ELENA.** Direção: Petra Costa. Brasil: Busca Vida Filmes, 2012. 1 filme (82 min).

**EU VOU** rifar meu coração. Direção: Ana Rieper. Brasil: Atitude Produções, 2012. 1 filme (76 min).

**RETRATOS** fantasmas. Direção: Kleber Mendonça Filho. Brasil: CinemaScópio, 2023. 1 filme (93 min).

**VARDA** por Agnès. Título original: Varda par Agnès. Direção: Agnès Varda. França: Ciné-Tamaris, 2019. 1 filme (115 min).

**VIAJO** porque preciso, volto porque te amo. Direção: Karim Aïnouz e Marcelo Gomes. Brasil: Rec Produtores Associados, 2009. 1 filme (75 min).

**ZÉLIA.** Direção: Lucas Menezes. Brasil: Filmes de Lama, 2020. 1 filme (23 min)

## APÊNDICE

### A.1 Texto narração do filme

É 9 de junho. Não sei como iniciar este filme.

Voltei a Porto velho na tentativa de desbloquear minha criatividade, uma maneira um pouco mais bonita de dizer que eu não sabia mais como viver minha vida e precisava de todas as partes d3 mim que havia deixado por lá. Encontrei uma fita VHS perdida do meu aniversário de 1 ano.

O tempo passa como um relógio quebrado, como se durante os dias, vivesse encarnada na pele daquela eu da fita, perdida. Tenho pensado muito na gente, olho para o passado e não me reconheço em você, como pude um dia ter sido você? Em que momento me tornei eu? Lembro de coisas que não sei se aconteceram ou se inventei para preencher as lacunas. Minha infância parece um filme montado por outra pessoa, cheio de cortes secos, onde eu queria ver a cena inteira.

Quando criança sempre disseram que eu havia puxado o pai, agora, com a mesma idade que tinha nossa mãe quando me teve, vivem me comparando a ela, fico feliz.

Me pergunto se ele também pensa em mim, se enquanto ele vive sua vida, fantasia sobre a minha, sobre todos os aniversários que perdeu, todas as mudanças, gostaria de pensar que se nos cruzássemos na rua seríamos dois estranhos, mas relembro que eu e ele continuamos com o mesmo rosto, possivelmente a mesma personalidade... por isso nunca voltei.

A ideia inicial era vir passar alguns dias, talvez semanas. No quarto mês, eu já não lembrava mais porque tinha voltado. E agora também já não tinha motivos para ir embora.

Eu fui embora atrás do cinema, atrás de um sonho, agora olhando para trás, me pergunto o quanto teria sido diferente se eu tivesse escolhido outra coisa. Nunca lhe contei isso, mas eu deveria estar cursando química agora, havia me inscrito num curso, e passei, apesar de você dizer que eu sou péssima em matemática, meu nome saiu em uma lista que eu

não vi, acabei perdendo o prazo para a matrícula, mas quando olho para trás me pergunto como teria sido. Será que eu ainda estaria morando em Porto Velho? Ou o destino me levaria até Sergipe de qualquer forma?

Conheci hoje a cidade natal de mamãe. É pacato, colorido, e bem menos quente que Porto Velho, não sei por que ela nunca me trouxe aqui antes. Durante esses dias, durmo e não sonho mais, acordo quando o sol esta forte demais no meu rosto e sou forçada a abrir meus olhos para tentar me localizar.

Em um desses cochilos, acordei com a gente rodopiando na estrada, era madrugada, mamãe gritava desesperada. Quando o carro finalmente parou de rodar, percebemos onde estávamos, mais alguns metros e havíamos caído dentro de um rio que nem sei o nome, nosso pneu explodiu, passamos a noite acordados no posto, assustados com o que havia acontecido.

Já tem duas semanas que estamos viajando. É estranho como o corpo cansa de ficar parado. Estamos sentadas há horas, mas sinto um cansaço físico como se tivesse carregado todas as caixas da mudança nas costas. Nas poucas horas de silêncio no carro me sinto estranha, começo a ouvir meus pensamentos com mais clareza, abro a janela na tentativa do vento me ensurdecer, deixo ele entrar e bagunçar tudo para lembrar que ainda estamos nos movendo.

Sonhei com a gente, eu tava do seu tamanho na fita, uma criança que eu não reconheço o rosto me batia, eu chorava e todos ao meu redor riam, até mamãe, então eu batia de volta na criança. Queria te avisar para não ter pressa de crescer, não tem nada tão divertido na vida adulta.

Mamãe canta uma música que eu não conheço, batucando no painel. Por um segundo, a vejo mais jovem, mais jovem do que eu hoje, quando ter filho ou família ainda não lhe eram pensamentos reais. Me pergunto se ela também sente isso que sinto, se ela em algum momento já se arrependeu de ter me tido, se essa melancolia é genética ou se é uma mutação que só eu carrego na família.

Em outra parada, descobrimos que na próxima cidade está tendo uma procissão, vamos parar e agradecer a santa por ter nos trazido até aqui com segurança, não somos religiosos, mas achamos de bom-tom agradecer.

Numa pausa para ir ao banheiro, observo uma senhora brincar com uma criança, entre beijos e abraços ela diz que lhe ama, se alegra com uma pequena flor que a criança achou no chão e lhe pôs no cabelo. A senhora olha para mim, sorrindo, eu sorrio de volta. Ela se inclina para vir até mim, mas sou avisada de que o carro vai partir. Me despeço. Sinto saudade de ser criança.

Olho para os homens que cruzam nosso caminho e procuro neles algum traço familiar, o jeito de andar, o cavanhaque... É ridículo, eu sei. Mas não as procuro porque quero perto, procuro quase instintivamente, como quando você bate o olho em uma caveira em um rótulo e logo sabe que é perigosa.

Me pergunto como está a vida agora no norte, se esta muito quente, se esta chovendo demais, se as flores do ipê já murcharam, fico imaginando todos que conheço vivendo suas vidas enquanto eu os fantasio em minha memória, em alguma outra linha temporal, eu estou lá com eles, com algum familiar, amigo ou romance antigo.

A cada cidade que passamos a angústia de voltar aumenta, não sei como explicar, mas sinto que desde criança, nunca me senti realmente pertencente a nenhum lugar. Agora, bem aqui no meio do caminho entre as duas casas que conheço, me sinto ainda mais perdida, como se estivesse longe demais para voltar ou continuar prosseguindo, minha vontade é de pular desse carro em movimento e me estabelecer aqui, criar uma nova versão de mim que ninguém conhece e se não der certo, eu vou para outro lugar, passarei a viver de vilarejo em vilarejo, como uma cigana, mentindo sobre de onde eu vim e para onde eu vou, acho que seria uma boa ideia.

Dizem que o lar é onde o coração está, mas meu coração ficou espalhado pela BR. Um pedaço em Rondônia, um pedaço em Sergipe, e o resto perdido em postos de gasolina. Caso algum dia você decida fazer as mesmas escolhas que eu, promete que vai tentar achar uma parte de mim por aí?

## **A.2 link de acesso ao filme**

 FILME

## **A.3 Dados do projeto anterior, “Panapaná”**

**Título:** PANAPANÁ

**Formato:** Longa-metragem ficcional.

**Gênero:** Dramédia/Aventura.

**Público Alvo:** Jovens-adultos(19 a 24 anos).

**Referências:**

Thelma & Louise: Amigas em jornada, autodescoberta/ A Pior Pessoa do Mundo: Relações familiares desgastadas e crise dos 20/ Valor Sentimental: Relações femininas de afeto não romântico.

**Tema:** Amadurecimento.

**Ideia Governante:** O amadurecimento e a conexão verdadeira com o outro surgem ao aceitar que ninguém é puramente bom ou mau; somos seres humanos imperfeitos, em constante busca por acertar e compreender as complexidades uns dos outros.

**Logline:**

Uma recém-adulta e órfã, descobre ser adotada e decide ir em busca de sua mãe biológica, com sua melhor amiga de infância.

**Sinopse:**

Helena, prestes a se formar em Medicina, vive à sombra das expectativas de sua mãe, marcada por dúvidas e frustrações. Após a morte da mãe, descobre que é adotada e que todos ao seu redor sabiam disso, exceto ela. Revoltada, se afasta da família e inicia uma jornada ao Acre para encontrar sua mãe biológica, contando com o apoio de Cassandra, sua amiga de infância. Ao longo da viagem, enfrentam desentendimentos e reconciliações, enquanto Helena tenta entender sua identidade e o que significa ser livre.