

AINDA ESTOU AQUI: AS CONTRIBUIÇÕES DA DIREÇÃO DE ARTE PARA A REPRESENTAÇÃO DO CONTEXTO HISTÓRICO E IMERSÃO ESTÉTICA E SIMBÓLICA DO ESPECTADOR

Bruno Gabriel de Oliveira Silva¹
Sérgio Ricardo Lessa Ortiz²

RESUMO: O artigo analisa o papel da direção de arte no filme *Ainda Estou Aqui* (2024) como elemento fundamental para a reconstrução histórica e para a produção de uma experiência estética e sensorial capaz de envolver o espectador. O estudo examina como cenografia, mobiliário, objetos de cena, cores, texturas e figurinos, articulados pela equipe liderada por Carlos Conti, contribuem para representar o contexto da ditadura militar brasileira e traduzir visualmente as emoções das personagens. Como método, o trabalho realiza uma análise fílmica qualitativa, combinando pesquisa iconográfica e bibliográfica sobre história do mobiliário, teoria das cores, estudos de percepção visual e referências históricas do período retratado, além de incorporar trechos de uma entrevista com a produtora de cena Paloma Buquer. Os resultados evidenciam que as escolhas visuais atuam como dispositivos narrativos que reforçam tensões políticas, afetam a leitura emocional das cenas e aproximam o público da experiência subjetiva da família Paiva. Conclui-se que a direção de arte, quando guiada por pesquisa rigorosa e repertório consistente, constitui não apenas ferramenta estética, mas força discursiva capaz de construir memória, significados e atmosferas essenciais para a compreensão sensorial do filme.

Palavras-chave: direção de arte; cinema brasileiro; ditadura militar; estética visual; cenografia; figurino.

ABSTRACT: The article analyzes the role of production design in the film *I'm Still Here* (2024) as a fundamental element for historical reconstruction and for creating an aesthetic and sensorial experience capable of engaging the viewer. The study examines how set design, furniture, props, colors, textures, and costumes—articulated by the team led by Carlos Conti—contribute to representing the context of the Brazilian Military Dictatorship and visually translating the characters' emotional trajectories. As a method, the work conducts a qualitative film analysis, combining iconographic and bibliographic research on furniture history, color theory, visual perception studies, and historical references from the period portrayed, in addition to incorporating excerpts from an interview with set producer Paloma Buquer. The results demonstrate that visual choices operate as narrative devices that reinforce political tensions, shape the emotional reading of scenes, and bring the audience closer to the subjective experience of the Paiva family. The study concludes that production design, when guided by rigorous research and a consistent visual repertoire, constitutes not only an aesthetic tool but also a discursive force capable of constructing memory, meaning, and atmospheres essential for the film's sensorial comprehension.

Keywords: production design; Brazilian cinema; military dictatorship; visual aesthetics; costume design; set design.

¹ Arquiteto e urbanista formado pela Universidade de Itaúna, com pós-graduação em Cenografia e Figurino pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Atua na área de arquitetura e vem expandindo sua prática e pesquisa para os campos da cenografia e da direção de arte, desenvolvendo projetos arquitetônicos e cenográficos que investigam o espaço como linguagem estética, simbólica e perceptiva. Atualmente, dedica-se a pesquisas e processos criativos que aproximam a arquitetura das artes visuais e cênicas, refletindo sobre o espaço como elemento expressivo e mediador entre corpo, tempo e narrativa. E-mail: brno.arqt@gmail.com

² Arquiteto e urbanista formado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, com mestrado e doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo. É sócio do escritório SLH Arquitetos Associados, com atuação destacada nas áreas de arquitetura, paisagismo e urbanismo, desenvolvendo projetos de diferentes escalas e complexidades em diversas regiões do país. Atualmente, é professor do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, onde integra a coordenação do curso de Arquitetura e Urbanismo. É também coordenador de cursos de pós-graduação nas áreas de Design de Interiores, Cenografia e Figurino e Direção de Arte em Comunicação, articulando práticas contemporâneas de projeto, inovação pedagógica e aproximação com o mercado profissional. E-mail: sergio.ortiz@belasartes.br



REVISTA BELAS ARTES

Volume 48, Número 2
Maio - Agosto / 2025

ISSN: 2176-6479

INTRODUÇÃO

A narrativa de *Ainda Estou Aqui* traz à cena a representação de um dos períodos mais marcantes da história do Brasil, apresentando personagens cuja experiência revela a luta de toda uma nação contra regimes políticos baseados em perseguição, censura e abuso de poder. A ditadura militar, eixo histórico central da obra, constitui uma pauta que atravessa gerações e que, ciclicamente, retorna ao debate público brasileiro.

Na última década, em especial, observou-se um ressurgimento de discursos nostálgicos sobre o regime ditatorial, impulsionados pelo clima de instabilidade que marcou o cenário político. Esse movimento reabriu discussões sobre memória histórica, violações de direitos humanos e tendências contemporâneas ao autoritarismo. É nesse ambiente de tensões que o lançamento do filme, em 2024, adquiriu relevância particular, dialogando diretamente com a sensibilidade política do período.

Abordar um tema dessa magnitude exige não apenas rigor histórico, mas também uma compreensão das implicações subjetivas e sociais que atravessaram a vida das pessoas na época. O filme articula, assim, o macrocosmo político nacional com o microcosmo íntimo da família Paiva, evidenciando que a violência de Estado transbordou as instâncias públicas e se inscreveu em espaços domésticos, afetivos e cotidianos.

É justamente na transposição desse contexto histórico para o campo visual que a direção de arte assume papel central. Transformar uma narrativa histórica em uma experiência perceptível — que seja coerente, sensível e esteticamente estruturada — demanda não apenas criatividade, mas, sobretudo, pesquisa, repertório, curadoria e domínio técnico.

Em *Ainda Estou Aqui*, a liderança do diretor de arte Carlos Conti articula diferentes setores, como a cenografia (sob coordenação de Cristiane Luz), a produção de objetos (sob coordenação de Paloma Buquer e Tatiana Stepanenko) e o figurino (assinado por Cláudia Kopke), compondo um sistema integrado em que cada elemento visual reforça a dramaturgia, o contexto histórico e a densidade simbólica da obra. Esse processo envolve a reconstrução minuciosa do período entre 1970 e 1971 — auge da repressão ditatorial — e a compreensão de como o espaço doméstico, o mobiliário, os objetos de cena, as texturas, as cores e o figurino refletem a vida política do país, revelam nuances íntimas dos personagens e ativam respostas emocionais no espectador.

Nesse sentido, o artigo investiga de que maneira a direção de arte em *Ainda Estou Aqui* contribui para a reconstrução do contexto histórico e para a criação de uma experiência estética e sensorial que envolva o público de forma profunda, tanto emocional quanto perceptivamente. Busca-

se destacar como as camadas de estudo, pesquisa e decisões conceituais — etapas que antecedem o resultado visto em tela — operam de maneira decisiva no produto final, evidenciando a complexidade e a especificidade do trabalho da direção de arte.

O estudo adota uma abordagem qualitativa, fundamentada em procedimentos de análise fílmica, pesquisa bibliográfica, pesquisa iconográfica e pesquisa documental, além de incorporar trechos de uma entrevista realizada com a produtora de cena Paloma Buquer. Segundo Godoy (1995, p. 60), “na pesquisa qualitativa, o pesquisador é o principal instrumento de coleta e análise dos dados, e sua interpretação é parte integrante do processo de construção do conhecimento”. Assim, a metodologia proposta adota um olhar sensível e interpretativo, no qual o pesquisador atua como mediador entre a linguagem fílmica e os significados que emergem das imagens e atmosferas.

Para organizar a discussão de maneira clara e progressiva, o artigo estrutura-se em três seções que avançam do plano histórico para o plano material e sensorial em *Ainda Estou Aqui*. A primeira seção, “Entre a história e o cinema: o caso Rubens Paiva”, apresenta o contexto histórico da ditadura e discute o impacto político e cultural do filme, situando-o no cenário brasileiro em que foi lançado. A segunda, “Mobiliário, objetos e sentido: a residência Paiva como dispositivo narrativo”, analisa como o espaço doméstico e sua materialidade — mobiliário, objetos de cena, obras de arte e composição espacial — operam como elementos centrais na construção de significado. A terceira seção, “Construções cromáticas: estratégias de sensibilidade visual”, examina o papel das cores, texturas e figurinos na elaboração de atmosferas emocionais e na tradução sensorial dos conflitos vividos pelos personagens.

1. ENTRE A HISTÓRIA E O CINEMA: O CASO RUBENS PAIVA

Ainda Estou Aqui é uma obra cinematográfica dirigida por Walter Salles e lançada em 7 de novembro de 2024. A produção, original Globoplay e distribuída internacionalmente pela Sony Pictures, adapta a biografia homônima escrita por Marcelo Rubens Paiva, reconstruindo um capítulo traumático da história do Brasil por meio da experiência íntima de sua família. Selton Mello e Fernanda Torres interpretam Rubens e Eunice Paiva, figuras centrais da resistência ao regime militar e cujas trajetórias pessoais se entrelaçam com o desenvolvimento político do país. Valentina Herszage dá vida à filha mais velha, Vera Paiva, cuja presença opera como ponte entre a efervescência cultural da juventude na época e o colapso político vivido pela família; Bernardo Lins interpreta Marcelo

Rubens Paiva em sua infância; Marina Provenzano assume o papel de Eliana Paiva, enquanto Pedro Inoue interpreta Rafael Paiva.

Figura 1 – Família Paiva reunida em sua residência, em fotografia original.



Fonte: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/c3rwgdx5g31o>

A obra atingiu ampla repercussão nacional e internacional, consolidando-se como um dos filmes brasileiros mais premiados de sua década. Na 97ª edição do Oscar (2025), *Ainda Estou Aqui* recebeu três indicações: Melhor Filme, Melhor Filme Internacional e Melhor Atriz para Fernanda Torres. Consagrou-se vencedor do Oscar de Melhor Filme Internacional, um marco histórico para o cinema brasileiro. No mesmo ano, Fernanda Torres conquistou o Globo de Ouro de Melhor Atriz em Filme de Drama, tornando-se a primeira artista brasileira a vencer uma categoria de atuação na premiação.

A narrativa do filme se ancora especialmente nos anos de 1970 e 1971, momento em que o Brasil vivia o auge da Ditadura Militar (1964-1985). Trata-se de um período em que o governo brasileiro, instaurado por meio de um golpe civil-militar em 1964, consolidou um regime político autoritário sustentado pela suspensão de liberdades civis, pela censura aos meios de comunicação, pela perseguição a opositores do projeto ditatorial e pela centralização do poder nas Forças Armadas.

Esse processo de endurecimento progressivo culminou na promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), em 13 de dezembro de 1968, marco jurídico que inaugurou a fase mais violenta e repressiva da ditadura. O AI-5 consolidou um processo de endurecimento que vinha sendo construído

desde 1964, estabelecendo, conforme apontam as historiadoras Lilia Schwarcz e Heloísa Starling (2015), uma “ferramenta de intimidação pelo medo, sem prazo de vigência” que seria utilizada contra qualquer forma de oposição. O historiador Kenneth P. Serbin (2001) destaca que o ato concedeu “carta branca” às forças de segurança para ampliarem a perseguição e a repressão contra a esquerda e a oposição democrática.

Composto por doze artigos, o AI-5 suspendeu garantias fundamentais: fechou o Congresso Nacional, suprimiu o *habeas corpus* para crimes políticos, autorizou intervenções em estados e municípios, permitiu cassações sumárias de mandatos, demissões no serviço público e apreensão de bens privados. Ao intensificar a censura prévia e legitimar a tortura e desaparecimentos forçados, o AI-5 instaurou um estado de repressão permanente que reconfigurou profundamente a vida social e política do país. Esse contexto de vigilância, medo e violência institucional constitui o pano de fundo histórico de *Ainda Estou Aqui*.

Foi sob esse clima de terror de Estado que, em janeiro de 1971, Rubens Paiva — engenheiro, ex-deputado federal e crítico ativo do regime ditatorial — foi detido ilegalmente em sua casa sob a alegação de prestar esclarecimentos aos militares. A procura por integrantes da oposição foi uma prática comum durante a ditadura. Os opositores eram levados aos presídios, e lá sofriam torturas de diversas tipologias, enquanto o governo brasileiro manipulava a imprensa para que estes fatos não alcançassem repercussão pública.

Rubens nunca mais foi visto com vida. Sua morte e a ocultação de seu corpo o inserem no grupo de brasileiros vítimas de “desaparecimento forçado” — uma prática sistemática durante a ditadura militar e considerada, segundo relatórios posteriores da Comissão Nacional da Verdade, um dos mecanismos mais brutais de repressão política. A esses homens e mulheres cujos corpos não foram localizados ou recuperados, atribui-se a denominação de “desaparecidos políticos”, categoria que sintetiza tanto a violência institucional quanto o apagamento simbólico imposto às famílias e à história do país.

Eunice Paiva, também levada pelos militares, permaneceu cinco dias presa, submetida a pressão psicológica, isolamento e sucessivos interrogatórios. Após seu retorno para casa, quando ainda não tinha conhecimento sobre a morte de Rubens, se vê responsável por zelar pela integridade física e mental de seus filhos, e por buscar maneiras de libertar o marido.

Após meses de buscas frustradas e sucessivas tentativas de obter informações oficiais, Eunice finalmente descobre que Rubens Paiva havia sido morto. Diante dessa confirmação, e marcada pela

vigilância constante dos órgãos de repressão, Eunice decide, em 1974, mudar-se com os filhos para São Paulo. Nesse novo contexto, ela ingressa no curso de Direito, formando-se em 1979, e passa a atuar na defesa dos direitos humanos, com destaque para sua atuação na proteção dos povos indígenas e na luta pela responsabilização dos crimes da ditadura. Em 1996, após vinte e cinco anos de busca, obtém a primeira certidão de óbito de Rubens Paiva, registrando oficialmente sua morte como uma vítima do regime militar.

Eunice continuou atuante na esfera pública até seus últimos anos de vida, sendo reconhecida nacionalmente por sua contribuição ética e jurídica para a memória e a justiça no Brasil. Faleceu em 29 de dezembro de 2018, deixando um legado de força política, histórica e humana.

Figura 2 – Eunice Paiva ao receber a certidão de óbito do marido.



Fonte: <https://agendaestadodederecho.com/nos-ainda-estamos-aqui/>

Walter Salles (2025) sintetiza a força simbólica e política da personagem ao afirmar que “Eunice Paiva não se deixou vitimizar, enfrentou um regime autoritário acreditando nas instituições, arquitetou formas de resistência únicas. Sorriu quando lhe pediram para chorar. Escolheu a vida.” A declaração do diretor ilumina a dimensão ética do percurso de Eunice: sua resistência não se manifesta apenas nos enfrentamentos formais às estruturas de poder, mas sobretudo na manutenção da vida cotidiana como forma de recusa à desumanização imposta pelo regime.

Para a produtora de cena Paloma Buquer (entrevista concedida ao autor em 2025), *Ainda Estou Aqui* “popularizou a dor da família Paiva”, permitindo que o público se aproximasse emocionalmente do trauma vivido por Eunice e pelos filhos ao apresentar a ditadura “não como um conceito abstrato,

mas como a história de uma mãe que precisa continuar vivendo, cuidando e resistindo”. Para Buquer, a força do filme está justamente na capacidade de fazer com que “o espectador se coloque no lugar da família”, reconhecendo na experiência deles elementos de afeto, medo, perda e sobrevivência que atravessam gerações. Essa aproximação afetiva contribuiu não apenas para a popularidade da obra, mas também para a mobilização social que a acompanhou, reativando debates sobre violência de Estado em um país que ainda enfrenta dificuldades para elaborar coletivamente seu passado autoritário.

A estreia de *Ainda Estou Aqui* em 2024 ocorreu em um momento político sensível no Brasil, marcado pelos desdobramentos do governo Jair Bolsonaro (2019-2022) e pelo ressurgimento de discursos autoritários no debate público. Nesse período, ideias que evocavam valores associados ao regime militar — como a exaltação das Forças Armadas, a defesa de um Estado centralizador e o desprezo por mecanismos democráticos como a imprensa livre, a separação de poderes e as garantias civis — voltaram a circular com força entre parcelas da população. Essa reativação simbólica de elementos da ditadura reacendeu tensões históricas e trouxe novamente ao centro das discussões temas como tortura, desaparecimentos políticos e repressão estatal.

As eleições presidenciais de 2022 intensificaram ainda mais essa polarização ao expor um conflito entre projetos de país profundamente antagônicos. De um lado, discursos de extrema direita, marcados por nostalgia do período ditatorial, pelo autoritarismo e pela retórica militarizada; de outro, ideias voltadas ao fortalecimento das instituições democráticas, aos direitos humanos e às políticas sociais. Essa divisão ultrapassou a esfera política e alcançou disputas culturais, afetivas e morais, produzindo rupturas familiares, instabilidade institucional e uma crescente disputa pelo controle da memória histórica. A ditadura militar, antes discutida sobretudo em espaços acadêmicos e jurídicos, voltou a ocupar o imaginário coletivo como pauta política presente — muitas vezes instrumentalizada por agentes públicos.

É nesse contexto que *Ainda Estou Aqui* se configurou como muito mais do que uma adaptação biográfica: tornou-se uma intervenção cultural e política. Ao reconstruir, com rigor e sensibilidade estética, um dos episódios mais brutais da ditadura — a prisão, a tortura, a morte e o desaparecimento de Rubens Paiva —, o filme reabriu uma ferida histórica que voltou a pulsar diante das ameaças contemporâneas à democracia. A obra lembrou ao espectador que o autoritarismo não pertence apenas ao passado, mas pode ressurgir sempre que a memória coletiva é fragilizada ou manipulada.

Walter Salles (2025) explicita essa intenção ao afirmar: “Esse filme, mais do que qualquer

outro que dirigi, foi feito para oferecer um reflexo do Brasil em um momento complexo de sua história, para o público brasileiro. Esse é o propósito do filme”. Sua declaração reforça que *Ainda Estou Aqui* não se limita a narrar a dor de uma família, mas dialoga diretamente com um país dividido, no qual narrativas autoritárias voltam a disputar legitimidade. Ao reinscrever no presente a brutalidade perpetuada pelo Estado durante a ditadura, o filme convoca o espectador a compreender que a democracia depende, fundamentalmente, de memória, responsabilidade e vigilância histórica.

Em fevereiro de 2025, poucos meses após sua estreia e após a consagração internacional de *Ainda Estou Aqui*, o Supremo Tribunal Federal (STF) voltou a analisar ações que questionavam a Lei da Anistia de 1979, legislação que historicamente bloqueou investigações criminais relacionadas às violações de direitos humanos cometidas pela ditadura militar. A Corte decidiu atribuir repercussão geral a recursos que discutiam a possibilidade de responsabilização penal por crimes como assassinato, tortura e desaparecimento forçado, entre eles o caso de Rubens Paiva.

A análise crítica de especialistas reforça que o impacto do filme encontra terreno fértil em um contexto político recente marcado pelo reaparecimento de discursos autoritários. Para o professor da PUC-RS, José Carlos Moreira Filho (2025), dois eventos atuaram conjuntamente na reativação do debate: “de um lado o 8 de janeiro; de outro, o Oscar”. O professor se refere ao ataque às sedes dos Três Poderes, em janeiro de 2023, fato que reacendeu discussões sobre a fragilidade da democracia brasileira e sobre a presença persistente de imaginários autoritários no país.

Essa relação entre cinema e política foi reconhecida inclusive dentro do próprio STF. Em seu voto durante um dos julgamentos sobre a Lei da Anistia, o ministro Flávio Dino (2025) referiu-se diretamente ao filme, afirmando que “no momento presente, o filme *Ainda Estou Aqui* tem comovido milhões de brasileiros e estrangeiros”, ao discutir a impossibilidade de anistiar crimes cometidos durante a ditadura, como a ocultação de cadáveres, ato que priva as famílias de sepultarem os mortos. A menção explícita em um voto ministerial demonstra a capacidade da obra de mobilizar afetos e reformular entendimentos jurídicos a partir da sensibilização do público e das instituições.

Além de trazer à tona o caso de Rubens Paiva, o filme reacendeu a discussão sobre dezenas de processos esquecidos pela interpretação vigente da Lei da Anistia. Para o procurador Marlon Alberto Weichert (2025), do MPF, “o sucesso do filme despertou uma nova onda de discussão do assunto”, somando-se ao fato de que “a crise democrática mostra que esses assuntos estão muito mal resolvidos”. Segundo ele, uma eventual revisão da lei poderia impactar mais de cinquenta casos envolvendo graves violações de direitos humanos, embora muitos acusados já tenham falecido.

A recepção do filme também repercutiu fortemente entre públicos mais jovens, reabrindo diálogos geracionais sobre o regime militar. Como observa Paloma Buquer (entrevista concedida ao autor em 2025), a exibição de *Ainda Estou Aqui* mobilizou debates inclusive em espaços onde a memória sobre o regime ditatorial parecia adormecida e “fez a juventude voltar a falar sobre a ditadura”.

O debate reacendido não é isento de controvérsias. Setores que defendem a manutenção da Lei da Anistia afirmam que ela foi necessária para “pacificar” o país, enquanto críticos desse posicionamento apontam que tal narrativa perpetua silenciamentos e impede o alinhamento do Brasil às normativas internacionais de direitos humanos.

Ainda Estou Aqui consolidou-se como um obra cinematográfica capaz de reverberar no campo popular, jurídico e institucional, demonstrando que o cinema pode atuar como força social de memória e transformação. Ao trazer para o centro do debate a violência perpetuada pelo Estado e o sofrimento de famílias como a de Rubens Paiva, a obra não apenas reavivou um passado silenciado, mas também ilumina a urgência de discutir justiça, responsabilidade e a fragilidade da democracia brasileira diante de sua história recente.

2. MOBILIÁRIO, OBJETOS E SENTIDO: A RESIDÊNCIA PAIVA COMO DISPOSITIVO NARRATIVO

A residência da família Paiva constitui o eixo espacial mais relevante de *Ainda Estou Aqui*, concentrando grande parte da narrativa e funcionando como território central para a expressão das escolhas da direção de arte. Mais do que um simples cenário doméstico, a casa opera como um dispositivo narrativo capaz de materializar afetos, revelar dinâmicas familiares e tornar visíveis as marcas históricas deixadas pelo regime militar. É nesse espaço que o cotidiano se estrutura, que as relações se intensificam e que as rupturas provocadas pela violência do Estado ganham inscrição na materialidade dos objetos e na disposição dos ambientes.

Ao longo do filme, a residência se transforma em um campo simbólico no qual a arquitetura interior, o mobiliário e a produção de cena não apenas contextualizam social e temporalmente a família, mas também participam da construção sensorial da narrativa.

A seleção das peças que compõem a ambientação dos cenários resulta de uma extensa pesquisa realizada pela equipe de direção de arte, cujo propósito é reconstruir com precisão a atmosfera doméstica da família Paiva e, simultaneamente, revelar nuances sociais e culturais do início da década

de 1970. Ao articular móveis icônicos, objetos cotidianos e materiais característicos do design brasileiro, o filme recria um espaço visual que comunica hábitos, valores estéticos e modos de vida. Cada peça escolhida, cada textura e cada composição espacial revelam camadas de significado que situam o espectador no universo cultural da época, ao mesmo tempo em que traduzem subjetividades, tensões e deslocamentos vividos pelos personagens.

Segundo Vargas (2023), escolhas visuais assertivas estão, para além da pesquisa, em um trabalho construído por meio de repertório:

Quanto maior o repertório visual do diretor de arte (e aqui incluímos filmes, artes plásticas, fotografia, etc.), maior o leque à sua disposição no momento em que, lendo um roteiro, possa apontar uma referência, encontrar um ponto de partida para a criação de diferentes metáforas, ambientes e caracterizações (VARGAS, 2023, p. 47).

A produtora de cena Paloma Buquer reforça essa perspectiva ao destacar a precisão necessária no processo de curadoria dos objetos. Segundo ela, em entrevista concedida ao autor (2025), a pesquisa que antecede a escolha de cada item deve ser “minuciosa e rigorosa, porque são os detalhes — muitas vezes invisíveis ao olhar imediato — que constroem a verdade daquele mundo”. Buquer complementa que “um objeto mal posicionado, ou inserido de forma equivocada, pode comprometer todo o contexto, deslocando o espectador da experiência narrativa”. Sua fala evidencia a centralidade do trabalho da produção de cena: não se trata apenas de decorar um espaço, mas de produzir sentido por meio da materialidade, orientando a leitura do filme de maneira sutil e contínua, e nesta obra, também de forma política.

Rubens e Eunice Paiva integravam a classe média alta carioca, aspecto evidenciado não apenas em suas relações sociais, mas também no modo como os espaços habitados foram concebidos e representados no filme. Na residência da família Paiva, encontram-se peças de mobiliário emblemáticas com assinaturas de grandes designers brasileiros. Também são utilizados objetos “não assinados” que, ainda assim, preservam forte identidade nacional, reconhecível tanto nos formatos inspirados em desenhos da época quanto no uso do jacarandá e da imbuia, madeiras largamente empregadas naquele período e hoje consideradas escassas.

A produção de mobiliário no Brasil cresceu no período pós-guerra, em razão da paralisação das importações europeias, ao mesmo tempo em que a população brasileira se urbanizava e necessitava de peças que suprissem suas novas demandas. Diante disso, tornou-se necessária a produção local, focada na utilização de matéria-prima nacional e em um design voltado às

necessidades dos brasileiros. Nos anos 1950, durante o governo de Juscelino Kubitschek, surgem as primeiras fábricas voltadas à produção de mobiliário brasileiro. Tais peças, embora produzidas no país, não eram acessíveis a toda a população, pois seus custos as direcionavam majoritariamente à classe média alta e à elite urbana — aspecto diretamente observado pela direção de arte ao compor o universo da família Paiva.

Dentre as fábricas de destaque fundadas nesse período, podem ser citadas a Unilabor, comandada por Geraldo de Barros; a Mobília Contemporânea, fundada por Michel Arnoult; e a L'Atelier, inaugurada em 1955 por Jorge Zalszupin. Em *Ainda Estou Aqui*, destacam-se peças assinadas por Sergio Rodrigues, cuja primeira loja, chamada Oca, foi fundada no Rio de Janeiro em 1952. As peças de Rodrigues são caracterizadas por sua originalidade e pela valorização de materiais e conceitos nacionais que exaltam a cultura brasileira, elementos essenciais para o trabalho da direção de arte na construção da identidade proposta em *Ainda Estou Aqui*.

No filme, a Poltrona Mole, assinada por Sergio Rodrigues, foi posicionada ao canto na sala de televisão, compondo o espaço doméstico da família, e foi usada na maioria das cenas pelo personagem Rubens Paiva. A poltrona é produzida com estrutura robusta em madeira maciça torneada; seu assento e encosto são feitos com almofadas revestidas em couro, dando o aspecto de “sofá esparramado”, sendo um convite ao conforto e a momentos de descanso. A escolha dessa peça não se limita a uma decisão estética, pois, além de se tratar de um item emblemático no mobiliário brasileiro, também traz em si diversos símbolos que ultrapassam a representação da época ou a matéria-prima empregada em sua produção.

O design da Poltrona Mole se contrapõe conceitualmente às ideias propagadas pelo regime militar. Enquanto as práticas estabelecidas pela ditadura ditavam rigidez, disciplina e controle extremos sobre a vida cotidiana, a Poltrona Mole, presente na casa da família Paiva, incorpora valores opostos: representa um convite à informalidade, ao relaxamento, ao conforto e à liberdade corporal. O simbolismo da peça é aprofundado por Santos (2015) ao afirmar que:

A Poltrona Mole foi projetada para permitir o máximo conforto e repouso. Toda estrutura é em Jacarandá maciço, torneado em forma de fuso, e os encaixes são manuais, percintas em couro natural reguláveis e almofadões executados em atanato fino. As percintas de couro que formam a estrutura da Poltrona Mole estabelecem certa filiação formal com as tradicionais redes, elemento representativo de nossa cultura. Os almofadões em atanato sob a estrutura possibilita ao usuário moldar o próprio corpo anatomicamente ao sentar-se, remetendo de certa forma à aderência perfeita entre corpo e rede. (SANTOS, 2015, p. 181)

Figura 3 – Sala de TV na residência Paiva, com a Poltrona Mole posicionada ao fundo.



Fonte: <https://casavogue.globo.com/lazer-e-cultura/filmes/noticia/2025/03/cenografia-ainda-estou-aqui.ghtml>

Além do contraste simbólico entre o design da Poltrona Mole e a rigidez ideológica do regime militar, a própria materialidade descrita por Santos (2015) revela outra dimensão significativa da peça no contexto da narrativa. Os elementos que compõem a poltrona — jacarandá maciço torneado, percintas de couro natural e almofadões em atanado fino — não apenas evidenciam um projeto pensado para o conforto máximo, mas também situam o objeto em um patamar de sofisticação material pouco acessível no mercado brasileiro da época. Esses materiais, trabalhados com técnicas manuais e acabamento artesanal, distanciavam a peça do mobiliário comercial produzido em larga escala, conferindo-lhe status de objeto de alto valor simbólico e econômico.

A Poltrona Mole, assim como várias outras peças assinadas, não era vista somente como mobiliário, mas como obra de arte. Esse feito foi idealizado e evidenciado por Sergio Rodrigues por meio de sua exposição “Móvel como objeto de arte”, realizada em 1962. Incorporar esse tipo de peça ao cenário não é apenas uma decisão estética, mas uma escolha que agrega densidade histórica, carga simbólica e profundidade cultural ao espaço representado, reafirmando o papel da direção de arte como agente de construção narrativa.

Figura 4 – Rubens Paiva em cena, sentado na Poltrona Mole.



Fonte: *Ainda Estou Aqui* (extraído do filme).

Outro elemento relevante na composição do mobiliário da residência Paiva é a cadeira Lucio Costa, criada por Sergio Rodrigues em 1956. A peça recebeu esse nome em homenagem ao arquiteto Lucio Costa, uma das figuras centrais do modernismo brasileiro e responsável, entre outras obras, pelo projeto urbanístico do Plano Piloto de Brasília. Ao ver a cadeira pela primeira vez, Costa disse: “É a primeira cadeira que vejo que tem um espírito brasileiro tradicional e é construção moderna”. Após o comentário, Sergio Rodrigues deu o nome do arquiteto à cadeira. Trata-se de um mobiliário que, assim como a Poltrona Mole, opera simultaneamente como signo estético e marcador histórico

Figura 5 – Cadeiras Lucio Costa na sala de jantar da Residência Paiva.



Fonte: *Ainda Estou Aqui* (extraído do filme).

Assim como o mobiliário escolhido pela direção de arte, os demais objetos presentes na casa

também exercem papel fundamental na construção simbólica da narrativa. Cada elemento do espaço cênico contribui para revelar aspectos do contexto histórico e da subjetividade dos personagens. Alguns desses símbolos surgem de forma aparentemente desprezível, com pouco tempo de tela, mas são essenciais e minuciosamente pensados para o entendimento do contexto. Jacob (2023) defende que os elementos materiais de um cenário não apenas ambientam, mas provocam, instigam e convocam o espectador sensorialmente, afirmando que:

Os objetos que compõem e adereçam os espaços, sejam eles internos ou externos, também muito caracterizam as relações, as preferências individuais, familiares ou coletivas dos personagens e como ele se sente em contato com esses elementos, tanto na composição dos diferentes sets, quanto na interação com os personagens na materialidade dos objetos de cena. Tais objetos apontam, também, para funções subjetivas e emocionais com os personagens e suas interações, ancoram afetos, provocam e instigam o espectador sensorial e sensivelmente. (JACOB, 2023, p. 74).

Paloma Buquer afirma que “o espectador é meu historiador, é ele quem lê os vestígios que eu produzo”, enfatizando que cada objeto inserido no set precisa carregar informações suficientes para que o público reconstrua — ainda que de forma intuitiva — a história daquele ambiente e das pessoas que o habitam (entrevista concedida ao autor, 2025).

Na década de 1960, foi criado no Brasil o movimento Tropicalismo. Seus membros – cantores, escritores e artistas plásticos – buscavam desassociar a imagem artística brasileira dos conceitos burgueses estabelecidos pela Bossa Nova nos anos que antecederam o golpe de 1964, propondo aproximar a arte nacional de manifestações populares, por meio do samba, do pop, do rock, da psicodelia e de linguagens experimentais. O movimento se consolidou como uma forma de resistência à censura e ao conservadorismo impostos à população brasileira, defendendo uma renovação estética e ideológica que se manifestava de maneiras diversas, a depender de cada artista.

O disco de vinil *London London*, de Caetano Veloso, gravado durante o exílio do músico tropicalista em Londres — exílio este que, assim como para outros artistas brasileiros, se deu como forma de fuga às torturas e ameaças impostas pela ditadura militar, aparece no momento em que a casa é invadida pelos militares, tornando-se um ponto de reflexão sobre o posicionamento político da família Paiva em contraste com a violência do regime.

Figura 6 – Disco de vinil *London, London* em cena.



Fonte: *Ainda Estou Aqui* (extraído do filme).

Junto ao disco de Caetano Veloso, é colocado em cena o álbum de rock psicodélico *In the Court of the Crimson King*, de King Crimson. Com uma capa icônica que atravessa gerações, esse disco traz letras complexas e uma sonoridade inovadora para aquele período. As letras tratam de reflexões existenciais, solidão, luta e da busca por conforto em meio às adversidades impostas pela vida.

A partir dos discos selecionados para compor a produção de cena em *Ainda Estou Aqui*, é possível traçar o gosto musical da família Paiva como o pessoas que admiravam músicos que trouxessem, em seus trabalhos, possibilidades de expansão artística e estética e, em suas letras, manifestos políticos e mensagens de resistência.

A produção de cena no quarto das filhas traz pôsteres e fotografias de outros artistas pertencentes ao movimento tropicalista, como Os Mutantes, Gal Costa e Gilberto Gil. Decorar os quartos de adolescentes com fotos nas paredes era um hábito comum na época, e a direção de arte se apropria desse costume para reforçar o contexto histórico e os traços culturais que compõem o universo da família Paiva.

Figura 7 – Pôsteres e fotografias no quarto das filhas de Eunice e Rubens Paiva.



Fonte: *Ainda Estou Aqui* (extraído do filme).

Ainda nesse cenário, é apresentado um pôster do artista plástico Hélio Oiticica, com a inscrição “Seja Marginal, Seja Herói”. Na sala de jantar, é exposta uma pintura da série *Metaesquemas*, de mesma autoria.

Oiticica é reconhecido como um dos mais importantes artistas plásticos brasileiros do século XX. Integrante do movimento Tropicália, o artista buscava provocar reflexões sociais e políticas por meio de suas obras, ao mesmo tempo em que questionava os limites tradicionais da arte. Avesso à intelectualização reinante no meio artístico, Oiticica propunha uma arte voltada à experiência sensorial e à vivência cotidiana popular, rompendo com a distância entre obra e público. Sua produção enfatizava a experimentação, a participação e a liberdade criativa, transformando a arte em um campo de questionamento das estruturas sociais, culturais e institucionais de seu tempo.

A ilustração *Seja Marginal, Seja Herói* foi criada pelo artista em 1966, em homenagem a Alcir Figueira da Silva, um homem que, após assaltar um banco, se suicidou para evitar sua prisão. Oiticica não deixava de se queixar a respeito dos delitos cometidos por bandidos, mas criticava a forma cruel com que eram tratados pela polícia, como se tamanha crueldade fosse uma maneira de “objetificar o problema”, transformando sua resolução cruel e imediata em um gozo coletivo para toda a sociedade.

Além disso, o artista defendia a ideia de “resolução social completa”, segundo a qual questões como pobreza, desigualdade e criminalização não poderiam ser tratadas pela via da punição imediata, mas exigiam compreensão estrutural, políticas públicas e respostas que enfrentassem as causas — e não apenas os sintomas — das injustiças sociais.

Figura 8 – Ilustração *Seja marginal, Seja herói* no quarto das filhas, à direita.



Fonte: *Ainda Estou Aqui* (extraído do filme).

Em *Metaesquemas*, Oiticica explorou novas composições por meio de formas geométricas, predominantemente retangulares. O artista utilizou a geometria de maneira não convencional, flexionando arestas e encontrando vértices; por meio da irregularidade nos formatos e na disposição das figuras na superfície, gerou novas imagens e possibilidades perceptivas, rompendo com a rigidez tradicional da forma.

A experimentação formal presente em obras como essa, para além do movimento tropicalista, dialoga diretamente com a maneira como a direção de arte de *Ainda Estou Aqui* constrói o espaço doméstico da família Paiva. Assim como Oiticica rompe com a rigidez tradicional da geometria, a escolha de objetos, mobiliário e obras de arte na casa — como a Poltrona Mole, de Sergio Rodrigues, ou os pôsteres e discos relacionados ao tropicalismo — cria um ambiente que reflete contestação cultural, liberdade criativa e resistência simbólica. Nesse sentido, os objetos não apenas decoram o espaço, mas funcionam como extensões das ideias e posicionamentos sociais e políticos dos personagens, transformando o cotidiano em um campo de significados que ecoa os princípios da arte brasileira na época.

Figura 9 – Obra de Hélio Oititica (série *Metaesquemas*) exposta na residência Paiva.



Fonte: *Ainda Estou Aqui* (extraído do filme).

Essa articulação entre materialidade, cultura e memória também se manifesta nos espaços funcionais da residência, especialmente na cozinha, construída pela direção de arte como um espaço que expressa com fidelidade o design doméstico brasileiro das décadas de 1960 e 1970. Os armários planejados em fórmica clara, com puxadores metálicos e linhas retas, remetem ao estilo funcional e moderno do período, quando esse material se popularizou devido à sua resistência e à aparência limpa. O piso em pastilhas, a janela basculante com caixilhos metálicos e os eletrodomésticos robustos — geladeira e fogão — reforçam a estética típica da época.

Figura 10 – Cozinha com armários em fórmica.



Fonte: <https://casavogue.globo.com/lazer-e-cultura/filmes/noticia/2025/03/cenografia-ainda-estou-aqui.ghtml>

Em 1974, já ciente da morte do marido, Eunice decide se mudar com a família para São Paulo. A sequência em que a casa dos Paiva começa a ser desmontada marca um dos momentos mais devastadores do filme, tanto no plano narrativo quanto no estético. À medida que a equipe de mudança retira móveis, objetos, livros e quadros, o espaço — que ao longo de toda a obra funcionou como núcleo emocional, histórico e simbólico — vai sendo gradualmente esvaziado. A direção de arte transforma esse esvaziamento físico em metáfora da desagregação afetiva e da ruptura causada pela violência do Estado. Cada objeto removido parece carregar consigo uma camada de memória, como se os vínculos, os hábitos e as histórias que aquele espaço preservava estivessem sendo arrancados junto com o mobiliário.

Figura 11 – Equipe de mudança retira os móveis da residência Paiva.



Fonte: *Ainda Estou Aqui* (extraído do filme).

Figura 12 – Eunice se despede do quarto que dividiu com Rubens, agora vazio.



Fonte: *Ainda Estou Aqui* (extraído do filme).

Entre os diversos objetos retirados da casa durante a mudança para São Paulo, a Poltrona Mole recebe uma breve atenção visual que, embora sutil, é significativa dentro da lógica construída pela direção de arte. O momento é tratado como um registro consciente e dramático da desmontagem do espaço. Ver a peça sendo transportada para fora da residência — uma peça cuja presença havia contribuído para definir a identidade estética do lar e que foi utilizada diversas vezes por Rubens Paiva — opera como um sinal de transição material e emocional: a casa deixa de ser apenas cenário e passa a ser compreendida como organismo em transformação. O gesto de deslocar a poltrona expõe, de modo concreto, a desarticulação do ambiente doméstico que sustentava grande parte da narrativa e simbolizava o coração de toda a família. A cena materializa a ruptura de um cotidiano, que se desfaz diante dos olhos do espectador.

Figura 13 – Poltrona Mole sendo removida pela equipe de mudança.



Fonte: *Ainda Estou Aqui* (extraído do filme).

Quando o filme apresenta o novo apartamento em São Paulo, diversos móveis anteriormente vistos na residência do Rio de Janeiro aparecem reorganizados no espaço. A direção de arte, ao realocar esses objetos, demonstra atenção às dinâmicas reais de uma mudança, mas, sobretudo, evidencia uma compreensão de que o mobiliário e demais objetos decorativos carregam continuidade afetiva, memória material e identidade social. A nova casa não inaugura um estilo ou atmosfera inédita; ela acomoda, dentro de outra configuração espacial, a mesma coleção de objetos que anteriormente definia o ambiente dos Paiva.

Essa escolha reforça a intenção da direção de arte de pensar o mobiliário não como ornamento, mas como elemento narrativo que acompanha os personagens, atravessa circunstâncias e contribui para indicar continuidade, deslocamento e reconfiguração de vida.

Figura 14 – As peças da família surgem reorganizadas no novo apartamento.



Fonte: *Ainda Estou Aqui* (extraído do filme).

Para que os elementos concebidos pela direção de arte se manifestem de maneira clara e atinjam seus objetivos sensoriais, é fundamental a criação de enquadramentos eficientes durante as cenas. Em alguns momentos, a mobília e os elementos decorativos são posicionados de maneira “irreal” no set de filmagem, de modo a se apresentarem de forma natural ao espectador ou, ainda, para que, em cena, determinado objeto seja revelado em destaque.

Jacob (2023) afirma que o enquadramento recorta a imagem, criando superposições de elementos que resultam em composições gráficas capazes de gerar sensações particulares e de convocar o espectador sensorial e esteticamente:

Quando a imagem se impõe desse modo, novas dimensões sensoriais e psicomotoras são provocadas, e o envolvimento do espectador ultrapassa os níveis de racionalidade ou do acompanhamento da trama como história; ele se compromete corporal e psiquicamente com essa imagem cativante, que o força a uma entrega profunda e o leva a desfrutar de uma verdadeira experiência estética. (JACOB, 2023, p. 77)

Paloma Buquer, produtora de cena do filme, evidencia a importância da articulação entre direção de arte e fotografia ao afirmar que “quem abre a câmera é a fotografia, mas só se a arte existir. Sem a gente, nada é filmável”, afirmou em entrevista concedida ao autor em 2025. Sua observação sintetiza a interdependência entre os setores: a imagem só se torna possível — e sensorialmente eficiente — porque os elementos materiais da arte constroem o campo visual sobre o qual a câmera opera.

O conjunto de mobiliário, objetos, obras de arte e referências culturais presentes na residência

Paiva não constitui apenas um inventário de época, mas um sistema simbólico cuidadosamente arquitetado pela direção de arte. A casa é concebida como um espaço carregado de camadas significantes, no qual cada elemento contribui para revelar dimensões sociais, políticas e afetivas da família e do período histórico retratado. Ao articular essas materialidades com os demais setores responsáveis pela produção da obra cinematográfica, a direção de arte transforma o ambiente doméstico em um dispositivo narrativo, capaz de produzir atmosferas, tensionar emoções e mediar experiências sensoriais. Dessa forma, o cenário deixa de operar como mero suporte e assume uma função ativa na construção da narrativa, ampliando a compreensão do universo simbólico que o filme busca reconstruir e reafirmando o espaço cênico como agente fundamental na elaboração estética e histórica da obra.

3. CONSTRUÇÕES CROMÁTICAS: ESTRATÉGIAS DE SENSIBILIDADE VISUAL

Em uma produção audiovisual, as escolhas de cores e texturas nos cenários e no figurino carregam consigo histórias e emoções. São uma forma não verbal de comunicação com o público, permitindo que a narrativa seja compreendida também por meio dos aspectos visuais e afetivos. As cores possuem significados que muitas vezes são percebidos de maneira inconsciente pelo espectador, pois os símbolos que as compõem estão enraizados em convenções culturais e experiências coletivas. Essas associações — historicamente construídas — atravessam o tempo e se manifestam nas representações visuais que moldam nosso imaginário, fazendo com que cada tonalidade e textura evoque afetos, contextos e atmosferas que ampliam a leitura da obra.

Os estudos realizados pelas equipes de direção de arte e figurino consideram todos esses aspectos para que os objetivos de cada cena sejam alcançados, potencializando a construção simbólica e emocional da narrativa. Assim, cada escolha cromática, de tecido ou de material torna-se parte integrante da dramaturgia visual, conduzindo o olhar do espectador e colaborando para a imersão sensorial que o cinema é capaz de provocar. Kalmus (1935, p. 140) associa as escolhas cromáticas de uma obra audiovisual às de uma obra de arte ao afirmar que “o design e as cores dos sets, figurinos, ornamentos e mobiliário precisam ser planejados e selecionados tal como um artista selecionaria as cores de sua paleta e as aplicaria nas partes adequadas de sua pintura”. O conjunto de cores definido para uma obra audiovisual, quando articulado de maneira estratégica, constitui o seu acorde cromático.

Em *Ainda Estou Aqui*, predominam tons sóbrios e terrosos, que variam entre o verde-musgo, o terracota, o azul, o amarelo-mostarda e o bordô, em harmonia com tonalidades neutras, como o

branco, que unificam o acorde cromático do filme e transitam entre os diferentes momentos da narrativa. Heller (2000) aprofunda o conceito de acorde cromático ao afirmar que:

Conhecemos muito mais sentimentos do que cores. Dessa forma, cada cor pode produzir muitos efeitos, frequentemente contraditórios. Cada cor atua de modo diferente, dependendo da ocasião. O mesmo vermelho pode ter efeito erótico ou brutal, nobre ou vulgar. O mesmo verde pode atuar de modo salutar ou venenoso, ou ainda calmante. O amarelo pode ter um efeito caloroso ou irritante. Em que consiste o efeito especial? Nenhuma cor está ali sozinha, está sempre cercada de outras cores. A cada efeito intervêm várias cores – um acorde cromático. (HELLER, 2000, p. 17).

As cores e texturas em *Ainda Estou Aqui* ganham um novo significado também em função da forma de gravação escolhida para o filme. A obra foi filmada em película 35mm, recurso que favorece a captação analógica e confere à imagem uma textura orgânica, marcada por sutis granulações e imperfeições. Esse procedimento técnico cria uma atmosfera envelhecida, coerente com os acontecimentos retratados, situados majoritariamente na década de 1970.

A opção pela película, somada à iluminação, aos enquadramentos e ao acorde cromático definido pela direção de arte, contribui para a construção de uma linguagem visual sensível, que traduz o tempo não apenas como dado histórico, mas como experiência perceptiva. Nesse sentido, o filme se insere em uma vertente cinematográfica que busca provocar sensações e afetos por meio da materialidade das imagens — um cinema que se afasta da rigidez do modelo hegemônico e se aproxima de um território mais tátil, sensorial e imersivo. O espectador é afastado da figura passiva de “quem assiste” e é colocado na posição de quem sente e interpreta.

No que diz respeito às formas, texturas e cores dos materiais apresentados em cena, Jacob (2023) oferece uma interpretação fundamental. Para a autora:

Entendemos, então, a sensibilidade de uma certa filmografia em provocar essas sensações e afetos, perturbar a imagem predominante no cinema hegemônico, sendo capaz de evocar outras sensações e despertar emoções, sentidos e sensibilidades. Com a disposição de todas as materialidades criadas pela direção de arte, a escolha por texturas, cores, contrastes, disponibilização de materiais evocadores de sensações em acordo com a fotografia e a direção constrói um cinema no qual a proximidade do olhar vem a favorecer, potencializar e aflorar novas sensibilidades táteis. Essas sensibilidades entranham o campo perceptivo do espectador, que, ao mergulhar na superfície das coisas, é mergulhado também num novo campo perceptivo, este capaz de traduzir em imagens sentimentos sutis e características íntimas dos personagens. Tal transmissão se dá sem a necessidade de enunciação textual. A fala pode ser, assim, substituída por matérias e pelas sensações que estas transmitem (JACOB, 2023, p. 76).

Ao longo de *Ainda Estou Aqui*, é possível identificar momentos de ápice e transições na narrativa, marcados de forma expressiva pelas cores, pela iluminação e pelas transformações visuais que atravessam a obra. No início do filme, predominam enquadramentos luminosos e cores solares, que transmitem a ideia de leveza, estabilidade e felicidade características da rotina familiar dos Paiva. Essa atmosfera inicial reflete um tempo de aparente normalidade, no qual o espaço doméstico é apresentado como abrigo e refúgio.

A residência dos Paiva, antes dos acontecimentos trágicos apresentados ao longo da trama, é caracterizada como um espaço acolhedor e vibrante, marcado pela presença constante de amigos, crianças e encontros familiares. Em um trecho da narrativa em que se apresenta a sequência de um almoço festivo na casa, evidencia-se a escolha cromática pensada para produzir sensações de tranquilidade e leveza. Além da iluminação remetente a um dia claro e ensolarado, a maioria dos personagens veste figurinos em tons claros e brancos. Nessa mesma sequência, o grupo se desloca até a praia para registrar uma fotografia coletiva — imagem que se tornaria o cartaz oficial do filme.

Heller (2000) enfatiza a potência simbólica da cor branca ao afirmar que “o branco é a mais perfeita entre todas as cores, não existe nenhuma concepção de branco com significado negativo”.

Figura 15 – Família Paiva e amigos são fotografados na praia.



Fonte: *Ainda Estou Aqui* (extraído do filme).

À medida que a narrativa se aprofunda nos conflitos políticos e nas perdas pessoais dos personagens, as cores tornam-se mais densas, as sombras se intensificam e a iluminação adquire um caráter introspectivo. Marcelo Rubens Paiva, filho de Eunice e Rubens Paiva e autor do livro homônimo que inspirou o filme, descreve esse momento na história de sua família ao recordar: “Havia

ali a rotina de uma família com qualidades e defeitos, com alegria, com música, num lugar paradisíaco que era o Rio de Janeiro nos anos 60 e 70, e que de repente tem uma interrupção brutal”.

Um elemento marcante apresentado pela cenografia e pela decoração de cena para marcar esse momento de virada na trama foram as cortinas da residência, em cor bordô. No início do filme, as peças são atravessadas pela luz do sol e caracterizam a sala de estar como o espaço de uma família com identidade e bom gosto. No entanto, quando Rubens é levado ao suposto depoimento e os agentes militares adentram a casa, as peças são fechadas, transformando o espaço em um ambiente sombrio, escuro e silencioso.

O gesto simples de fechar as cortinas carrega consigo a potência simbólica do rompimento com a realidade que pairava sobre os Paiva até aquele momento. A partir daí, o espaço doméstico deixa de ser refúgio e se torna palco da ausência que se prolonga ao longo da narrativa. O lar, antes refúgio, converte-se em cenário de perda e silêncio — uma tradução visual da fragilidade que se instala na vida dos personagens.

Figura 16 – Fecham-se as cortinas da residência Paiva.



Fonte: *Ainda Estou Aqui* (extraído do filme).

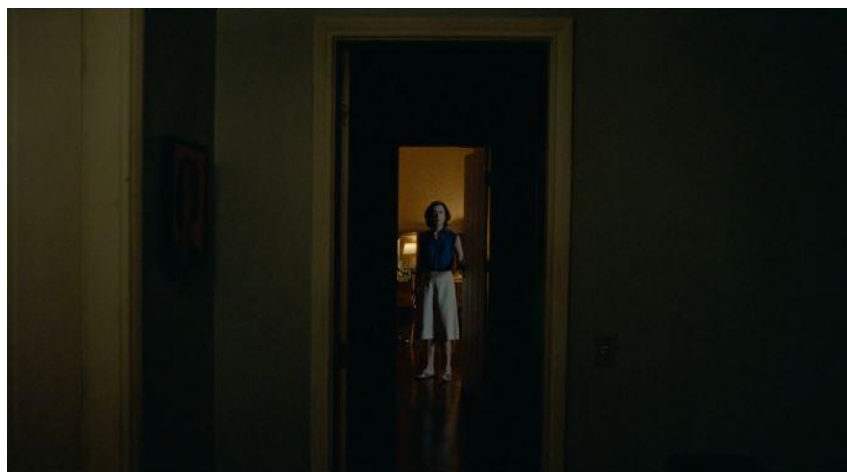
A cor bordô deriva do vermelho, mas apresenta uma tonalidade mais profunda e dessaturada, aproximando-se do vinho. Por ser um vermelho escurecido, o bordô mantém a força simbólica do vermelho — ligada ao afeto, à intensidade e à vitalidade —, mas a desloca para significados mais densos, como sobriedade, dramaticidade e interioridade. Essa ambiguidade simbólica reforça o efeito das cortinas em *Ainda Estou Aqui*, cuja presença visual traduz, simultaneamente, acolhimento e ameaça, calor e clausura. Heller (2000) aprofunda essa dualidade ao discutir a complexidade afetiva

do vermelho, afirmando que:

Do amor ao ódio, o vermelho é a cor de todas as paixões, as boas e as más. Por detrás do simbolismo, está a experiência: o sangue se altera, sobe à cabeça e o rosto fica vermelho, de constrangimento ou por paixão, ou por ambas as coisas ao mesmo tempo. (HELLER, 2000, p. 54).

Podemos entender a escolha pelo tom avermelhado, então, como uma decisão que vai além do estético. Trata-se de uma decisão calculada pela equipe de direção de arte.

Figura 17 – A residência dos Paiva torna-se um espaço escuro.



Fonte: *Ainda Estou Aqui* (extraído do filme).

Assim como o cenário revela traços de quem o habita, o figurino, além de situar o espectador no tempo e no contexto histórico, acrescenta uma camada de subjetividade às personagens. Por meio das roupas, somos convidados a acessar nuances emocionais e simbólicas que ultrapassam a função meramente estética. Sutilmente, o figurino traduz estados de espírito, intenções e transformações internas, tornando visível aquilo que as palavras não expressam.

O figurino é o que diferencia não apenas o indivíduo dentro de uma narrativa, mas também o modo como ele se relaciona com o mundo que o cerca. Em *Ainda Estou Aqui*, essa dimensão é particularmente relevante: as escolhas de tecidos, cortes e acordes cromáticos revelam as tensões entre o íntimo e o político, entre o corpo e o contexto. Cada vestimenta carrega uma carga afetiva e simbólica que reforça a identidade dos personagens e o ambiente emocional que os circunda.

A personagem Eunice Paiva assume o protagonismo no quesito figurino. Assim como o contexto do filme antes da prisão de Rubens, ela é apresentada como uma mulher solar e leve, o que se reflete diretamente em suas vestimentas. Na maior parte do tempo, Eunice usa vestidos de alça ou

peças claras com estampas sutis, que reforçam sua feminilidade. O figurino também a posiciona de forma clara como integrante da classe média carioca: cada roupa, ainda que simples ou casual, revela coerência estética e converge para a construção de uma imagem de elegância discreta, característica da personagem.

Figura 18 – Eunice Paiva em figurino claro.



Fonte: https://vejario.abril.com.br/beira-mar/rio-set-ainda-estou-aqui-fernanda-torres-walter-salles/#google_vignette

Após a prisão de Rubens, Eunice também é intimada a depor. Nesse ponto da narrativa, as cores e a iluminação em tela tornam-se mais escuras, instaurando uma atmosfera densa e introspectiva. O figurino de Eunice acompanha essa transição: o azul passa a predominar em suas roupas, em tonalidades mais profundas e frias. O tom, que contrasta com as cores claras e solares do início do filme, evidencia o deslocamento emocional e psicológico da personagem, sem deixar de reafirmar sua postura firme, resistente e intelectual. Eunice precisa atravessar os momentos de violência e incerteza instaurados após o desaparecimento do marido, mantendo-se forte tanto diante dos filhos quanto diante de seu desejo de justiça. A cor azul, nesse contexto, torna-se signo dessa travessia: fria, silenciosa e persistente. Heller (2000) explicita esse simbolismo ao afirmar que:

O azul é a mais fria dentre as cores. O fato de o azul ser percebido como frio baseia-se na experiência: nossa pele fica azul no frio – até nossos lábios ficam azuis; o gelo

e a neve têm uma cintilação azulada. O azul tem um efeito mais frio do que o branco, pois o branco significa luz – o azul é sempre o lado sombrio. (HELLER, 2000, p. 27).

Em uma sequência de extrema sensibilidade, Eunice é apresentada tomando banho ao retornar para casa após ser liberada pelos militares. A personagem havia passado cinco dias presa, vestindo as mesmas roupas — marcadas pela tensão, pelo medo e pela violência emocional sofrida no período. À medida que Eunice se despe e a água escorre por seu corpo, a iluminação da cena gradualmente se torna mais clara, revelando elementos do cenário em azul suave, próximo ao branco, que reforçam a sensação de limpeza, respiro e recomposição. O banho, nesse contexto, ultrapassa o gesto cotidiano de higiene: torna-se um rito simbólico de alívio e tentativa de reorganização interna, como se a personagem buscasse lavar não apenas a sujeira visível, mas também a carga afetiva e psicológica acumulada nos dias anteriores. Trata-se de um momento de suspensão — breve, silencioso, frágil — em que Eunice tenta recuperar alguma agência sobre si mesma em meio ao caos que a circunda.

Figura 19 – Eunice se prepara para o banho.



Fonte: *Ainda Estou Aqui* (extraído do filme).

O simbolismo do figurino de Eunice, agora marcado por cores frias, manifesta-se também nas relações que estabelece com outros personagens. Após ser liberada do presídio, Eunice encontra Dalva — interpretada por Maeve Jinkings — em uma igreja, buscando seu testemunho sobre a tortura sofrida por Rubens Paiva. Dalva havia sido presa e interrogada alguns dias antes, tendo testemunhado o estado de Rubens ao ser levado pelos militares. Nessa cena, Eunice veste novamente roupas escuras, que traduzem a dor, o luto e a persistência na busca por justiça. Dalva, por sua vez, aparece com

figurino claro, marcando visualmente sua recusa em revisitar o episódio violento que presenciou.

A composição cromática opõe, de maneira simbólica, duas posturas diante do mesmo acontecimento: a que insiste em enfrentar a violência do Estado e a que prefere silenciar para sobreviver. Heller (2000) amplia esse significado ao afirmar que “o maior simbolismo político do branco é como cor da capitulação — quem mostra a bandeira branca não quer mais, ou não pode mais, lutar”.

Figura 20 – Dualidade cromática nos figurinos de Eunice Paiva e Dalva.



Fonte: *Ainda Estou Aqui* (extraído do filme).

Assim como na cena descrita anteriormente, o figurino de Eunice também é utilizado como marco simbólico em outros momentos do filme. A personagem veste-se de preto ao receber a notícia da morte do marido. A escolha pela cor, nesse caso, não apenas remete imediatamente ao luto, mas também evidencia o peso emocional e a gravidade da revelação, funcionando como um prolongamento visual do impacto que atravessa Eunice naquele instante.

Já ciente da morte de Rubens e ainda sustentando uma postura de resistência silenciosa, Eunice decide levar os filhos à sorveteria que costumava frequentar com a família. Essa decisão, por si só, carrega uma dimensão simbólica: trata-se de um gesto de tentativa de preservação da rotina e de manutenção da vida diante do colapso emocional que se instaura. O espaço da sorveteria, com sua atmosfera colorida, luminosa e repleta de movimento, contrasta diretamente com o mundo interno da personagem, que se encontra soterrado por dor, medo e incertezas. O contraste entre a paleta vibrante do ambiente e o escuro de sua roupa intensifica a dissociação entre sua experiência subjetiva e o cotidiano que continua a se mover ao seu redor. Essa dissociação opera como recurso narrativo e

expressivo, evidenciando o abismo emocional que separa Eunice do mundo exterior.

Figura 21 – Contraste entre o figurino escuro de Eunice e a atmosfera da sorveteria.

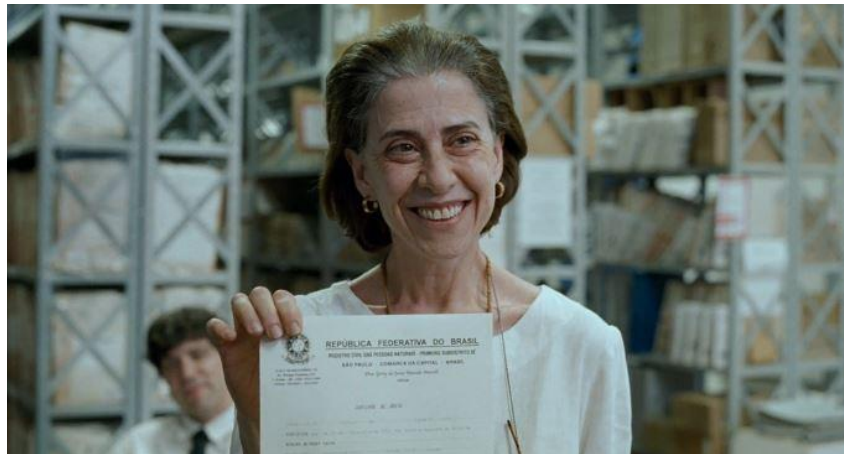


Fonte: *Ainda Estou Aqui* (extraído do filme).

Em uma cena ambientada no ano de 1996, Eunice Paiva finalmente recebe a certidão de óbito de Rubens Paiva. Após vinte e cinco anos de buscas, depoimentos e enfrentamento institucional, Eunice tem em mãos o primeiro documento oficial que reconhece a morte do marido como uma das tantas vítimas da ditadura militar brasileira. No filme, esse momento é construído com extrema delicadeza: a paleta cromática clareia, os tons azulados e frios do período de maior sofrimento dão lugar a nuances mais suaves, e o figurino de Eunice retoma cores claras.

O sorriso discreto da personagem, somado à leveza do figurino, traduz um alívio que não é celebração, mas reconhecimento — finalmente, o Estado admite aquilo que Eunice sempre soube. A direção de arte potencializa essa dimensão ao apresentar uma Eunice mais iluminada, vestida de branco e cercada por um ambiente que, embora burocrático, evidencia simbolicamente a travessia de décadas entre violência, espera e resistência.

Figura 22 – Eunice expõe a certidão de óbito do marido.



Fonte: *Ainda Estou Aqui* (extraído do filme).

Ao longo de toda a narrativa, um elemento de figurino permanece constante em Eunice: o colar que a personagem usa desde as primeiras cenas até os momentos finais, quando é interpretada por Fernanda Montenegro. Em contraste com as mudanças cromáticas e com as transformações emocionais que atravessam seu percurso, o colar funciona como um fio de continuidade, representando um traço da personalidade de Eunice que permanece durante todo o tempo.

Figura 23 – Fernanda Montenegro como Eunice Paiva.



Fonte: *Ainda Estou Aqui* (extraído do filme).

Cláudia Kopke, figurinista do filme, sintetiza as transformações no figurino de Eunice em três etapas fundamentais. Segundo a artista:

A gente dividiu a personagem em três momentos. No começo, ela tinha um visual mais solar, com vestidos leves e claros. Depois, com a mudança de vida, o figurino ficou mais sóbrio e fechado. No fim da vida, trouxemos um toque mais suave, mas

ainda com uma paleta menos vibrante. (KOPKE, 2025).

Outra personagem cuja construção visual ganha destaque é Vera Paiva, filha mais velha de Rubens e Eunice, interpretada por Valentina Herszage. Representada como uma jovem de aproximadamente 17 anos, Vera carrega em cena a energia e a vulnerabilidade próprias da adolescência, em contraste com o ambiente brasileiro daquele momento. Seu figurino é marcado por peças com influências do Tropicalismo: estampas coloridas, tecidos leves e modelagens descontraídas que reforçam sua identidade em formação e seu vínculo com a efervescência cultural que marcava a juventude da época. Essa estética, nascida da confluência entre música, moda e comportamento, operava como linguagem — um gesto visual de contestação que comunicava tanto emoção quanto posicionamento político.

Figura 24 - Valentina Herszage como Vera Paiva, à direita.



Fonte: <https://www.cnnbrasil.com.br/lifestyle/um-mergulho-na-familia-diz-figurinista-sobre-pecas-de-ainda-estou-aqui/>

O figurino de Vera ecoa elementos do consumo estético do período, como cabelos longos e volumosos, roupas vibrantes, misturas de texturas e ornamentos que incorporavam referências do Nordeste brasileiro, do artesanato popular e da moda hippie internacional — fios, miçangas, contas, plásticos e vinis que mesclavam o popular ao moderno. Soma-se a isso a presença de inspirações

africanas, que os tropicalistas incorporaram como forma de valorizar ancestralidades apagadas e tensionar os padrões culturais impostos pelo conservadorismo da época. Assim, Vera é visualmente construída como uma jovem em sintonia com as linguagens experimentais e libertárias que atravessaram o final dos anos 1960 e o início dos anos 1970, tornando seu figurino não apenas coerente com a narrativa, mas também um potente marcador de contexto histórico e cultural.

Figura 25 – Vera (à esquerda) em cena.



Fonte: *Ainda Estou Aqui* (extraído do filme).

Enquanto o figurino de Eunice Paiva concentra significados afetivos, psicológicos e narrativos — acompanhando sua trajetória de perda, resistência e luta —, o figurino de Vera funciona sobretudo como marcador geracional e histórico. Suas roupas situam o espectador no contexto cultural da época e ajudam a construir a atmosfera social do período, sendo um dos recursos utilizados pela direção de arte para reforçar o retrato histórico apresentado em *Ainda Estou Aqui*.

O acorde cromático e o figurino articulam-se como eixos estruturantes da linguagem visual de *Ainda Estou Aqui*. Mais do que caracterizar época ou ambientar personagens, esses elementos operam como dispositivos expressivos que traduzem tensões históricas, estados emocionais e movimentos internos das personagens. A construção estética do filme não se limita a ilustrar o contexto político; ela participa ativamente da elaboração narrativa, instaurando camadas de sentido que emergem na relação entre corpo, espaço e materialidade.

Ao integrar roupas, objetos, cores e texturas em uma tessitura visual coerente, a direção de arte transforma cada ambiente em campo simbólico, no qual pequenas variações — como a mudança de paleta, o fechamento de uma cortina ou a permanência de um colar — tornam-se operadores

discursivos capazes de revelar o que não pode ser dito. Nesse sentido, *Ainda Estou Aqui* evidencia como a materialidade do cinema pode funcionar como arquivo sensível: um espaço onde afetos, memórias e violências são inscritos não apenas pelas ações das personagens, mas pela maneira como o mundo ao redor delas é construído e transformado em imagem.

O conjunto estético do filme, portanto, não apenas acompanha a narrativa — ele a produz. Ao realizar escolhas visuais rigorosamente articuladas, a obra reafirma a potência da direção de arte e do figurino como campos de investigação e como forças narrativas capazes de mediar a experiência do espectador, expandindo a compreensão histórica por meio de formas sensíveis que operam no limite entre o visível e o indizível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise realizada demonstra que a direção de arte em *Ainda Estou Aqui* opera como um dos principais eixos estruturantes da construção narrativa, histórica e emocional do filme.

Ao examinar cenários, mobiliário, objetos de cena, cores, texturas e figurinos, observou-se que tais elementos, cuidadosamente selecionados e articulados, não apenas situam a narrativa na década de 1970, mas também traduzem sensações, atmosferas e camadas subjetivas que ampliam a compreensão da experiência vivida pela família Paiva. Dessa forma, os elementos visuais deixam de atuar como ornamento e assumem uma função discursiva diante do público: tensionam relações políticas, modulam percepções emocionais e inscrevem nas imagens significados que ultrapassam a dimensão textual da narrativa filmica.

O filme confirma que as escolhas visuais, quando orientadas por profissionais qualificados, pesquisa aprofundada e repertório cultural, configuram-se como dispositivos fundamentais de produção de sentido no audiovisual.

Do ponto de vista científico, este estudo contribui para os campos dos estudos de cinema e da direção de arte ao integrar referenciais da teoria das cores, da história do mobiliário brasileiro, da análise sensorial da imagem e das materialidades cênicas. Ao mobilizar fontes teóricas diversas, a pesquisa amplia o repertório acadêmico sobre a prática profissional da direção de arte e evidencia aspectos frequentemente invisibilizados do processo criativo, sobretudo as etapas de pesquisa, projeto e curadoria que antecedem o resultado final apresentado em tela.

No âmbito social, os achados reforçam a relevância da arte e do cinema como instrumentos



REVISTA BELAS ARTES

Volume 48, Número 2
Maio - Agosto / 2025

ISSN: 2176-6479

de preservação da memória coletiva, especialmente em um contexto brasileiro marcado pelo ressurgimento de discursos autoritários. *Ainda Estou Aqui* demonstra que as imagens podem operar como forças políticas e educativas, capazes de reativar debates sobre democracia, direitos humanos e responsabilidade histórica.

Em *Ainda Estou Aqui*, a direção de arte revela-se em sua máxima potência ao convocar o espectador a uma experiência perceptiva que articula formas, objetos e cromatismos a estruturas mais amplas do contexto histórico e social brasileiro.

Conclui-se que a direção de arte transcende a esfera estética e se afirma como um campo de conhecimento complexo, interdisciplinar e indispensável para a construção sensorial, histórica e ética de *Ainda Estou Aqui*. Seu papel não se restringe à criação de ambientações verossímeis, mas envolve um trabalho que articula pesquisa, curadoria material, leitura sensível das camadas culturais e humanas e análise das visualidades que moldam a recepção do espectador. A visualidade produzida pela direção de arte, portanto, afirma-se como linguagem produtora de significado e como prática fundamental para a compreensão crítica e sensível da obra cinematográfica.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Flávio. **O jogo claro-escuro em *Ainda Estou Aqui***. Disponível em: <https://aterraeredonda.com.br/o-jogo-claro-escuro-de-ainda-estou-aqui/>. Acesso em: 20 set. 2025.

AINDA estou Aqui. Direção: Walter Salles. Roteiro: Murilo Hauser e Heitor Lorega. Brasil: Globoplay; VideoFilmes; RT Features, 2024. Disponível em: <https://www.imdb.com/pt/title/tt14961016/?ref=> Acesso em: 15 nov. 2025.

ALMEIDA, Donjorge. **As obras de arte que marcam *Ainda Estou Aqui***. Disponível em: <https://midianinja.org/as-obras-de-arte-que-marcam-ainda-estou-aqui/>. Acesso em: 12 set. 2025.

BARBOSA, André Antônio. A relação entre figurino, arte e direção em *Vênus de Nyke*. In: NIDAA (org.). **Dimensões da direção de arte na experiência audiovisual**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2023. p. 147-158.

BASTOS, Dorotea Souza. Por uma dramaturgia da imagem audiovisual: direção de arte, narrativa e visualidade. In: NIDAA (org.). **Dimensões da direção de arte na experiência audiovisual**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2023. p. 21-32.

CARNEIRO, Raquel. **A principal preocupação de Walter Salles ao fazer ‘*Ainda Estou Aqui*’**. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/em-cartaz/a-principal-preocupacao-de-walter-salles->



REVISTA BELAS ARTES

Volume 48, Número 2
Maio - Agosto / 2025

ISSN: 2176-6479

ao-fazer-ainda-estou-aqui/. Acesso em: 15 nov. 2025.

CARNEIRO, Raquel. **Efeito Oscar: o desafio do cinema nacional após êxito de Ainda Estou Aqui**. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/em-cartaz/efeito-oscar-o-desafio-do-cinema-nacional-apos-exito-de-ainda-estou-aqui/>. Acesso em: 15 nov. 2025.

CARVALHO, Laura. A cor controlável? In: NIDAA (org.). **Dimensões da direção de arte na experiência audiovisual**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2023. p. 79–94.

CARVALHO, Malu. **O figurino como narrativa: Cláudia Kopke compartilha bastidores de Ainda Estou Aqui**. Disponível em: <https://www.com.puc-rio.br/2025/04/14/o-figurino-como-narrativa-claudia-kopke-compartilha-bastidores-de-ainda-estou-aqui/>. Acesso em: 5 out. 2025.

FAGUNDEZ, Ingrid. **A infância de Bolsonaro entre quilombolas, guerrilheiros e a rica família de Rubens Paiva**. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/clyv425n296o>. Acesso em: 20 nov. 2025.

FERREIRA, Benedito. Escrever sobre direção de arte, escrever com direção de arte (com Elizabeth Motta Jacob, Iomana Rocha, Nívea Faria de Souza e Tainá Xavier). In: NIDAA (org.). **Dimensões da direção de arte na experiência audiovisual**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2023. p. 13-20.

FERREIRA, Benedito. Nomes próprios na direção de arte do cinema brasileiro. In: NIDAA (org.). **Dimensões da direção de arte na experiência audiovisual**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2023. p. 131-146.

FERREIRA, Caroline. “Um mergulho na família”, diz figurinista sobre peças de Ainda Estou Aqui. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/lifestyle/um-mergulho-na-familia-diz-figurinista-sobre-pecas-de-ainda-estou-aqui/>. Acesso em: 10 nov. 2025.

FRANCISCO, Alexandre. **Ainda Estou Aqui: Como dizer o indizível**. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/193-jornalismo-experimental/645872-ainda-estou-aqui-como-dizer-o-indizivel-artigo-de-alexandre-francisco>. Acesso em: 10 set. 2025.

GODOY, Arilda Schmidt. Introdução à pesquisa qualitativa e suas possibilidades. **Revista de Administração de Empresas**. São Paulo, v. 35, n. 2, p. 57-63, mar./abr. 1995.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores**. São Paulo: Olhares, 2021.

JACOB, Elizabeth Motta. Quantos olhos você tem para me tocar? Reflexões sobre a direção de arte no audiovisual e a construção da visualidade háptica. In: NIDAA (org.). **Dimensões da direção de arte na experiência audiovisual**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2023. p. 65-78.

LAROCCA, Gianna Gobbo. A direção de arte e cultura material no pastelão do Antropoceno. In: NIDAA (org.). **Dimensões da direção de arte na experiência audiovisual**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2023. p. 159-174.



REVISTA BELAS ARTES

Volume 48, Número 2
Maio - Agosto / 2025

ISSN: 2176-6479

LOUISE, Victoria. **Arte e design no cenário de Ainda Estou Aqui**. Disponível em: <https://blog.artsoul.com.br/arte-design-no-cenario-do-filme-ainda-estou-aqui/>. Acesso em: 10 set. 2025.

MAM – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. **Metaesquemas, 1956-1958**. Disponível em: <https://mam.rio/obras-de-arte/metaesquemas-1956-1958/>. Acesso em: 15 out. 2025.

MAM – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. **Por que homenagear bandidos**. Disponível em: <https://mam.rio/obras-de-arte/por-que-homenagear-bandidos/>. Acesso em: 16 out. 2025.

MARTES, Gustavo. **Ainda Estou Aqui: Quando arte e design contam uma história silenciosa**. Disponível em: <https://binaria.art.br/blog/cultura-pop/ainda-estou-aqui-quando-arte-e-design-contam-uma-historia-silenciosa/>. Acesso em: 12 set. 2025.

MARTINEZ, Ana Laura Moraes. **Reflexões sobre o filme Ainda Estou Aqui**. Disponível em: <https://www.ribeiraopretopsicologia.com.br/reflexoes-sobre-o-filme-ainda-estou-aqui/>. Acesso em: 10 set. 2025.

MARTINS, Índia Mara. Atmosfera fílmica: uma proposta pedagógica para o ensino da direção de arte. In: NIDAA (org.). **Dimensões da direção de arte na experiência audiovisual**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2023. p. 95-116.

NEXO JORNAL. **Os múltiplos sentidos da arte de Hélio Oiticica**. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/especial/2020/07/27/os-multiplos-sentidos-da-arte-de-helio-oiticica>. Acesso em: 15 out. 2025.

NUNES, Alexandre Silva. O ser-viver da direção de arte. In: NIDAA (org.). **Dimensões da direção de arte na experiência audiovisual**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2023. p. 117-130.

PAULA, Neder de. **A discoteca de Rubens Paiva: Uma trilha sonora contra a ditadura**. Disponível em: <https://overrocks.com.br/2025/04/a-discoteca-de-rubens-paiva-uma-trilha-sonora-contra-a-ditadura/>. Acesso em: 12 out. 2025.

Projeto Hélio Oiticica. **Metaesquemas**. Disponível em: <https://projetooho.com.br/pt/obras/metaesquemas/>. Acesso em: 15 out. 2025.

RAFFS, Laura. **Ainda Estou Aqui: como a cenografia do filme ajuda a contar a história da família Paiva**. Disponível em: <https://casavogue.globo.com/lazer-e-cultura/filmes/noticia/2025/03/cenografia-ainda-estou-aqui.ghtml>. Acesso em: 10 nov. 2025.

ROCHA, Iomana. Artesanalidade, gambiarra e artifício na direção de arte do cinema brasileiro contemporâneo. In: NIDAA (org.). **Dimensões da direção de arte na experiência audiovisual**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2023. p. 175-196.

SCHREIBER, Mariana. **Como ‘Ainda Estou Aqui’ influenciou STF a reabrir debate sobre Lei da Anistia na corte**. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/c3rwxgdx5g31o>.



REVISTA BELAS ARTES

Volume 48, Número 2
Maio - Agosto / 2025

ISSN: 2176-6479

Acesso em: 20 nov. 2025.

SOARES, José Vinícius Santos *et al.* Mobiliário brasileiro enquanto cultura material: uma reflexão acerca da produção modernista à contemporânea. **Revista Eletrônica de Direito e Conhecimento**, Arapiraca, v. 1, n. 7, jan./dez. 2022.

SOUZA, Nívea Faria de. A criação poética do figurino. In: NIDAA (org.). **Dimensões da direção de arte na experiência audiovisual**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2023. p. 51-64.

THOMEO, Yasmin Carolini. **Design de mobiliário brasileiro moderno e contemporâneo: um diálogo formal**. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017.

VARGAS, Gilka Padilha de. Direção de arte: construindo o visual do filme. In: NIDAA (org.). **Dimensões da direção de arte na experiência audiovisual**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2023. p. 33-50.

VARGAS, Jayme. **Modernidade entrelaçada: o mobiliário brasileiro do século 20**. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/editorial/modernidade-entrelacada-o-mobiliario-brasileiro-do-seculo-20>. Acesso em: 12 out. 2025.

XAVIER, Tainá. Espaços em desaparecimento: ruína como forma aberta na direção de arte do cinema brasileiro contemporâneo. In: NIDAA (org.). **Dimensões da direção de arte na experiência audiovisual**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2023. p. 197-218.