

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIAS

FACULDADE DE ARTES VISUAIS · CURSO DE ARQUITETURA E URBANISMO

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

SARA VICENTE MINARÉ

Arquitetura na construção de narrativas:

Uma investigação espacial por meio de análises do filme Ainda Estou Aqui

GOIÂNIA, 2026



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE GRADUAÇÃO NO REPOSITÓRIO INSTITUCIONAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio do Repositório Institucional (RI/UFG), regulamentado pela Resolução CEPEC no 1240/2014, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei no 9.610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo dos Trabalhos de Conclusão dos Cursos de Graduação disponibilizado no RI/UFG é de responsabilidade exclusiva dos autores. Ao encaminhar(em) o produto final, o(s) autor(a)(es)(as) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação (TCCG)

Nome(s) completo(s) do(a)(s) autor(a)(es)(as): Sara Vicente Minaré

Título do trabalho: Arquitetura na construção de narrativas: uma investigação espacial por meio de análises do filme *Ainda Estou Aqui*

2. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador) Concorda com a liberação total do documento [X] SIM [] NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante: a) consulta ao(à)(s) autor(a)(es)(as) e ao(à) orientador(a); b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo do TCCG. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro.

Obs.: Este termo deve ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Fernando Antonio Oliveira Mello, Professor do Magistério Superior**, em 02/07/2026, às 11:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sara Vicente Minare, Discente**, em 02/07/2026, às 11:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6306227** e o código CRC **053C68CA**.

Referência: Processo nº 23070.029740/2026-47

SEI nº 6306227

SARA VICENTE MINARÉ

Arquitetura na construção de narrativas:

Uma investigação espacial por meio de análises do filme Ainda Estou Aqui

Trabalho de Conclusão do Curso de Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharela em Arquitetura e Urbanismo.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Antônio Oliveira Mello

Co-orientador: Prof. Dr. Gabriel Teixeira Ramos

GOIÂNIA · 2026



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Aos trinta dias do mês de junho do ano de 2026 iniciou-se a sessão pública de defesa do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado “Arquitetura na construção de narrativas: uma investigação espacial por meio de análises do filme *Ainda Estou Aqui*”, de autoria de Sara Vicente Minaré, do curso de Arquitetura e Urbanismo, da Faculdade de Artes Visuais da UFG. Os trabalhos foram instalados pelo prof. Dr. Fernando Antonio Oliveira Mello - orientador (FAV/UFG), com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: prof. Dr. Gabriel Teixeira Ramos - coorientador (EA/UFG); prof.^a Dr.^a Thalita Pereira da Fonseca (FAV/UFG); prof.^a Dr.^a Adriana Mara Vaz de Oliveira (FAV/UFG) e prof. Ms. Victor Lemes Cruzeiro - membro externo (IFG Campus Cidade de Goiás). Após a apresentação, a banca examinadora realizou a arguição da estudante. Posteriormente, de forma reservada, a Banca Examinadora atribuiu a nota final de 9,0 (nove), tendo sido o TCC considerado APROVADO.

Proclamados os resultados, os trabalhos foram encerrados e, para constar, lavrou-se a presente ata que segue assinada pelos Membros da Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Fernando Antonio Oliveira Mello, Professor do Magistério Superior**, em 01/07/2026, às 14:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Gabriel Teixeira Ramos, Professor do Magistério Superior**, em 01/07/2026, às 18:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Adriana Mara Vaz De Oliveira, Professor do Magistério Superior**, em 03/07/2026, às 14:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Thalita Pereira Da Fonseca, Professora do Magistério Superior**, em 04/07/2026, às 14:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Victor Lemes Cruzeiro, Usuário Externo**, em 09/07/2026, às 11:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6266894** e o código CRC **7DF3779F**.

Minaré, Sara Vicente

Arquitetura na construção de narrativas [manuscrito]: Uma investigação espacial por meio de análises do filme Ainda Estou Aqui / Sara Vicente Minaré. - 2026.

130 f.:

Orientador: Prof. Dr. Fernando Antônio Oliveira Mello ; co-orientador: Dr. Gabriel Teixeira Ramos

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Arquitetura e Urbanismo, Goiânia, 2026.

1. Arquitetura. 2. Cinema. 3. Ainda Estou Aqui. 4. Espaço. 5.

Cenografia.

I. Mello, Fernando Antônio Oliveira , orient. II. Ramos, Gabriel Teixeira, co-orient.

III. Título.

CDU 72

*À minha mãe, que me ensinou como (re)construir
um lar muito antes de a arquitetura me encontrar.*

Agradecimentos

Em “é tempo de morangos”, a pesquisadora de literatura em língua portuguesa Bruna Martioli escreve: “agora entendo por que os escritores fazem agradecimentos enormes: é preciso tanta coisa para que os dias de escrita sejam reais. Colocar impresso, ao menos, a quem agradecemos é uma forma de tentar nos redimir por colocar na capa de um livro um só nome pra algo que foi escrito por várias pessoas por muitos anos.” É a partir dessa frase que inicio os meus agradecimentos enormes. Antes de tudo, ao meu pai, Valter de Faria Minaré, o primeiro arquiteto que conheci, por me apresentar, antes de todos, o olhar sensível e atento que esse curso nos permite criar sobre o mundo, obrigada por me deixar a herança mais especial que eu poderia pedir, que é a forma delicada de se enxergar o cotidiano. À minha força, minha coragem e minha inspiração, mas que comumente chamo abreviadamente de “mãe”, Maria Aparecida Vicente, por ser exatamente quem você é e por me permitir ser exatamente quem eu sou. Obrigada por me criar com asas e me dar força pra voar, você é a coragem por trás de todo caminho que decido traçar. À minha irmã, Débora Vicente Minaré, sempre estou em casa quando estou com você, que sorte a minha poder crescer ao seu lado e te usar de modelo para quase tudo, obrigada pela ser a melhor companhia de estrada que eu poderia pedir nessa vida. À minha família, em especial ao meu irmão, Kleinner, minha cunhada, Alane, e meus sobrinhos, João, Benjamim e Natã, obrigada por sonharem comigo e me mostrarem que a distância sempre é pequena quando o amor é grande.

À minha duplinha, Yara de Moraes, para sempre o Y da sigla “(Y+S)ara” dos tantos trabalhos que fizemos juntas. Projetar com você, ao som de uma corrida de fórmula um em mais uma tarde de domingo será para sempre uma das memórias mais especiais que levarei da faculdade. Obrigada por dividir o lanche, o caderno, as canetas, o autocad e as maquiagens em todos esses anos pelo campus samambaia. Você é o maior presente que a faculdade poderia ter me dado.

Às minha meninas, Ana Beatriz, Eduarda, Ester, Larissa e Giovana, e ao Alan, uma das coisas mais especiais da minha vida é ter vocês em cada fase enquanto descobrimos quem somos e descobrimos o mundo, obrigada por permanecerem comigo durante todos esses anos da faculdade entre fins de semana de trabalhos, cafés no campus e apresentações em congressos. Obrigada por me mostrarem que amizade é uma escolha, mas que é muito fácil escolher permanecer em cada fase com vocês há quase 10 anos.

Aos amigos, em especial ao João Pedro, à Lara e à Ana Maria, obrigada pela parceria na faculdade e na vida, sou muito feliz e muito grata por tudo que compartilhamos e pelo que ainda virá. Obrigada por todos lanches juntas, todas madrugadas em videochamada e por fazerem da faculdade um período tão especial na minha vida.

Ao meu orientador, Fernando Mello, que estava na mesa ao lado no dia que fiz matrícula e esteve comigo durante todo o curso em matérias que sempre eram especiais por serem ministradas por ele. Obrigada por me acompanhar literalmente desde o primeiro ao último dia da graduação, foi uma sorte e uma alegria imensas poder ser sua aluna e orientanda. Sempre temos professores que marcam nossa formação, daqueles que saímos da sala de aula com um pedacinho de quem somos transformado. O professor Gabriel Ramos, assim como o Fernando, foi um desses. Tive a sorte de conhecê-lo ainda no período de ensino remoto em um núcleo livre e terminei a faculdade com dois trabalhos orientados por ele. Obrigada por acompanhar meu início na pesquisa acadêmica com tanto zelo e dedicação, é sempre um prazer poder trocar com você.

Ao professor Bráulio Vinícius e à Deriva do Bem, obrigada por me acompanharem na pesquisa, na extensão e no ensino, me mostrando o quão amplo é o tripé de uma Universidade Federal e por me guiar em tantos diferentes caminhos com tamanha atenção e carinho. Obrigada por me lembrar que a Arquitetura e o Urbanismo é sensível, e por me mostrar que há espaço pra poesia na pesquisa acadêmica. Serei sempre derivante e por isso sou eternamente grata.

Aos professores do curso, obrigada pela sensibilidade em compartilhar os conteúdos por me apresentarem uma nova óptica pela qual enxergo o mundo. Reencontrar o olhar arquitetônico foi, antes de tudo, me reencontrar. Agradeço especialmente ao professor Rodrigo, da FIC, e à doutoranda Carol Vecchi, pelos ensinamentos compartilhados na disciplina Cinema e Narrativas Transmidiáticas, que ampliaram minha compreensão sobre as múltiplas formas de construir e interpretar narrativas.

“O importante não é a casa onde moramos, mas onde, em nós, a casa mora.”

Mia Couto, em Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra

Resumo

Este trabalho investiga as relações entre arquitetura e cinema a partir da compreensão do espaço como fenômeno simbólico, cultural e subjetivo. Parte-se da premissa de que valores culturais e dimensões afetivas são estruturas constitutivas dos espaços e das relações espaciais, tanto na arquitetura quanto na representação cinematográfica. Busca investigar de que modo a construção dos espaços fílmicos atua como agente narrativo em uma obra cinematográfica, transmitindo informações sobre personagens, contexto histórico e estados emocionais. O objetivo é analisar como a estruturação dos elementos sensíveis é utilizada para espacializar mensagens e acionar memórias e afetos no espectador. Para isso, utilizou-se como estudo de caso o filme brasileiro *Ainda Estou Aqui*, dirigido por Walter Salles, tendo como recorte a Residência Paiva, espaço central da narrativa. A análise investiga como a casa adquire caráter de personagem, participando ativamente das complicações progressivas que atravessam a trama. Ao evidenciar a arquitetura como mediadora de experiências entre corpo, memória e imagem, o trabalho busca demonstrar que o espaço vivido é, também, linguagem. A análise mostra que a Residência Paiva atua como ambiência de inscrição narrativa: ela absorve e espacializa a mudança irreversível de valores operada pelo sequestro de Rubens Paiva, traduzindo cenograficamente a passagem da presença à ausência, da abertura ao enclausuramento e, no terceiro ato, do espaço habitado ao esvaziamento que consoma o luto. A Residência Paiva torna-se, assim, o marco que delimita os três atos da narrativa e atua como agente ativo da trama.

Palavras-chave: Arquitetura; Cinema; *Ainda Estou Aqui*; Espaço; Cenografia.

Abstract

This work investigates the relationship between architecture and cinema through the understanding of space as a symbolic, cultural, and subjective phenomenon. It departs from the premise that cultural values and affective dimensions are constitutive structures of spaces and spatial relations, both in architecture and in cinematographic representation. The study examines how the construction of filmic spaces operates as a narrative agent within a cinematic work, investigating the ways in which architecture actively participates in a film's plot — conveying information about characters, historical context, and emotional states. The objective is to analyze how the structuring of sensory elements is employed to spatialize messages and activate memories and affects in the viewer. To this end, the Brazilian film *I'm Still Here* (2024), directed by Walter Salles, is used as a case study, with a focus on the Paiva Residence, the central space of the narrative. The analysis investigates how the house acquires the character of a protagonist, actively participating in the progressive complications that unfold throughout the plot. By highlighting architecture as a mediator of experiences between body, memory, and image, the work seeks to demonstrate that lived space is, also, a form of language. The analysis demonstrates that the Paiva Residence operates as a surface of narrative inscription: it absorbs and spatializes the irreversible shift in values brought about by the abduction of Rubens Paiva, translating into scenic terms the passage from presence to absence, from openness to confinement, and subsequently from the inhabited home to the emptiness that consummates mourning, as the family departs the house and the city. The house thus becomes the landmark that delimits the three acts of the narrative as an active agent of the plot.

Keywords: Architecture; Cinema; *I'm Still Here*; Space; Scenography.

Lista de ilustrações

Figura 1 — Diagrama dos atos da narrativa	20
Figura 2 — Diagrama das áreas da casa	22
Figura 3 — Diagrama do conceito de arquitetura	26
Figura 4 — Diagrama da Revolução Copernicana de Kant	27
Figura 5 — Diagrama da Revolução Copernicana da arquitetura	27
Figura 6 — <i>Gabinete do Doutor Caligari I</i>	39
Figura 7 — <i>Gabinete do Doutor Caligari II</i>	40
Figura 8 — <i>Gabinete do Doutor Caligari III</i>	41
Figura 9 — <i>The Lonely Villa</i> — Espaço 1	42
Figura 10 — <i>The Lonely Villa</i> — Espaço 2	43
Figura 11 — <i>The Lonely Villa</i> — Espaço 3	44
Figura 12 — <i>The Lonely Villa</i> — Espaço 4	45
Figura 13 — <i>The Lonely Villa</i> — Espaço 5	46
Figura 14 — Tabela Ficha Técnica	64
Figura 15 — Espinha narrativa	66
Figura 16 — Divisão dos atos	68
Figura 17 — Fotograma 1, ato 1 — sala de estar	74
Figura 18 — Fotograma 2, ato 1 — sala de estar	76
Figura 19 — Fotograma 3, ato 2 — sala de estar	77
Figura 20 — Fotograma 4, ato 1 — sala de estar	79
Figura 21 — Fotograma 5, ato 2 — sala de estar	80
Figura 22 — Fotograma 6, ato 1 — cozinha	82

Figura 23 — Fotograma 7, ato 1 — cozinha	84
Figura 24 — Fotograma 8, ato 2 — cozinha	86
Figura 25 — Fotograma 9, ato 1 — escritório	88
Figura 26 — Fotograma 10, ato 1 — escritório	90
Figura 27 — Fotograma 11, ato 2 — escritório	91
Figura 28 — Fotograma 12, ato 3 — apartamento, Rio de Janeiro	92
Figura 29 — Fotograma 13, ato 2 — quarto	95
Figura 30 — Fotograma 14, ato 1 — quarto	97
Figura 31 — Fotograma 15, ato 2 — banheiro	98
Figura 32 — Fotograma 16, ato 1 — quarto	100
Figura 33 — Fotograma 17, ato 2 — banheiro	101
Figura 34 — Fotograma 18, ato 1 — praia	104
Figura 35 — Fotograma 19, ato 1 — quintal	106
Figura 36 — Fotograma 20, ato 2 — quintal	107
Figura 37 — Fotograma 21, ato 3 — casa vazia	110
Figura 38 — Fotograma 22, ato 3 — casa vazia	112
Figura 39 — Fotograma 23, ato 3 — casa vazia	113
Figura 40 — Fotograma 24, ato 3 — apartamento, Rio de Janeiro	114
Figura 41 — Fotograma 25, ato 3 — casa vazia	118
Figura 42 — Fotograma 26, ato 3 — casa vazia	122
Figura 43 — Fotograma 27, ato 3 — casa vazia	124

Sumário

Introdução	16
1 O espaço e a ambiência na arquitetura e no cinema	24
1.1 O espaço vivido na arquitetura	25
1.2 O espaço como estrutura narrativa no cinema	33
2 Contexto: o filme, a casa e a família Paiva	47
2.1 Os narradores da história	48
2.2 A Residência da Urca: entre o real e o fílmico	51
2.3 A casa brasileira: tempos, lugares e arranjos	54
3 A residência como agente narrativo	62
3.1 O arco narrativo da casa	63
3.2 A semântica entre os atos	70
3.3 A sala de estar, da abertura à ocupação	74
3.4 A cozinha, do movimento à paralisia	82
3.5 O escritório, da presença ao rastro e ao esvaziamento	88
3.6 O quarto do casal, do ritual à vigília	95
3.7 O quarto do casal, do ritual à vigília	104
3.8 A casa vazia e o apartamento, o esvaziamento como resolução	110
Considerações finais	118
Filmografia	122
Referências bibliográficas	124



Introdução

A RESIDÊNCIA PAIVA · AINDA ESTOU AQUI

O presente trabalho transita pela arquitetura e pelo cinema, investigando as relações entre a construção do espaço nas duas formas de expressão. A ênfase recai sobre a interpretação dos espaços representados no cinema com seus sentidos e significados, abrangendo tanto aspectos físicos, como luz, textura e som, quanto simbólicos, como memória, emoção e relação corpo-espaço. Dialoga, portanto, com as continuidades entre espaço vivido e espaço filmico, identificadas por Oliveira Jr. (2005).

Aqui, a arquitetura é compreendida por meio de seus vínculos com as histórias e como expressão cultural de uma sociedade. Ao interpretar as necessidades humanas em um determinado contexto, organizar valores e materializar costumes no espaço construído, ela se torna, nesse processo, linguagem. É a partir dessa compreensão que situa o espaço arquitetônico como mediador de experiências, memórias e afetos, que o presente trabalho se desenvolve.

A segunda metade do século XX representa um ponto de significativa inflexão teórica para a arquitetura, quando o hegemônico paradigma moderno, marcado pelo racionalismo e pelo funcionalismo e por sua suposta atem-

poralidade e universalidade, passa a ser questionado e revisto. Como alternativa, abre-se o debate sobre a arquitetura como fenômeno existencial e simbólico, no qual a tradição cultural e a experiência vivida no mundo tornam-se chaves para identificar, perceber e atribuir valores ao espaço presente.

A arquitetura passa a ser compreendida, também, pela dimensão do vivido, do significado atribuído por quem a habita (Malard, 2006). Essa mudança de perspectiva ressalta o caráter cultural, subjetivo e narrativo da prática projetual, na medida em que a criação de espaços assume mais fortemente o papel de mediadora de memórias, sensações e pertencimento. A forma concreta e os elementos que compõem o espaço conferem a ele um caráter específico, de modo que a maneira como esses elementos são estruturados na definição espacial gera atmosferas e significados diversos.

Essa visão acerca do espaço aproxima a arquitetura do cinema. O cineasta francês René Clair afirmou ser a arquitetura a arte mais próxima do cinema, declaração retomada por Costa (2008), para quem as duas formas artísticas trabalham com práticas espaciais e construção de

A RESIDÊNCIA PAIVA · AINDA ESTOU AQUI

espaços (Clair apud Costa, 2008, p. 65). Para a autora, "filme e arquitetura são produtores dos espaços de vivência e das narrativas do espaço [...], são visões habitadas e espaços de experiência narrados pelo e através do movimento" (Costa, 2008, p. 65).

Embora trabalhem com modos de experiência distintos, arquitetura e cinema compartilham um elo fundamental que é o movimento como meio de apreensão espacial. Tomando o espaço como componente estruturante da narrativa, cada enquadramento, paleta de cor, iluminação, deslocamento de câmera e composição do *mise-en-scène* participam da construção da experiência do espectador, configurando uma espacialidade carregada de intenções estéticas e simbólicas.

Nesse sentido, Oliveira Jr. (2005, p. 30) observa que o cinema estabelece continuidades entre lugares geográficos e locais narrativos, de modo que o espectador torna-se a ponte que localiza geograficamente imagens e cenas a partir de suas vivências e experiências com o espaço concreto. Lugares geográficos e locais narrativos se misturam e se contaminam mutuamente, fazendo com que a continuidade dos primeiros adentre a continuidade dos segundos e vice-versa (Oliveira Jr, 2005).

É a partir dessas relações entre os espaços vividos da arquitetura e os espaços representados no cinema que se ancora a proposta deste trabalho que tem por objeto a interpretação dos espaços filmicos em seus sentidos e significados, abrangendo tanto aspectos físicos quanto simbólicos. Como estudo de caso, o trabalho analisa o filme brasileiro *Ainda Estou Aqui* (2024), dirigido por Walter Salles.

A obra foi selecionada pela densidade cenográfica de sua produção, transitando pelo contexto histórico retratado, a Ditadura Militar no Brasil, e pela trama centrada no desaparecimento e morte de Rubens Paiva, engenheiro civil e ex-deputado federal assassinado pelo Regime Militar em 1971.

Por se configurar como o ambiente onde as transformações da trama se inscrevem com maior evidência cenográfica e simbólica, o recorte desta análise concentra-se na Residência Paiva, espaço doméstico central da narrativa. A partir dela, o objetivo do trabalho é analisar de que modo a cenografia da casa traduz as transformações da trama ao longo de três atos aqui nomeados a casa cheia, anterior ao desaparecimento de Rubens Paiva, a casa cheia de vazio, posterior a ele, e a casa vazia, correspondente ao momento da mudança da família.

A RESIDÊNCIA PAIVA · AINDA ESTOU AQUI

O intuito é demonstrar que os espaços domésticos operam como agentes narrativos ativos por absorverem as mudanças de valores da trama, tornando-se, também, “personagens” do filme. Pretende-se, ainda, evidenciar atravessamentos entre a casa cenográfica, tradição cultural brasileira, memória e afeto na construção da obra.

A pesquisa contribui para o campo da arquitetura ao propor uma reflexão sobre o espaço no campo das memórias, afetos e pertencimento, de modo que a forma arquitetônica torna-se símbolo das experiências ali vivenciadas. Essa dimensão simbólica do espaço, discutida na teoria da arquitetura por meio da fenomenologia, encontra no cinema um campo privilegiado de investigação, pois o espaço fílmico recria e intensifica, pelas ferramentas da linguagem audiovisual, as qualidades sensíveis e narrativas do espaço vivido.

O estudo situa-se nessa interseção, investigando quais ferramentas espaciais e cenográficas foram mobilizadas em *Ainda Estou Aqui* para evocar o universo subjetivo e como foram empregadas na construção da narrativa fílmica. Ao fazê-lo, busca demonstrar que a análise cenográfica pode revelar camadas de significado que transcendem o enredo

explícito, operando no registro da memória, do afeto e da experiência corporal do espaço.

Quanto ao percurso metodológico, o estudo adota uma abordagem qualitativa e organiza-se em duas etapas: análise externa e interna da obra. Segundo Penafria (2009), no contexto dos estudos de cinema e da semiótica, a análise interna e a análise externa são duas abordagens metodológicas complementares usadas para decifrar a linguagem cinematográfica e compreender uma obra audiovisual. A análise interna foca no texto fílmico em si, enquanto a externa investiga o seu contexto.

Mais concretamente, cumpre-nos especificar ou, pelo menos, discutir uma metodologia de análise. Neste sentido, propomos uma primeira escolha do analista: uma análise interna ou uma análise externa ao filme. Na primeira, a análise centra-se no filme em si enquanto obra individual e possuidora de singularidades que apenas a si dizem respeito. Se a análise é feita a um único filme é sempre possível analisá-lo tendo em conta a filmografia do seu realizador de modo a identificar procedimentos presentes nos filmes, ou seja, identificar o estilo desse realizador. Na segunda, o analista considera o filme como o resultado de um conjunto de relações e constrangimentos nos quais decorreu a sua produção e realização, como sejam o seu contexto social, cultural, político, económico, estético e tecnológico. (Penafria, 2009, p. 07)

A RESIDÊNCIA PAIVA · AINDA ESTOU AQUI

A análise interna concentra-se na Residência da família Paiva e busca identificar e interpretar os elementos espaciais que constituem a narrativa, tomando como instrumental teórico os conceitos da fenomenologia arquitetônica, entre os quais o espaço vivido (Malard, 2006), a atmosfera (Zumthor, 2009) e o *genius loci* ou espírito do lugar (Norberg-Schulz, 1980), aplicados à leitura do espaço fílmico.

A análise externa, por sua vez, diz respeito à construção do filme enquanto obra, a seu contexto histórico e a seu ponto de vista narrativo. Neste trabalho, a análise externa é desenvolvida no Capítulo 3, que situa o filme em seu contexto de produção e de recepção, sua origem no livro de memórias de Marcelo Rubens Paiva, a história da família Paiva sob a ditadura militar e o momento de seu lançamento, em 2024, quando a obra reposicionou no debate público a memória do período. A análise interna concentra-se no Capítulo 4, na leitura cenográfica da Residência Paiva.

A Residência Paiva delimita e espacializa esses momentos, operando como agente narrativo central, e as viradas entre os atos inscrevem-se cenograficamente na casa, uma vez

que o escurecimento, o fechamento e o esvaziamento progressivo dos ambientes traduzem espacialmente as perdas que a trama encena.



Figura 1 — Diagrama dos atos da narrativa. Fonte: autoral

A análise se estrutura por meio de cenas paralelas, isto é, cenas que ocorrem no mesmo espaço em momentos distintos da narrativa, selecionadas de modo a evidenciar as transformações cenográficas entre os atos. A leitura de cada cena observa colorimetria, sonoplastia e composição espacial como elementos que constroem sentido narrativo, apoiando-se nos conceitos de narrativa, enredo e causalida-

A RESIDÊNCIA PAIVA · AINDA ESTOU AQUI

de filmica desenvolvidos por Bordwell e Thompson. Enquadramento, movimentação de câmera e montagem são acionados quando contribuem para a leitura espacial e narrativa, como ferramentas de análise, e não como fins em si mesmos.

Esse procedimento apoia-se no método de análise filmica proposto por Penafria (2009), para quem analisar um filme significa decompô-lo, descrevendo seus elementos, e em seguida interpretá-lo, estabelecendo as relações entre eles, de modo que o filme seja ao mesmo tempo o ponto de partida da decomposição e o ponto de chegada da reconstrução (Penafria, 2009, p. 2).

A decomposição aqui adotada toma o espaço como critério, separando a Residência Paiva por ambientes e por atos, em consonância com a indicação da autora de que, em um filme no qual o espaço é importante, a decomposição deve considerar interiores e exteriores (Penafria, 2009, p. 8).

A leitura de cada cena recorre à análise por fotograma. Como observa Penafria (2009, p. 7), retirar fotogramas é um suporte fundamental para a reflexão, pois permite fixar a imagem em movimento. A autora adverte, porém, que o

fotograma não deve apenas ilustrar o texto, mas tornar-se um instrumento de trabalho, identificado por uma numeração que o vincule ao plano de origem e à sua posição na montagem (Penafria, 2009, p. 7-8).

É por esse procedimento que se observam, em cada cena, a colorimetria, a composição espacial, o enquadramento e a grandeza dos planos. Cabe registrar uma ressalva apontada pela própria autora: o fotograma nada informa sobre o som (Penafria, 2009, p. 8). Por isso, a leitura da sonoplastia não se apoia na imagem fixa, mas na descrição das cenas em sua duração, complementando a análise dos fotogramas.

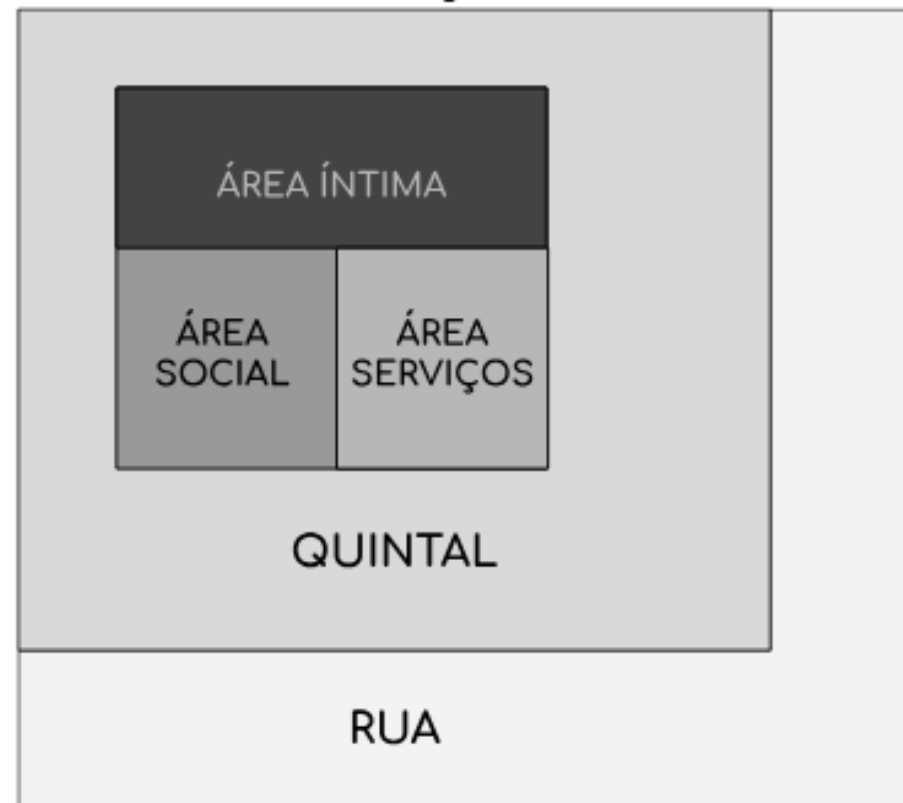


Figura 2 — Diagrama das áreas da casa. Fonte: autoral.

A RESIDÊNCIA PAIVA · AINDA ESTOU AQUI

Por fim, o trabalho está organizado em três capítulos. O primeiro estabelece as bases teóricas da pesquisa, discutindo o espaço como fenômeno vivido a partir do olhar fenomenológico aplicado à arquitetura e o espaço como estrutura narrativa no cinema, apresentando os conceitos da linguagem cinematográfica mobilizados na análise. O segundo traz como conteúdo a análise externa do filme, contextualizando o estudo de caso, apresentando a casa brasileira como tipo arquitetônico, o filme e a família Paiva. O terceiro capítulo desenvolve a análise da Residência Paiva como agente narrativo, examinando de que modo a cenografia da casa espacializa os três atos da narrativa.

CAPÍTULO

1

O espaço e a ambiência na arquitetura e no cinema

1.1

O espaço vivido na arquitetura

O presente capítulo busca delimitar as ideias centrais acerca do espaço na arquitetura e no cinema, sobretudo a partir das revisões conceituais ocorridas no segundo pós-guerra, que dialogam com o existencialismo e a fenomenologia. Essas correntes filosóficas passam a qualificar o espaço como produto da experiência humana e, portanto, munido de significados culturalmente estabelecidos, o que conduz à distinção entre o que se convencionou chamar de espaço geométrico e espaço vivido. São espaços dotados de sentidos, narrativas e representações simbólicas, e é justamente essa dimensão que aproxima a arquitetura do cinema, uma vez que ambas as linguagens constroem espaços habitados afetiva e simbolicamente.

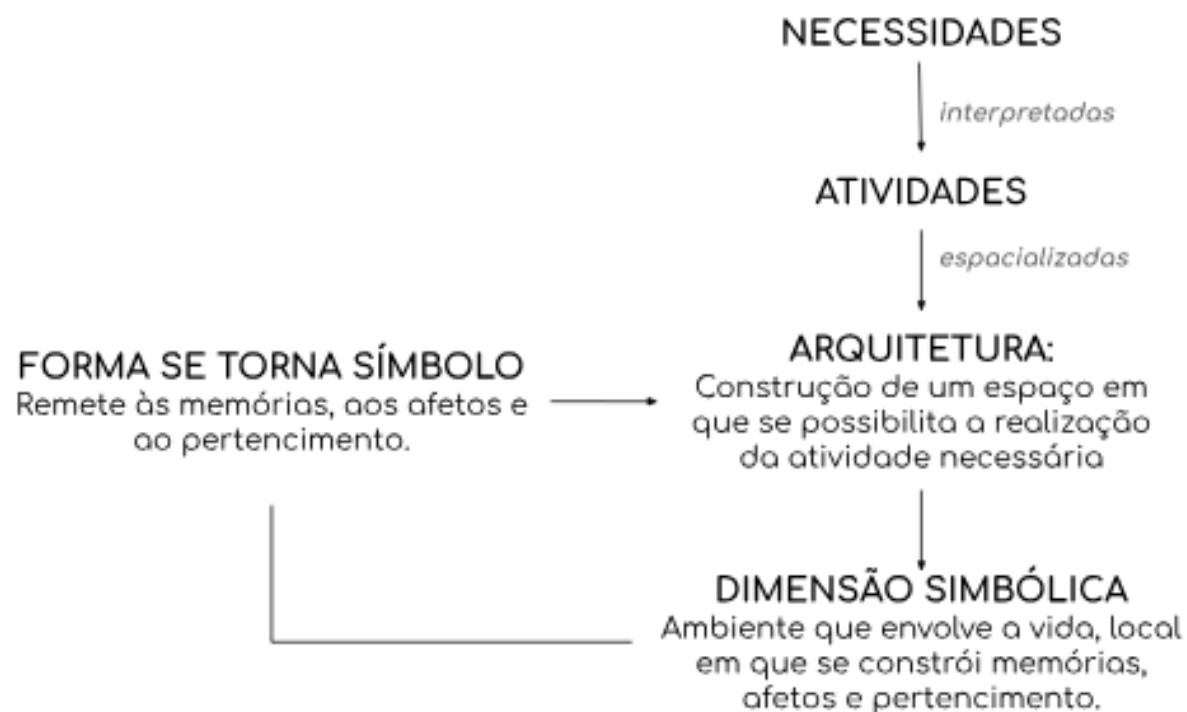


Figura 3 — Diagrama do conceito de arquitetura. Fonte: autoral.

A RESIDÊNCIA PAIVA · AINDA ESTOU AQUI

Entre os marcos filosóficos que mais influenciaram essa revisão está a chamada revolução copernicana proposta por Immanuel Kant, que operou uma inversão decisiva na maneira de se compreender o conhecimento humano. Ao contrário da tradição racionalista que o precedeu, Kant propõe que a experiência depende de como o sujeito representa o objeto, e não do que o objeto é em si, estrutura considerada por ele incognoscível. (Kant, 2001)

Para o filósofo, o objeto conhecido é sempre um fenômeno, resultado da união entre o que se apreende pelos sentidos e o que o intelecto estrutura segundo suas formas a priori, de modo que a coisa-em-si, aquilo que existe independentemente de nossa experiência, permanece inacessível. Essa inversão epistemológica reverbera diretamente no campo da arquitetura.

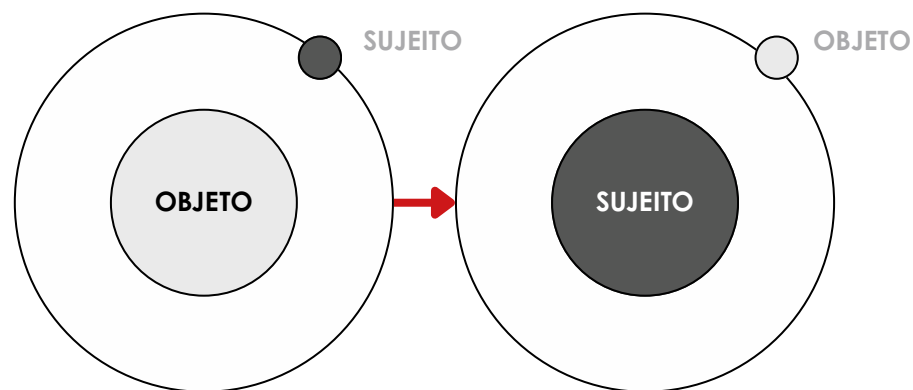


Figura 4 — Diagrama da Revolução Copernicana de Kant. Fonte: autoral.

Como observa Malard (2006), ela conduz à distinção fundamental entre espaço geométrico e espaço vivido. O espaço geométrico parte de uma lógica abstrata que o define por coordenadas, medidas e formas, pressupondo uma leitura universal e impessoal, como se o espaço fosse apreendido da mesma maneira por todos os observadores, independentemente de sua experiência ou contexto cultural. Essa concepção trata o espaço como propriedade objetiva das coisas, ignorando que, já em Kant, ele não é atributo do objeto, mas forma a priori pela qual o sujeito o intui., fundamentou vertentes da arquitetura e do planejamento urbano de cunho funcionalista e tecnocrático, que reduziam o espaço à sua estrutura física e mensurável, tratando-o como alheio ao sujeito que o habita.

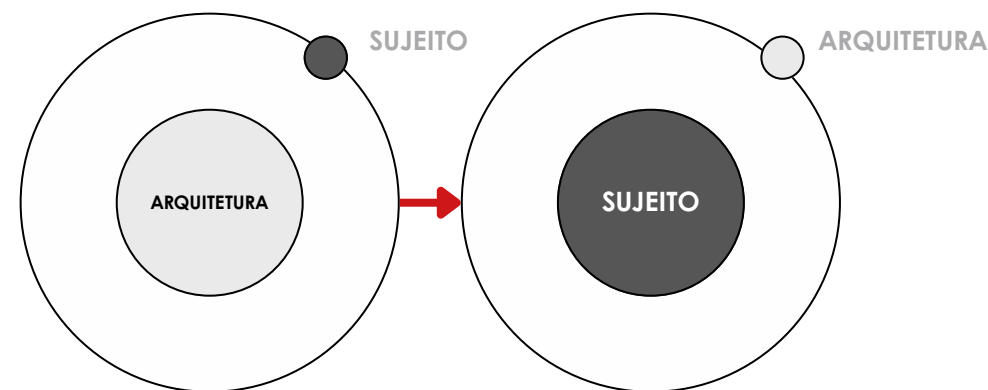


Figura 5 — Diagrama da Revolução Copernicana da arquitetura. Fonte: autoral.

A RESIDÊNCIA PAIVA · AINDA ESTOU AQUI

Em contrapartida, o espaço vivido é compreendido pela autora como mediador da existência humana, tendo o corpo e os sentidos como agentes primeiros da experiência espacial. Os espaços vividos são produtos da experiência cotidiana, reconhecidos e decodificados a partir da tradição cultural, e por isso possuem dimensões comunicativas específicas, compreensíveis apenas por aqueles que compartilham os mesmos repertórios simbólicos. É neles que os indivíduos estabelecem laços afetivos, constroem memórias e atribuem significados ao mundo construído, de modo que a própria distinção entre espaço vivido e espaço geométrico corresponde, segundo a autora, à distinção entre o espaço como lugar das interações existenciais do homem com o mundo e o espaço como construto abstrato da ciência (Malard, 2006, p. 35).

Nessa perspectiva, a vivência é constitutiva da significação espacial e tem na temporalidade uma de suas dimensões formativas essenciais, como pontua Malard:

Isso equivale a dizer que cada percepção pressupõe um determinado passado (um corpus de conhecimento prévio, um estar consciente do mundo) o qual dá a ela significado. Por exemplo, o que ocorre no processo de vivenciar (perceber) o espaço arquitetônico é governado pelo passado ou pela cultura, como se queira. Se o indivíduo desconhece o teatro como instituição cultural, não perceberá um espaço para atividades de teatro. (Malard, 2006, p. 29)

Se a vivência é o que confere sentido ao espaço, é preciso então perguntar por qual via essa vivência se realiza. A compreensão do espaço como dimensão vivida pressupõe que é pelo corpo que o espaço se torna experiência, premissa que encontra sustentação filosófica no pensamento de Maurice Merleau-Ponty, para quem corpo e espaço são elementos indissociáveis. Como sintetiza Pallasmaa ao apresentar a contribuição do filósofo, é por meio do corpo, como centro vivo de intenções, que o sujeito escolhe seu mundo e é por ele escolhido (Pallasmaa, 2011, p. 38).

O corpo, nesse sentido, é a condição de possibilidade da própria percepção espacial, de modo que o mundo, tal como é sentido e percebido, tem o corpo como sua medida e consciência. Essa indissociabilidade implica que os espaços habitados se tornam singulares, porque são as experiências, os valores e os significados do sujeito que os definem, e um mesmo espaço geométrico pode ser percebido de maneiras radicalmente distintas por diferentes indivíduos, conforme sua história, sua cultura e sua condição corporal no momento da experiência.

Juhani Pallasmaa aprofunda essa perspectiva ao propor que

A RESIDÊNCIA PAIVA · AINDA ESTOU AQUI

a experiência arquitetônica é fundamentalmente multissensorial. Para o arquiteto finlandês, a arquitetura dominada pela visão empobrece a experiência espacial ao suprimir o conjunto de sentidos que constitui o contato pleno do corpo com o mundo construído.

Toda experiência com o ambiente com a arquitetura é multissensorial; as características de espaço, matéria e escala são medidas igualmente por nossos olhos, ouvidos, nariz, pele, língua, esqueleto e músculos. A arquitetura reforça a experiência existencial, nossa sensação de pertencer ao mundo, e essa é essencialmente uma experiência de reforço da identidade pessoal. (Pallasmaa, 2011, p. 40)

Logo, os sentidos são compreendidos como sistemas integrados, todos derivados de uma matriz comum que é o tato, considerado o mais primitivo e fundamental na constituição da percepção espacial. Até a visão, para o autor, implica uma forma inconsciente de contato, pois ao fixar o olhar sobre uma superfície o corpo a toca à distância. Essa dimensão háptica da percepção é central para a arquitetura, já que é por ela que o espaço é sentido em sua materialidade, temperatura, textura e peso, antes mesmo de ser compreendido como forma. Essa integração entre percepção, corpo e memória culmina na formulação que Pallasmaa elabora sobre as experiências memoráveis de arquitetura:

Nas experiências memoráveis de arquitetura, o espaço, a matéria e o tempo fundem-se numa única dimensão, na substância básica do ser que penetra na nossa consciência. Nos identificamos com este espaço, este lugar, este momento, e estas dimensões passam a ser ingredientes da nossa mesma existência. A arquitetura é a arte da reconciliação entre nós e o mundo, e esta mediação tem lugar através dos sentidos. (Pallasmaa, 2011, p. 72)

A arquitetura opera, portanto, como mediação entre o sujeito e o mundo, e essa mediação acontece pelo e no corpo, de modo que habitar, no sentido fenomenológico, é sempre um ato corporal, sensorial e temporalmente situado. Se o corpo é a via pela qual o espaço se torna experiência, aquilo que ele percebe de imediato, antes de qualquer análise, é reconhecido por Peter Zumthor como atmosfera. É nesse ponto que o pensamento de Zumthor se articula ao de Pallasmaa, pois o arquiteto suíço desenvolve, em *Atmosferas* (2009), um conceito que liga a qualidade sensível do espaço construído à percepção de quem o experiencia.

Para Zumthor, a qualidade arquitetônica só pode significar que uma obra toca quem a experimenta (Zumthor, 2009, p. 10-11), e essa qualidade que toca é o que o autor chama de atmosfera, a percepção emocional imediata de um espaço, que opera numa fração de segundo e antecede qualquer análise consciente, comunicando-se com a percepção emo-

A RESIDÊNCIA PAIVA · AINDA ESTOU AQUI

cional que funciona de forma instintiva e que o ser humano possui para sobreviver (Zumthor, 2009, p. 13).

O autor identifica um conjunto de componentes concretos que contribuem para a criação de atmosferas arquitetônicas. O primeiro é o que chama de corpo da arquitetura, a presença material da construção, seus materiais, sua massa, sua anatomia, pensada corporalmente como massa, membrana, tecido e invólucro (Zumthor, 2009, p. 23). A consonância dos materiais é outro componente central, já que para o autor os materiais não existem em si mesmos, mas em relação uns com os outros, e soam em conjunto e irradiam (Zumthor, 2009, p. 25).

O espaço possui ainda uma dimensão acústica, pois cada espaço funciona como um instrumento que coleciona, amplifica e transmite sons, qualidade diretamente relacionada à sua forma, à superfície dos materiais e ao modo como estes estão fixados (Zumthor, 2009, p. 29). A temperatura é também elemento constitutivo da atmosfera, visto que cada edifício possui uma temperatura específica, ao mesmo tempo física e psíquica, isto é, o que se vê, o que se sente e o que se toca com os pés (Zumthor, 2009, p. 35).

Por fim, a tensão entre interior e exterior define os limites do espaço habitado, uma vez que ao construir cria-se um interior e um exterior, um dentro e um fora, e é dessa fronteira que emergem as soleiras, as passagens e os refúgios que tornam o espaço habitável (Zumthor, 2009, p. 47). A atmosfera de um espaço resulta da composição desses elementos em conjunto, percebida pelo corpo em sua totalidade, e o espaço se revela, assim, como condição a ser habitada, que é sempre uma experiência sensível, temporal e afetiva.

A percepção corporal e sensível do espaço, desenvolvida pelas abordagens de Merleau-Ponty, Pallasmaa e Zumthor, encontra em Christian Norberg-Schulz uma articulação específica com a ideia de lugar. Para o arquiteto e teórico norueguês, habitar um espaço é o ato pelo qual o homem o significa e o transforma em lugar, pois o espaço, em sua dimensão geométrica e abstrata, precisa ser habitado e experienciado para que adquira sentido e se torne habitável (Norberg-Schulz, 1980).

Esse processo de significação é o que o autor chama de *genius loci*, expressão latina que pode ser traduzida como espírito do lugar, conceito que designa a identidade própria

A RESIDÊNCIA PAIVA · AINDA ESTOU AQUI

de cada lugar, constituída pela combinação de seus aspectos tangíveis, como a materialidade, a organização espacial e as relações de escala e luz, com seus aspectos intangíveis, como os sentimentos, as memórias e os significados que a experiência acumulada de quem o habita projeta sobre ele.

O lugar, nessa perspectiva, possui uma presença que antecede e orienta cada nova experiência de quem o adentra, funcionando como um campo de referências ao mesmo tempo físicas e simbólicas.

Como sintetiza Reis (2017, p. 11), para Norberg-Schulz viver seria estar no mundo, refletindo-o e nele se refletindo, de modo que a percepção é a chave para esse entendimento. O eu existe no mundo pelo corpo e é por essa existência que o mundo adquire sentido, ao mesmo tempo em que o mundo exterior se projeta no corpo, atribuindo-lhe uma existência situada, e o corpo, assim compreendido, é um espaço expressivo que projeta suas significações no entorno e faz existir o lugar como coisa concreta e afetiva.

Essa noção tem implicações diretas para a compreensão da casa como espaço vivido, pois quando um lugar é habitado por tempo suficiente, quando as experiências, os rituais co-

tidianos e os laços afetivos se sedimentam sobre ele, ele adquire uma identidade que persiste mesmo na ausência física de quem o habitou. O lugar passa a carregar uma história, e essa história é parte constitutiva de sua presença, razão pela qual a arquitetura, para Norberg-Schulz, atua como criação de lugares capazes de abrigar a identidade humana e de sustentá-la ao longo do tempo.

É precisamente nesse ponto, quando o lugar se especifica como abrigo, como casa, que o pensamento de Gaston Bachelard se incorpora ao percurso. Se Norberg-Schulz mostra como a experiência acumulada converte o espaço em lugar, Bachelard leva essa compreensão ao espaço primordial em que ela primeiro se dá, que é a casa.

Em seu livro, *A Poética do Espaço* (1993), o filósofo compreende a casa como o primeiro universo do sujeito, o espaço a partir do qual toda experiência do mundo se organiza, de modo que seus ambientes não são neutros, mas guardam imagens e memórias que retornam sempre que um cheiro, uma luz ou um som aciona o passado vivido. Nessa perspectiva, a casa antecede o sujeito e o constitui, articulando memória e imaginação como dimensões inseparáveis da experiência de habitar.

A RESIDÊNCIA PAIVA · AINDA ESTOU AQUI

Essa perspectiva conecta as abordagens desenvolvidas ao longo deste tópico a um ponto de chegada comum, no qual o espaço que é percebido pelo corpo, habitado pela cultura e capaz de acumular memória e afeto converte-se em lugar. É nesse lugar, carregado de sentidos, narrativas e representações simbólicas, que a arquitetura cumpre sua função mais profunda, e é também nesse lugar que o cinema encontra um de seus materiais mais potentes, ao traduzir para a imagem a densidade afetiva e simbólica dos espaços habitados.

1.2

O espaço como estrutura narrativa no cinema

A RESIDÊNCIA PAIVA · AINDA ESTOU AQUI

Enquanto a discussão anterior tratou do espaço como fenômeno vivido e simbólico na arquitetura, esta se volta para o modo como o cinema constrói espacialidades por meio de seus próprios instrumentos narrativos. O argumento central é que o espaço fílmico recria o espaço vivido como experiência narrativa, distinção fundamental para o trabalho proposto, pois implica reconhecer que a cenografia é um agente ativo da narrativa cinematográfica, da mesma forma que o espaço arquitetônico diz respeito à experiência de habitar.

Essa aproximação entre as duas linguagens tem origem na própria forma como ambas são apreendidas. O cineasta francês René Clair afirmou ser a arquitetura a arte mais próxima do cinema, uma vez que ambas trabalham com práticas espaciais e com a construção de espaços que ultrapassam sua dimensão física (Clair apud Costa, 2008).

Essa aproximação se sustenta, entre outros argumentos, na ideia desenvolvida por Eisenstein (apud Costa, 2008). Para os autores, a apreensão do espaço cinematográfico e do espaço arquitetônico se dá por um mecanismo comum, a mobilidade visual, meio pelo qual o cineasta denomina passagem:

Pensemos na experiência espacial visualmente vivida por alguém que se desloca através de um objeto arquitetônico, um edifício, por exemplo. [...] O transeunte, aquele que experimenta o espaço arquitetônico e o reconhece pelas suas formas visuais, seria, na opinião de Eisenstein, o protótipo do espectador de cinema. (Costa, 2008, p. 65)

O espectador de cinema é, portanto, uma espécie de transeunte, pois percorre o espaço fílmico pelo encadeamento dos planos, do mesmo modo que o habitante percorre o edifício pelo encadeamento dos cômodos, e em ambos os casos o espaço se revela progressivamente, no tempo e no movimento. É essa estrutura comum que torna possível pensar o espaço cinematográfico a partir de categorias desenvolvidas para o espaço arquitetônico, e vice-versa.

Oliveira Jr. (2005, p. 30) aprofunda a ideia ao propor que existe uma continuidade entre os lugares geográficos e os locais narrativos no cinema, na medida em que os espaços reais se manifestam nos espaços fílmicos por meio de suas materialidades, como formas, movimentos, silhuetas e memórias, ao passo que os espaços fílmicos, por sua vez, colam seus sentidos e imagens ao mundo concreto, iluminando-o de outro modo. O espectador é a ponte entre essas duas instâncias, pois é quem localiza geograficamente as imagens a partir de suas vivências e experiências com o

espaço concreto.

Essa perspectiva sustenta o argumento deste trabalho de que a cenografia de *Ainda Estou Aqui* não inventa um espaço arbitrário, mas dialoga com um repertório cultural, afetivo e histórico que o espectador brasileiro carrega no corpo, de modo que o espaço fílmico da Residência Paiva se constitui nessa relação entre o construído e o vivido, entre o que a câmera enquadra e o que o espectador reconhece.

Compreender como o espaço participa dessa construção exige, antes, delimitar o que se entende por narrativa no cinema. Bordwell e Thompson (2013, p. 144) definem narrativa como "uma cadeia de eventos ligados por causa e efeito, ocorrendo no tempo e no espaço", tratando-se de uma organização intencional na qual a narrativa começa com uma situação que se transforma mediante uma série de causas e efeitos, até que uma nova situação se estabilize.

Como ressaltam os autores, todos os componentes que envolvem o espectador com uma história, a causalidade, o tempo e o espaço, são fundamentais para essa construção, embora a causalidade e o tempo sejam seus eixos centrais.

A partir daí, os autores distinguem dois níveis de organização narrativa, a história e o enredo.

A história é o conjunto de todos os eventos de uma narrativa, tanto os que são explicitamente apresentados quanto os que são inferidos pelo espectador, enquanto o enredo é o modo como esses eventos são organizados e apresentados no filme, isto é, o que se vê e ouve e a ordem em que isso ocorre (Bordwell; Thompson, 2013, p. 146-147). Em síntese, a história é o que o espectador elabora a partir do acesso direto ao enredo.

Essa distinção tem implicações diretas para a análise do espaço fílmico, pois no cinema o espaço é selecionado, enquadrado, iluminado e sonorizado de acordo com as exigências do enredo, de modo que o que se mostra do espaço, e como se mostra, é sempre uma escolha narrativa.

Como observam Bordwell e Thompson (2013, p. 161), no filme narrativo o espaço é normalmente um fator importante, uma vez que os eventos ocorrem em locais bem definidos, e tanto o enredo quanto a história podem manipular o espaço de maneiras distintas, pois o enredo pode convidar o espectador a imaginar espaços que nunca

A RESIDÊNCIA PAIVA · AINDA ESTOU AQUI

são mostrados, pode restringir ou ampliar o acesso ao ambiente e pode fazer do espaço visível apenas uma fração do espaço da história.

É nessa manipulação intencional que o espaço se torna elemento narrativo, e um mesmo ambiente pode ser apresentado de maneiras radicalmente distintas conforme o momento da história, operação que a cenografia de *Ainda Estou Aqui* realiza ao transformar a Residência Paiva ao longo dos três atos do filme.

Essa transformação se organiza segundo a lógica do cinema narrativo clássico, que estrutura seus eventos em torno de uma progressão de mudanças nos valores que orientam a vida das personagens. Para Bordwell e Thompson (2013, p. 162), o uso que uma narrativa faz da causalidade, do tempo e do espaço normalmente envolve a mudança de uma situação inicial para uma situação final, isto é, uma progressão que se desenvolve por meio de aberturas, complicações e fechamentos que orientam as expectativas do espectador ao longo do filme.

Enquanto assiste, o espectador assimila pistas, relembra informações e antecipa o que vai acontecer, participando a-

tivamente da criação da forma fílmica, e o filme molda essas expectativas ativando a curiosidade, o suspense e a surpresa, sendo o encadeamento entre espaço, tempo e causalidade o que sustenta esse envolvimento. (Bordwell; Thompson, 2013, p. 144)

Essa lógica estrutural é relevante para o presente trabalho porque a narrativa de *Ainda Estou Aqui* opera precisamente a partir dessa progressão de valores, já que o filme começa com uma casa solar, aberta, cheia de vida e liberdade, já no segundo ato, se transforma em uma casa de silêncios, cortinas fechadas e ausências.

A mudança da trama, da liberdade ao medo e da presença ao luto, é espacializada na cenografia da Residência Paiva, de maneira que o espaço no filme encarna o que o enredo propõe. Nesse sentido, a Residência Paiva funciona como o que a diretora executiva Maria Carlota Bruno descreve como um "termômetro dos sentimentos de seus moradores" (Bruno apud Rafss, 2025, s.p.), pois na primeira parte do filme a casa é solar, com portas abertas e muita música, e com a chegada dos policiais militares as cortinas e portas são fechadas, a luz se retrai e os elementos sonoros e visuais são subtraídos. Esse arco cenográfico é, em si, uma

narrativa.

O que torna esse arco possível é a cenografia, por definição a arte de projetar cenas. O termo deriva do grego *skenographie*, junção de *skené*, cena, e *graphein*, escrever ou desenhar, e designa a área responsável por organizar o ambiente para a filmagem (Mantovani apud Amorim, 2019, p. 23-24).

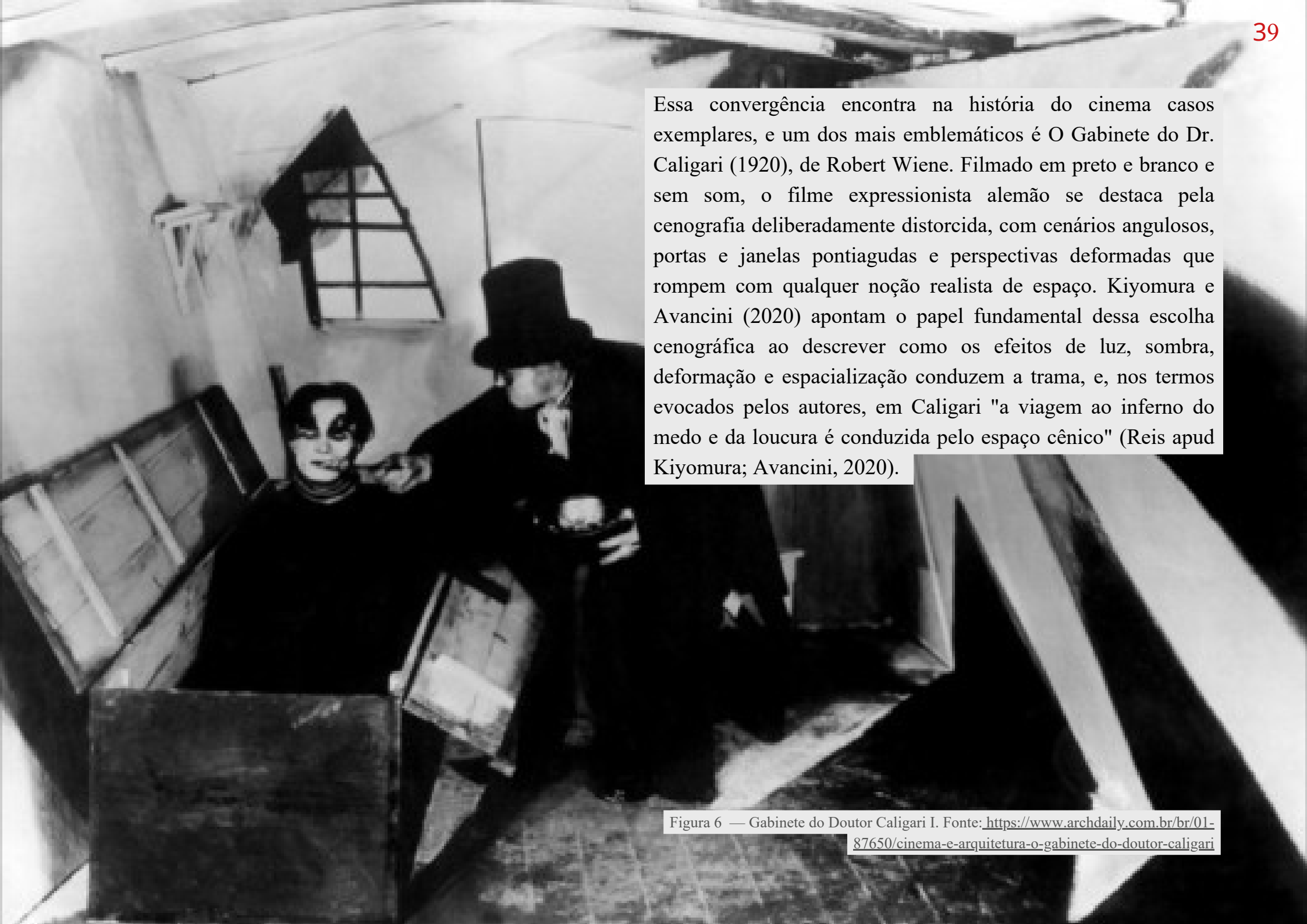
Para Bordwell e Thompson (2013, p. 205), o *mise-en-scène* inclui os aspectos do cinema que coincidem com a arte do teatro, como cenário, iluminação, figurino e comportamento das personagens, e a cenografia é o campo que organiza o ambiente cênico dentro desse conjunto, pois ao dispor o espaço com intencionalidade ela indica traços da personalidade das personagens, antecipa acontecimentos da narrativa e carrega o espaço de significado antes mesmo que qualquer diálogo ocorra.

Pamela Howard (2009, p. 37) ressalta o papel fundamental

da memória e do reconhecimento nessa construção, ao afirmar que objetos, cores, texturas e cheiros ativam as memórias do espectador de maneira tão intensa que "uma pequena sugestão pode acionar um mundo completo de lembranças que parecem tão reais como no momento em que aconteceram". A cenografia significa o espaço, ativando no espectador um repertório subjetivo que ultrapassa o que é mostrado na tela.

Nesse sentido, como argumenta Almeida (2022), o cenário cinematográfico se torna um veículo de comunicação, pois a escolha do enquadramento, a composição de cor, a iluminação, a dinâmica de cheios e vazios e os símbolos estruturados na cena traduzem, nas telas, o espaço vivido que a arquitetura suscita na experiência real. Arquitetura e cinema convergem, assim, no projeto cenográfico, uma vez que o arquiteto projeta espaços para a vivência e o cenógrafo projeta espaços para a narrativa.

Como observa Costa (2006, p. 43), ainda que Griffith não tenha inventado a montagem alternada, "ele transformou essa técnica num método narrativo poderoso para criar cenas de suspense". O que interessa particularmente a este trabalho é a dimensão espacial dessa operação, pois em *The Lonely Villa* o espaço passa a ser construído pela relação entre os planos. A casa se revela progressivamente, por fragmentos, à medida que a montagem alterna entre o dentro e o fora, entre o espaço ameaçado e o espaço ameaçador, e a tensão narrativa nasce precisamente dessa separação espacial, já que o espectador sabe o que acontece em dois lugares ao mesmo tempo enquanto as personagens não sabem.



Essa convergência encontra na história do cinema casos exemplares, e um dos mais emblemáticos é O Gabinete do Dr. Caligari (1920), de Robert Wiene. Filmado em preto e branco e sem som, o filme expressionista alemão se destaca pela cenografia deliberadamente distorcida, com cenários angulosos, portas e janelas pontiagudas e perspectivas deformadas que rompem com qualquer noção realista de espaço. Kiyomura e Avancini (2020) apontam o papel fundamental dessa escolha cenográfica ao descrever como os efeitos de luz, sombra, deformação e espacialização conduzem a trama, e, nos termos evocados pelos autores, em Caligari "a viagem ao inferno do medo e da loucura é conduzida pelo espaço cênico" (Reis apud Kiyomura; Avancini, 2020).

Figura 6 — Gabinete do Doutor Caligari I. Fonte: <https://www.archdaily.com.br/01-87650/cinema-e-arquitetura-o-gabinete-do-doutor-caligari>

Figura 7 — Gabinete do Doutor Caligari II. Fonte: <https://www.archdaily.com.br/01-87650/cinema-e-arquitetura-o-gabinete-do-doutor-caligari>



O cenário não oferece segurança ou continuidade lógica, mas espacializa a perturbação psicológica das personagens e o clima de paranoia que envolve a narrativa. Produzido em um contexto de crise após a Primeira Guerra Mundial, o filme emprega seus ambientes angulosos e claustrofóbicos para refletir a sensação coletiva de medo, controle e desorientação, reforçando a ideia de um mundo fragmentado, imprevisível e arbitrário, razão pela qual a cenografia se torna um dos principais agentes narrativos do filme.



Se O Gabinete do Dr. Caligari demonstrou que o espaço cenográfico pode ser agente da subjetividade, um exemplo anterior e igualmente fundador revela como o espaço pode ser construído pela própria estrutura da montagem. Em The Lonely Villa (Biograph, 1909), D. W. Griffith sistematizou uma técnica que transformaria definitivamente a relação entre espaço e narrativa no cinema, a montagem alternada.

Figura 8 — Gabinete do Doutor Caligari III. Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/01-87650/cinema-e-arquitetura-o-gabinete-do-doutor-caligari>

O filme alterna cenas de ladrões tentando invadir uma casa, da família tentando se proteger dentro dela e do pai correndo para socorrê-los, e, com cerca de cinquenta planos, Griffith pulava rapidamente entre as três situações, no que ele próprio chamava de cross-cutting, switch-back ou cut-back, criando uma poderosa sensação de simultaneidade e suspense (Costa, 2006, p. 43).

ESPAÇO 2

ESPAÇO 1

Figura 9 — The Lonely Villa - Espaço 1 Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=kaLZ6sRPk2M>

Figura 10 — The Lonely Villa - Espaço 2. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=kaLZ6sRPk2M>

ESPAÇO 3

Como observa Costa (2006, p. 43), ainda que Griffith não tenha inventado a montagem alternada, "ele transformou essa técnica num método narrativo poderoso para criar cenas de suspense". O que interessa particularmente a este trabalho é a dimensão espacial dessa operação, pois em *The Lonely Villa* o espaço passa a ser construído pela relação entre os planos. A casa se revela progressivamente, por fragmentos, à medida que a montagem alterna entre o dentro e o fora, entre o espaço ameaçado e o espaço ameaçador, e a tensão narrativa nasce precisamente dessa separação espacial, já que o espectador sabe o que acontece em dois lugares ao mesmo tempo enquanto as personagens não sabem.

ESPAÇO 2

ESPAÇO 2

O espaço se torna, assim, um instrumento dramático. Costa (2006, p. 46) explica que Griffith desenvolveu a montagem paralela "para construir contrastes dramáticos, delinear o desenvolvimento psicológico de personagens e criar julgamentos morais", operação que Gunning nomeou sistema do narrador e que deixa explícita a manipulação do espaço e do tempo como ferramentas de sentido, haja vista que o narrador conduz o olhar do espectador de um lugar a outro, construindo uma continuidade narrativa que não existe no espaço físico, mas que o espectador aceita como coerente (Gunning, 1990b, p. 340 apud Costa, 2006, p. 46).

ESPAÇO 4

ESPAÇO 3

Figura 11 — The Lonely Villa - Espaço 3. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=kaLZ6sRPk2M>

ESPAÇO 3

ESPAÇO 5

ESPAÇO 4

O filme alterna cenas de ladrões tentando invadir uma casa, da família tentando se proteger dentro dela e do pai correndo para socorrê-los, e, com cerca de cinquenta planos, Griffith pulava rapidamente entre as três situações, no que ele próprio chamava de cross-cutting, switch-back ou cut-back, criando uma poderosa sensação de simultaneidade e suspense (Costa, 2006, p. 43).

ESPAÇO 4

O princípio do espaço construído pela montagem, para além do cenário, é um dos fundamentos da linguagem cinematográfica clássica, pois antecipa o que será desenvolvido ao longo de todo o cinema narrativo, a ideia de que o espaço fílmico não é dado pela câmara, mas produzido pela relação entre os planos.

ESPAÇO 5

Figura 13 — The Lonely Villa - Espaço 5. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=kaLZ6sRpk2M>

CAPÍTULO

2

Contexto: o filme, a casa e a família Paiva

2.1

Os narradores da história

2.1.1

O livro como origem: memória e narração em primeira pessoa

Publicado em 2015, o livro *Ainda Estou Aqui* é uma narrativa de memória escrita em primeira pessoa por Marcelo Rubens Paiva. Escritor, dramaturgo e jornalista, Marcelo é filho de Rubens Paiva, engenheiro civil e ex-deputado federal sequestrado e morto pela ditadura militar em 1971, e de Eunice Paiva, que viria a se tornar advogada e defensora dos direitos humanos. O autor havia estreado na literatura em 1982 com *Feliz Ano Velho*, relato de sua juventude após o acidente que o deixou tetraplégico aos vinte anos.

Em *Ainda Estou Aqui*, ele reconstrói a história de sua mãe a partir de fragmentos do que viveu como criança na Residência da Urca e do que apurou como adulto sobre o sequestro e o assassinato do pai. A dupla temporalidade entre a memória da infância e o saber do adulto estrutura o

livro como um texto dual: o que a criança viu na casa e o que o filho reconstituiu depois.

Essa condição narrativa tem consequências diretas para o filme. A perspectiva é sempre a do filho, ou seja, o que o espectador vê da casa, da família e da ditadura é filtrado pela memória de Marcelo Rubens Paiva. A casa que aparece na tela não tem como objetivo ser puramente uma reconstituição histórica objetiva, mas sim a casa como ele a lembrava, habitada pelos afetos, pelos sons e pelas presenças que marcaram sua infância. A narrativa do livro se inicia com uma reflexão sobre como a memória se estrutura nos primeiros anos da vida fazendo com que a cenografia precise carregar, também, a afetividade da memória de uma família específica.

2.1.2

Walter Salles e a escolha do espaço como linguagem

Walter Salles é um dos diretores brasileiros mais reconhecidos internacionalmente. Em *Ainda Estou Aqui*, sua sensibilidade se manifesta na forma como a câmera habita a residência, fazendo com que o espectador percorra, se demore nos detalhes, acompanhe a movimentação dos corpos entre os cômodos.

A escolha de Salles para dirigir o filme importa para a leitura cenográfica pelo perfil associado às suas obras em relação ao espaço como agente. Segundo a diretora executiva Maria Carlota Bruno, a casa foi concebida desde o início como "termômetro dos sentimentos de seus moradores" (Bruno apud Raffs, 2025, s.p.)

Esse modo de trabalho do diretor soma-se ao trabalho do diretor de arte Carlos Conti, cuja intenção declarada era

construir uma casa que "parecesse realmente habitada" e não um "showroom da época" (Conti apud Raffs, 2025, s.p.). Trata-se de uma distinção fundamental, era necessário uma casa com afetividade ainda que cenográfica, por isso a Residência Paiva se torna um espaço narrativo, transforma a casa em um corpo além de cenário histórico, que situa o espectador no Brasil dos anos 1970.

A escolha de Salles importa menos por seu prestígio do que por um traço recorrente de sua decupagem que é a câmera que habita o espaço antes de narrar a ação. É esse procedimento que faz do espectador o transeunte descrito por Eisenstein (apud COSTA, 2008), aquele que reconhece o espaço percorrendo-o. A Residência Paiva é construída para ser percorrida, e não apenas vista e é por isso que sua transformação ao longo dos atos pode ser lida como narrativa.

2.2

A Residência da Urca: Entre o Real e o Fílmico

A RESIDÊNCIA PAIVA · AINDA ESTOU AQUI

Rubens Paiva foi engenheiro civil e ex-deputado federal. Em janeiro de 1971, durante a ditadura militar, foi sequestrado por agentes do regime na própria casa, no bairro da Urca, no Rio de Janeiro, e nunca mais voltou. Sua morte sob custódia do Estado só seria reconhecida oficialmente décadas depois. Eunice Paiva, sua esposa, também foi detida e interrogada. Depois de anos de silêncio imposto, formou-se advogada e dedicou parte da vida à luta pelos direitos humanos e ao reconhecimento oficial da morte do marido. O casal tinha cinco filhos, Vera, Nalu, Eliana, Babi e Marcelo (Queiroz, 2025).

O contexto da ditadura militar é inseparável da leitura espacial do filme, porque é ele a força que transforma a casa. A Residência Paiva não muda a planta e, ainda assim, torna-se um espaço completamente outro. O que muda é a relação entre aquela família e aqueles ambientes, com as portas que se fecham, as cortinas que se correm e o silêncio que toma o lugar da música. A ditadura vai entrando na casa ao longo da história. Compreender quem eram Rubens e Eunice Paiva e o que lhes aconteceu é, por isso, condição para a leitura do filme. Sem esse pano de fundo, a transformação da casa pareceria apenas uma mudança de técnica, quando se trata, na verdade, da espacialização de

uma violência de Estado.

A casa em que a família viveu ficava no bairro da Urca. Para as filmagens, a produção escolheu uma residência na esquina da Rua Roquete Pinto com a Avenida João Luiz Alves, também no Rio, que passou por extensas reformas externas e internas para receber a história da família (Raffs, 2025). Segundo a produtora Maria Carlota Bruno (Bruno apud Raffs, 2025), a seleção se deu tanto pela semelhança exterior quanto pela espacialização dos cômodos, e a equipe ainda dispunha de um desenho da planta da casa original, feito à mão por Nalu, uma das filhas de Eunice, o que permitiu reconstituir a organização dos espaços internos a partir de uma memória familiar (Bruno apud Raffs, 2025). É esse tipo de dado que constrói a casa filmada e reforça sua constituição afetiva.

O diretor de arte Carlos Conti e sua equipe dedicaram quase quatro meses à montagem dos cenários. Conti conta que a escolha da mobília, feita com o apoio da produtora Laura Shalders, foi conduzida de forma milimétrica e chegou a contemplar até as roupas guardadas dentro dos armários e os livros nas estantes (Conti apud Raffs, 2025). Esse cuidado com o que nem sempre aparece em

A RESIDÊNCIA PAIVA · AINDA ESTOU AQUI

cena garante que os atores ocupem um espaço que existe para além da câmera, e que os detalhes visíveis surjam com a naturalidade de quem sempre esteve ali.

O resultado foi tão preciso que, ao entrar na casa pela primeira vez, Marcelo Rubens Paiva se emocionou com a semelhança e com o que descreveu como o "cheiro de maresia" do lugar (Raffs, 2025). O dado confirma que o objetivo cenográfico foi alcançado. A casa filmada reconstitui uma experiência e, como tal, pede para ser lida. É essa sobreposição de camadas que torna a Residência Paiva um objeto de análise arquitetônica neste trabalho, e é o que o próximo capítulo examina, ao acompanhar como essa narração espacial se organiza ao longo dos três atos do filme.

Lançado em 2024, *Ainda Estou Aqui* chega às telas mais de cinco décadas após os eventos que narra. O filme adapta a autobiografia homônima de Marcelo Rubens Paiva, publicada em 2015, e recupera, pela perspectiva da família, o desaparecimento forçado de Rubens Paiva durante a ditadura civil-militar brasileira (1964-1985). Essa origem dupla, a memória familiar do livro e o fato histórico, define o estatuto da obra.

O contexto de recepção é inseparável do sentido do filme. Sua estreia no Festival de Veneza, em setembro de 2024, foi aplaudida por dez minutos, e o êxito posterior, que culminou na conquista do Oscar de Melhor Filme Internacional, projetou internacionalmente um debate que, no Brasil, permanece aberto, o da memória da ditadura. A obra foi recebida em um momento de disputa sobre os sentidos do período, em que discursos revisionistas ganham espaço e relativizam a violência de Estado (Valim; Avelar; Bevernage, 2021).

Ao reconstruir o desaparecimento de Rubens Paiva a partir da experiência de sua família, o filme intervém nessa disputa e reafirma o direito à memória e à verdade (Lacerda, 2026). É nesse sentido que a análise externa precisa considerar não apenas o tempo que a obra retrata, mas também o tempo em que foi feita e exibida. *A Residência Paiva*, ao espacializar a perda, fala tanto da casa dos anos 1970 quanto do Brasil que, em 2024, ainda disputa como deve lembrar daquele passado.

2.3

A casa brasileira: tempos, lugares e arranjos

A RESIDÊNCIA PAIVA · AINDA ESTOU AQUI

Ao escrever que o lugar da casa parte da interioridade do sujeito, Mia Couto aponta para uma dimensão da habitação que ultrapassa o espaço físico e entende a casa como lugar construído pela experiência e pela memória de quem mora nela.

Essa intuição encontra ancoragem teórica na fenomenologia do espaço doméstico de Gaston Bachelard, em *A Poética do Espaço* (1993). Para Bachelard, a casa é o nosso primeiro universo, o espaço a partir do qual toda experiência do mundo se organiza. Seus ambientes não são neutros, pois carregam imagens primordiais que habitam a memória e o imaginário e que retornam sempre que um cheiro, uma luz ou um som reacende aquele passado vivido. A casa, nesse sentido, antecede o sujeito e o constitui.

É a partir dessa compreensão que este capítulo traça um panorama histórico da residência no Brasil, a partir de Veríssimo e Bittar (1999), para examinar como cada ambiente doméstico vai acumulando, ao longo do tempo, camadas de significado cultural e afetivo.

A discussão se organiza por ambientes, a sala, o quarto e o banheiro, a cozinha e a varanda, e em cada um deles trata

das transformações históricas do espaço e dos valores sociais que ele passou a sedimentar. O objetivo é dar base à leitura cenográfica da Residência Paiva feita no capítulo seguinte, mostrando que os espaços do filme mobilizam referências reconhecíveis para o espectador brasileiro, capazes de acionar memórias e afetos que vão além da ficção.

2.3.1

A sala

Desde os primeiros exemplares de arquitetura residencial construídos no Brasil, ainda no século XVI, o setor social é tratado com rigoroso ritual formal. Como apontam Veríssimo e Bittar (1999, p. 57), na ausência dos terreiros de engenho, das varandas rurais ou urbanas e dos jardins, é a sala que faz a transição entre o exterior, o mundo, e o interior, o doméstico. Por isso ela precisa estar organizada de modo a refletir, para o visitante, as posses e a disciplina da família.

No período colonial, o salão de visitas ficava sempre à frente da habitação e, por muito tempo, foi o único espaço da casa destinado a receber estranhos. A partir da segunda metade do século XIX, sua relação com o exterior muda, e o ambiente passa a se abrir para alpendres e jardins, articulando o interior doméstico com o entorno imediato (Veríssimo; Bittar, 1999, p. 61-87).

Com o crescimento das cidades e a aceleração da vida urbana no século XX, o espaço de sociabilidade vai se exteriorizando. O hábito de receber visitas passa a ocupar também calçadas, quintais e, mais tarde, áreas de lazer coletivas, como churrasqueiras e salões de festa, enquanto a sala interior assume o caráter de convívio cotidiano entre os membros da família. O que antes era espaço de representação pública vira, aos poucos, espaço de encontro íntimo.

Na Residência Paiva, a sala de estar é o centro de gravidade do Ato 1. É ali que a família se reúne, que os amigos chegam, que a música toca e que as risadas se sobrepõem. Essa centralidade responde diretamente ao papel histórico da sala na habitação brasileira, que é a interface entre o doméstico e o social, palco de uma vida que se quer visível e compartilhada. É também por isso que o esvaziamento da sala no Ato 2 carrega tanto peso, já que, naquele contexto, fechar a sala é fechar o mundo.

2.3.2

O quarto e o banheiro

Na parte íntima da habitação, Veríssimo e Bittar (1999) acompanham o desenvolvimento do quarto e do banheiro ao longo da história do Brasil e concluem que o quarto pouco se transforma nos três primeiros séculos da colonização. Os quartos coloniais, configurados como alcovas sem ventilação adequada, não tinham uma função de privacidade claramente definida, e eram espaços de repouso, sem o caráter de individualidade que o conceito moderno de intimidade carrega.

O espaço íntimo no Brasil, conforme avança o século XIX, incorpora muitas lições de bem viver das elites do século precedente, porém o faz à sua maneira, e o quarto areja-se. Com a presença da corte é que vamos encontrar uma maior valorização desse compartimento, que agora vai acompanhar a sofisticação do restante da habitação: surgem o quarto de vestir, os toucadores, o quarto de banho, um equipamento de melhor qualidade tanto material quanto formal, pois a Revolução Industrial consegue colocar no mercado produtos em larga escala. Os quartos se abrem um pouco mais, pois já vamos encontrar na segunda metade do século verdadeiras "reuniões" femininas nesse compartimento. (Veríssimo; Bittar, 1999, p. 90)

A noção de intimidade se consolida com a casa burguesa do século XIX, quando o dormitório passa a expressar individualidade. O quarto deixa de ser apenas o ambiente de dormir e se torna o espaço de maior intimidade da habitação, orientando as novas práticas e usos que a privacidade passa a exigir.

Já a incorporação do banheiro ao interior das casas só acontece com as reformas sanitárias urbanas do fim do século XIX e início do XX. Antes restrito ao exterior ou às áreas de serviço, o espaço de higiene vai sendo internalizado e passa a simbolizar modernidade, privacidade e a valorização da higiene como parâmetro de civilidade.

Na Residência Paiva, o quarto e o banheiro ganham papel narrativo decisivo no Ato 2. À medida que a liberdade da família diminui, a câmera vai adentrando os espaços de maior intimidade da casa, os quartos dos filhos e o banheiro de Eunice. O movimento de internalização do espaço acompanha o enclausuramento da trama, de modo que, quanto menor a liberdade, mais fundo na casa a narrativa penetra. A cena de Eunice no box do banheiro é o ponto de maior contração desse percurso, o momento em que o espa-

A RESIDÊNCIA PAIVA · AINDA ESTOU AQUI

espaço mais íntimo da residência coincide com a hora de menor liberdade da personagem.

Esse percurso em direção ao interior encontra no banheiro o seu limite. Há, nesse movimento, uma inversão que reencontra a história narrada por Veríssimo e Bittar (1999). O banheiro que a modernidade internalizara como signo de privacidade e civilidade torna-se, no filme, a medida exata da violência que invade a casa. O espaço passa a expor o quanto o regime alcança até o que havia de mais protegido, a intimidade já não encontra resguardo nem ali, atravessando todas as camadas da habitação.

A contração do espaço acompanha a contração da liberdade, e o que era o lugar do cuidado de si torna-se o lugar do desamparo. Mais uma vez, a Residência Paiva não ilustra a perda, ela a espacializa, fazendo do compartimento mais íntimo da casa o ponto em que a trama atinge sua máxima compressão.

2.3.3

A cozinha

Sobre o setor de serviços, Veríssimo e Bittar (1999) lembram que é nos ambientes de serviço que os hábitos sociais se revelam com mais clareza. A cozinha, considerada o coração desse setor, passou por transformações importantes de dimensão, implantação e agenciamento ao longo dos cinco séculos de habitação no Brasil. No início, localizada de forma periférica e associada ao trabalho servil, ocupava uma posição marginal na hierarquia dos espaços domésticos, longe da sala, separada da família, confinada aos fundos da casa.

A partir do século XX, esse percurso se inverte. A cozinha vai se integrando ao cotidiano doméstico e adquire valor afetivo e social, deixando de ser espaço exclusivo do trabalho para virar lugar de convívio e pertencimento. Esse processo acompanha a transformação da copa, ambiente agregado à cozinha e voltado para o quintal, que Veríssimo e Bittar (1999, p. 116-118) descrevem como "a sala de vi-

ver", o espaço em que a família se reúne para as refeições do dia a dia, distinto da sala de jantar formal e revelador de uma arquitetura burguesa que, no século XIX, passou a especializar as funções domésticas, separando o lugar de preparo do alimento do lugar de seu consumo.

Na Residência Paiva, a cozinha e a copa ocupam posição central na dinâmica afetiva do Ato 1. São espaços de movimento, de barulho, de presença constante, ambientes que traduzem em cena a vitalidade de uma casa habitada. Sua transformação ao longo da narrativa, do burburinho cotidiano ao silêncio que vai se instalando, sintetiza com precisão a mudança que atravessa toda a residência. A cozinha que antes produzia som e vida passa a revelar, pela ausência, o vazio que a trama instala.

2.3.4

A varanda

*“A A casa deve ser complemento e negação da rua.”
Carlos Drummond de Andrade*

A varanda, espaço liminar entre o dentro e o fora, o privado e o público, traduz a permeabilidade que marca a arquitetura residencial do país e sua relação de abertura com o entorno imediato. Seu protagonismo na história da habitação brasileira justifica a inclusão dela neste panorama, e sua presença na Residência Paiva torna a discussão diretamente relevante para a leitura cenográfica do Capítulo 3. Veríssimo e Bittar (1999) mostram que a varanda tem papel fundamental na adaptação da casa brasileira ao clima, funcionando como espaço de transição entre o interior doméstico e o exterior.

Ao longo dos séculos, serviu de lugar de vigília, controle e amenização climática, um intervalo entre a casa e a rua que regulava tanto a circulação do ar quanto a das pessoas. Com a verticalização das cidades e a consolidação do edifício de

apartamentos no século XX, esse espaço sofre uma transformação profunda.

A varanda perde seu sentido de vigília, controle, amenização e transição antes existentes, trocados agora por um mero complemento do setor social, nem sempre utilizado — pois pendurada no edifício, expõe seus usuários ao público como manequins numa vitrine, gerando verdadeiros rituais para sua ocupação e definição de mobiliário. (Veríssimo; Bittar, 1999, p. 45)

O trecho deixa ver a tensão entre abertura e exposição, entre pertencer ao lugar e ficar vulnerável ao olhar de fora. Na casa térrea e no sobrado colonial, a varanda era proteção e mediação. No edifício moderno, vira vitrine. O sentido de limiar permanece, mas seu caráter se inverte.

A travessia feita neste capítulo deixa claro que os ambientes da casa brasileira são espaços carregados de tempo, de práticas sociais sedimentadas e de significados culturais próprios. A sala como interface entre o doméstico e o social, o quarto como lugar da intimidade conquistada, o banheiro como símbolo de modernidade e resguardo, a cozinha como coração afetivo da habitação e a varanda como limiar entre a casa e o mundo formam um repertório que a cenografia de Ainda Estou Aqui mobiliza ao construir a Residência Paiva como espaço narrativo, tornando reco-

A RESIDÊNCIA PAIVA · AINDA ESTOU AQUI

ronhecível para o espectador brasileiro a memória de um modo de vida, de uma forma de habitar. A leitura cenográfica do próximo capítulo parte desse substrato histórico e cultural para examinar como cada ambiente da residência participa ativamente da narrativa do filme.

CAPÍTULO

3

A residência como agente narrativo

3.1

O arco narrativo da casa

O presente capítulo analisa o filme *Ainda Estou Aqui*, do diretor Walter Salles, com ênfase na representação da Residência Paiva em diferentes momentos da narrativa, compreendendo-a como personagem do enredo. Ao longo dos três atos, a casa atravessa transformações que espelham a trajetória de perda e resistência da família, pois de espaço de encontro aberto e solar ela passa a cárcere e, por fim, ao esvaziamento físico que consuma o desaparecimento. Nesse sentido, o espaço na obra é, também, narrador da história.

FICHA TÉCNICA DE *AINDA ESTOU AQUI*

Gênero: Drama, biografia	Ano de lançamento: 2024	País: Brasil
CARGO	RESPONSÁVEL	ATRIBUIÇÃO
DIRETOR	Walter Salles	Visão artística e narrativa do filme; orienta atores, coordena equipe técnica, define linguagem visual, ritmo e tom, conduz decisões criativas.
ROTEIRISTAS	Marcelo Rubens Paiva, Heitor Lorega e Murilo Hauser	Criam a estrutura narrativa: enredo, diálogos, personagens, ritmos e situações.
COMPOSITOR DA TRILHA SONORA	Warren Ellis	Cria a música original do filme. Sua função é reforçar emoções, atmosferas e tensões dramáticas, sincronizando música e imagem.
DIRETOR DE FOTOGRAFIA	Adrian Teijido	Define a luz, os enquadramentos, o movimento de câmera e a estética visual. Traduz a visão do diretor para a imagem.
MONTADOR-CHEFE	Afonso Gonçalves	Responsável pela edição do filme: organiza cenas, corta, monta ritmos narrativos e dá forma final à história ao lado do diretor.
DESIGNER DE PRODUÇÃO	Carlos Conti	Responsáveis pelo conceito visual dos ambientes: cenários, locações, objetos e ambientação. Criam o “mundo físico” do filme.
DECORAÇÃO DE CENÁRIO	Paloma Buquer e Tatiana Stepanenko	
AUTOR DE MIXAGEM DE SOM	Stéphane Thiébaud	Une e equilibra todos os elementos de som (diálogos, ambiências, efeitos, música) para criar a paisagem sonora final.

Figura 14 — Tabela Ficha Técnica. Fonte: GloboPlay e IMDb

A RESIDÊNCIA PAIVA · AINDA ESTOU AQUI

Para compreender essa dimensão narrativa do espaço doméstico, é preciso retomar o que os capítulos anteriores estabeleceram. A arquitetura se constitui na experiência de quem a habita, e, como discute Pallasmaa (2011, p. 72), nas experiências memoráveis de arquitetura, o espaço, a matéria e o tempo fundem-se numa única dimensão. É nesse sentido que a Residência Paiva pode ser compreendida como linguagem, já que, além de abrigar os eventos da trama, também os expressa, os condiciona e os amplifica.

Essa capacidade do espaço de construir a atmosfera do filme encontra fundamento no conceito desenvolvido por Zumthor (2009). Para o arquiteto, o espaço, enquanto ente constitutivo da existência humana, comporta uma dimensão feita de desejos, sentimentos e símbolos culturais, dimensão que, no filme, se manifesta na casa como organismo vivo, capaz de reverberar as transformações do enredo. A mesma capacidade encontra ressonância no que Bachelard define como a função primordial da casa, a de ser o lugar onde memória e imaginação "não se deixam dissociar" (Bachelard, 1993, p. 201).

A casa que se vê nas primeiras cenas do filme já carrega, em sua abertura, toda a potência daquilo que será perdido, e é essa plenitude inicial que torna o esvaziamento posterior tão irrecuperável. Como formula o filósofo, "as moradias do passado são em nós imperecíveis porque revividas como devaneio" (Bachelard, 1993, p. 202), de modo que, ao filmar a destruição progressiva desse espaço, Salles registra também a destruição de um mundo interior.

Do ponto de vista da estrutura narrativa, os três atos correspondem ao que McKee (2010, p. 52) define como a "grande reversão de valores" que cada ato produz, uma mudança de carga que se impõe de forma mais poderosa do que qualquer cena ou sequência anterior. Cada momento da história da casa representa uma inversão dessa carga, da presença à ausência, da abertura ao fechamento, da vida ao luto.

A virada entre o primeiro e o segundo ato é marcada por um gesto cenográfico preciso, o fechamento das cortinas pelos agentes do regime. É a casa que primeiro anuncia, na linguagem do espaço, que algo irreversível acaba de acontecer. Mais adiante, na transição do segundo para o terceiro ato, a declaração tardia do assassinato de Rubens é

A RESIDÊNCIA PAIVA · AINDA ESTOU AQUI

especializada pelo abandono da residência, e o fechamento do caso ocorre ao mesmo tempo que o fechamento da casa que abrigou todo esse arco narrativo.

É necessário, então, mapear a espinha narrativa do filme antes de iniciar a análise dos espaços, pois é ela o conjunto

de elementos que sustenta a progressão dramática e torna inteligível a leitura cenográfica desenvolvida nas seções seguintes. O incidente incitante de *Ainda Estou Aqui* é o sequestro de Rubens Paiva. É o evento que rompe o equilíbrio da vida da família e coloca Eunice numa situação que não escolheu e da qual não pode sair. Antes dele, a vida

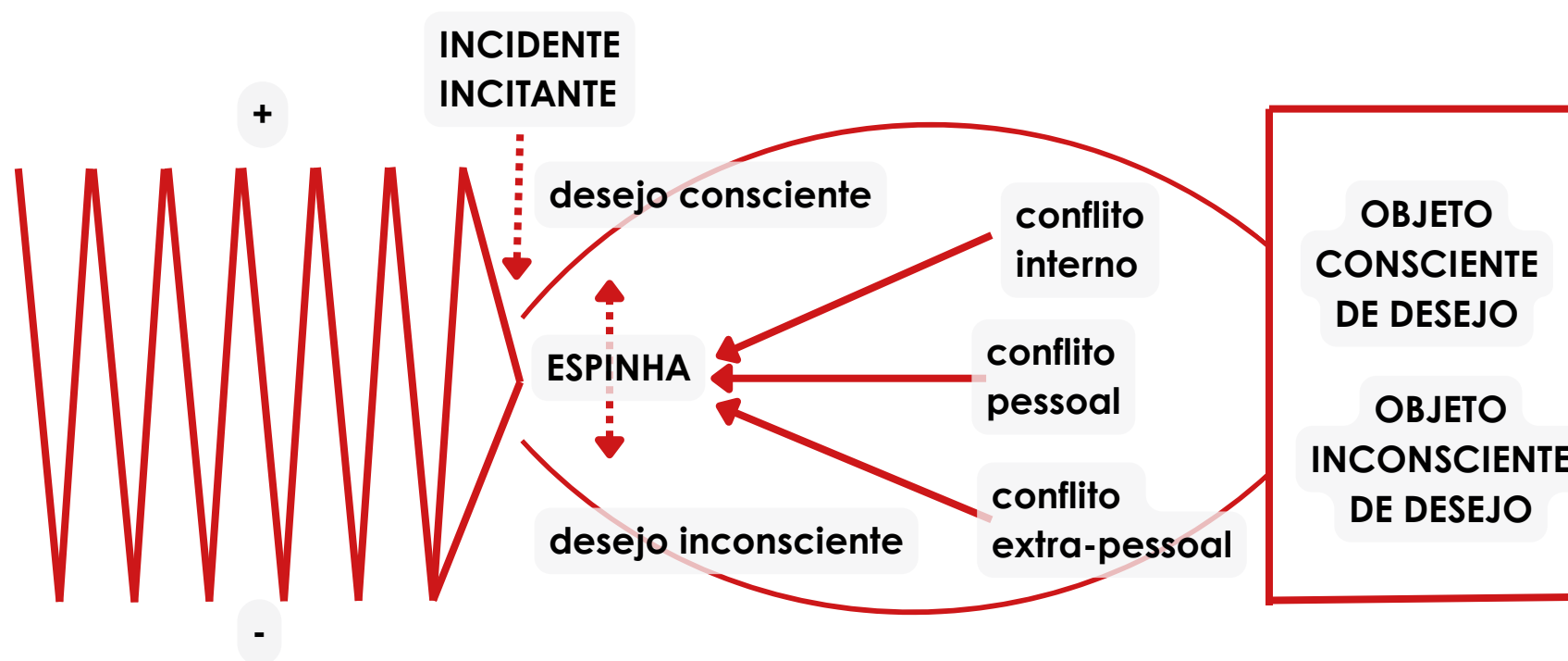


Figura 15 — Espinha Narrativa. Fonte: *A arte do cinema: Uma introdução*, de Bordwell e Thompson

A RESIDÊNCIA PAIVA · AINDA ESTOU AQUI

dos Paiva tinha funcionamento próprio. Depois dele, nada volta a ser o que era. O sequestro acontece quando os agentes do regime entram no escritório e Rubens sai com eles, e a porta da casa se fecha e, com ela, o primeiro ato.

O desejo consciente de Eunice, que estrutura o segundo ato inteiro, é recuperar Rubens, ter informações sobre onde ele está, provar que está vivo e garantir seu retorno. O desejo inconsciente é mais amplo e mais profundo, pois diz respeito a manter a família intacta e funcional, a voltar a ser a casa de antes. Rubens era o centro gravitacional da família, foi quem deu nome ao cachorro, jogava totó com Marcelo, dançava com Veroca, recebia os amigos, planejava a casa nova, e Eunice assume cada uma dessas funções discretamente.

O desejo inconsciente é o de ser suficiente, de que a casa resista. O valor em jogo no filme parte do positivo e caminha para o negativo, já que presença, abertura e liberdade convertem-se em ausência, fechamento e perda irreversível. Essa inversão de carga é o que McKee (2010, p. 52) identifica como a força motriz de cada ato.

O objeto consciente do desejo de Eunice é Rubens vivo. Ela

busca concretamente a confirmação de que o marido está vivo, quer um endereço, uma audiência, um habeas corpus. O objeto inconsciente é a família que existia antes, e ele aparece três vezes no filme, sempre em momentos de virada narrativa. No escritório de Rubens na firma, Eunice toma para si a foto que o colega guardava, a única coisa que sobrou dele. No apartamento em São Paulo, em 1996, a foto ainda está lá, na sala que guarda móveis da antiga casa. No escritório do apartamento, Eunice abre a caixa de fotos e escreve na primeira que encontra, festa de despedida da Veroca, numa tentativa de organizar a memória como a única coisa que restou. O objeto inconsciente é manter viva a memória do que existiu.

Do ponto de vista do design de cinco partes proposto por McKee (2010), a narrativa se organiza da seguinte forma. O incidente incitante é o sequestro, já descrito. As complicações progressivas compreendem todo o segundo ato, da invasão da casa até a notícia da morte, e vão acumulando perdas que a família não consegue conter, como Eunice e Eliana levadas para interrogatório, a casa ocupada por turnos dos agentes, o cachorro Pimpão atropelado pelo Fusca dos vigilantes e enterrado no quintal, a conta bancária que Eunice não pode movimentar sem a

A RESIDÊNCIA PAIVA · AINDA ESTOU AQUI

assinatura do marido, a demissão de Maria José por falta de dinheiro e a cozinha que passa a funcionar em rodízio entre os filhos, até que Felix traz a notícia da morte.

A crise é o momento em que essa notícia torna o desejo consciente de Eunice definitivamente impossível e ela decide obrigar o Estado a admitir o que fez, cena que acontece no escritório de Rubens. O clímax é a mudança de casa, e a fala de Eunice anunciando que a residência está a-

lugada e que será transformada em restaurante é a ação irreversível que encerra a história da Residência Paiva como personagem. O desfecho percorre o escritório esvaziado, as coisas de Rubens comprimidas numa caixa, Eunice chamando por Eliana pelos cômodos vazios, e termina com Veroca filmando a casa que se afasta pela janela traseira do carro, última imagem da residência no filme.

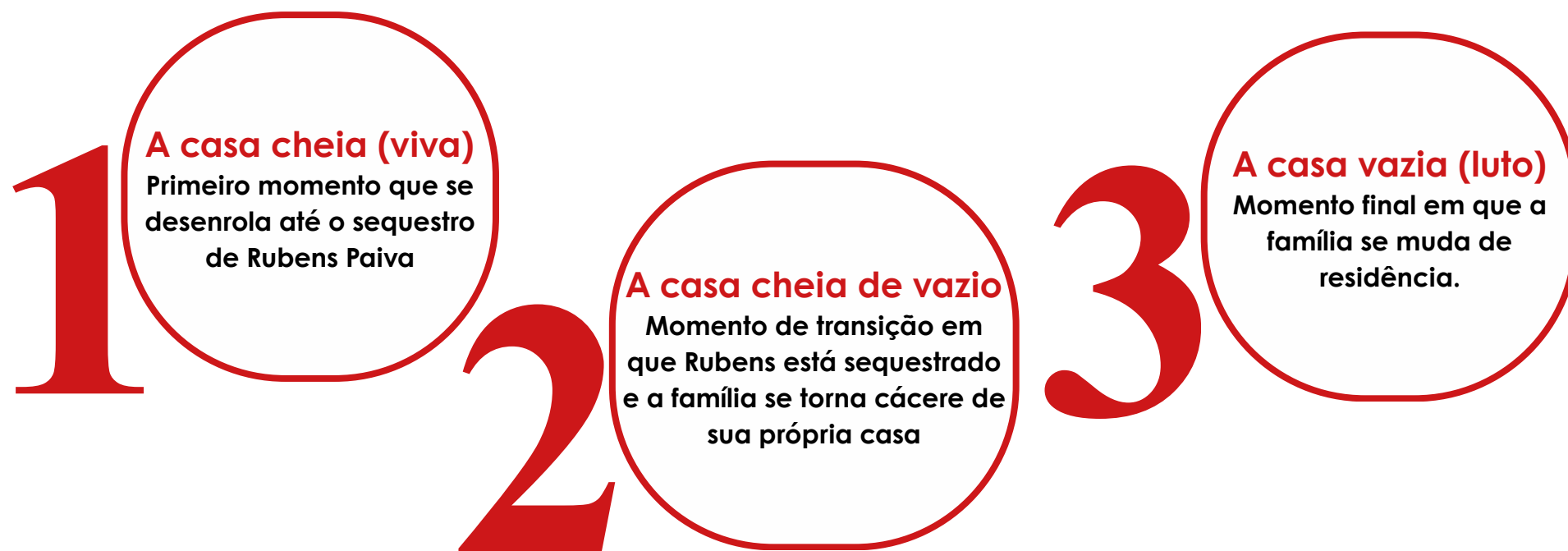


Figura 16 — Divisão dos atos. Fonte: autoral.

Estabelecida essa espinha, a análise que se segue percorre a casa ambiente por ambiente, reunindo em cada um deles os momentos paralelos que a narrativa produz, isto é, as cenas que ocorrem no mesmo espaço em atos distintos. A leitura parte do espaço de encontro, segue para a intimidade da casa e chega ao limiar e ao limite, acompanhando o movimento de internalização progressiva que conduz a narrativa do espaço aberto e coletivo do primeiro ato ao esvaziamento total do terceiro.

3.2

A semântica entre os atos

A RESIDÊNCIA PAIVA · AINDA ESTOU AQUI

Antes de percorrer a casa ambiente por ambiente, vale descrever como o espaço se comporta em cada uma das três fases da narrativa, porque cada ato impõe à Residência Paiva uma lógica própria, e é contra essa lógica que as cenas de cada cômodo ganham sentido. Os três atos mudam o modo como a Residência é habitada, iluminada, ocupada e filmada, e é essa mudança que a análise dos pares vai rastrear depois, espaço a espaço.

A Residência Paiva do primeiro ato é o que Bachelard (1993, p. 200) chama de cosmos, pois a casa é o nosso canto do mundo, um verdadeiro cosmos. Nessa condição, ela não é só o lugar onde a família vive, é o que constitui a família, com cômodos dotados de força afetiva, com rituais, disputas, músicas e presenças que definem quem são os Paiva. O espaço, aqui, precede a trama, porque antes que qualquer evento marcante aconteça a casa já é personagem.

Esse equilíbrio inicial corresponde ao que McKee (2010, p. 182-183) descreve como a condição anterior ao incidente incitante, o momento em que o protagonista vive uma vida mais ou menos equilibrada, e na Residência Paiva esse equilíbrio tem textura, temperatura e som. Há portas abertas para a rua, luz entrando pelas janelas, vozes sobrepostas

indas de cômodos diferentes, o cheiro do suflê saindo da cozinha, a vitrola tocando. A casa é ruidosa porque está cheia de vida, e é aberta porque ainda não há ameaça que justifique fechá-la.

Para Zumthor (2009, p. 47), é justamente a tensão entre interior e exterior que define os limites do espaço habitável, e no primeiro ato essa tensão está resolvida em favor da abertura, de modo que a casa e a rua se comunicam sem fronteira e os convidados chegam pela porta que está sempre aberta. A cenografia desse ato obedece a uma lógica de acumulação, com cada cômodo preenchido ao máximo de sua capacidade afetiva, sem que exista espaço neutro na casa. Como aponta Pallasmaa (2011, p. 40), toda experiência comovente com a arquitetura é multissensorial, e a residência do primeiro ato é experimentada em sua totalidade sensorial. É esse excesso de presença que tornará o esvaziamento posterior tão difícil de recuperar.

O segundo ato começa com um gesto que antecede qualquer palavra, o fechamento das cortinas da sala pelos agentes do regime. A casa anuncia, na linguagem do espaço, que algo irreversível acaba de acontecer, antes que qualquer personagem verbalize, e é ela quem primeiro no-

A RESIDÊNCIA PAIVA · AINDA ESTOU AQUI

meia a virada, em silêncio. Esse gesto inaugura o que McKee (2010, p. 201) chama de complicações progressivas, eventos que forçam cada vez mais as capacidades dos personagens, exigem deles mais força de vontade e os colocam sob risco crescente.

Na Residência Paiva, cada complicação fecha um espaço ou retira uma função da casa, de modo que o escritório que era de Rubens passa a ser vasculhado à noite, a conta bancária fica bloqueada sem a assinatura do marido, a cozinha que produzia o suflê passa a depender do rodízio das crianças e a sala que recebia convidados passa a acomodar os agentes nos sofás. O espaço doméstico vai virando cárcere.

Bachelard (1993, p. 201) afirma que a casa abriga o devaneio, protege o sonhador e nos permite sonhar em paz, e é exatamente essa função que a Residência Paiva deixa de cumprir no segundo ato, porque a casa não protege mais, é onde a vigilância acontece, onde os desconhecidos dormem nos sofás, onde Eunice fuma sozinha na janela de madrugada olhando o mar escuro. A falência da casa como abrigo é a expressão espacial da falência do mundo que aquela família habitava.

O movimento desse ato é de internalização progressiva, pois a câmera, que no primeiro ato percorria o espaço em planos abertos, vai se aproximando dos rostos, os espaços de encontro perdem centralidade e a narrativa adentra os lugares mais íntimos da casa. O enclausuramento dos ambientes coincide com o momento de menor liberdade da trama, e quanto menor a liberdade da família, mais fundo na casa a narrativa penetra, até o box do banheiro de Eunice, que é o ponto de máxima contração desse percurso.

O terceiro ato é o do esvaziamento, e sua lógica espacial não é mais a da inversão, e sim a do transporte. A casa é interiorizada, guardada e levada embora. Como formula Bachelard (1993, p. 201), a casa não vive somente o dia a dia, no fio de uma história, na narrativa da nossa história, porque pelos sonhos as diversas moradas da nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos, e é nesse sentido que a saída da Residência Paiva funciona menos como abandono e mais como reorganização do passado.

Os objetos que Eunice embala e rotula são a forma concreta pela qual a memória da casa é transportada para outro espaço. O ambiente, nesse ato, é exibido em seu estado fi-

nal, com as paredes ainda de pé, mas a casa, no sentido que Bachelard (1993, p. 202) atribui ao termo, como maior poder de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem, já não está mais ali. O que sustenta a força desse esvaziamento é precisamente o que o filósofo chama de imperecível, já que as moradias do passado são em nós imperecíveis porque revividas como devaneio, de modo que a casa não desaparece quando a família parte, ela se interioriza. É essa interiorização que o terceiro ato espacializa, ao mostrar os mesmos objetos do primeiro ato remontados em outro lugar, construindo um novo espaço com os materiais do antigo.

3.3

A sala de estar, da abertura à ocupação

Figura 17 — Fotograma 1, ato 1 - sala de estar. Fonte: globoplay.com

A sala de estar é o centro gravitacional do primeiro ato. É o espaço que concentra a maior densidade de presença de toda a narrativa. Na festa de despedida de Veroca, a vitrola toca, os convidados circulam com drinques na mão, Nalu e Cristina dançam rindo, Babiú observa da escada, e Marcelo e os amigos jogam futebol na rua, em frente, com a porta aberta entre os dois mundos. A câmera percorre o ambiente em travelling, acompanhando o fluxo de corpos, gesto que Frutuoso (2021, p. 14) associa à promenade architecturale de Le Corbusier, o passeio que revela o espaço aos poucos, pelo movimento. Aqui, o espaço se revela em sua máxima abertura.

Como visto no capítulo anterior, a sala de estar carrega historicamente o papel de interface entre o doméstico e o social na habitação brasileira, e na Residência Paiva do primeiro ato essa função aparece em sua forma mais generosa. As portas abertas para a rua, a música em primeiro plano e os planos abertos da câmera constroem um espaço que recusa deliberadamente o fechamento, e a paleta de cores, dominada por tons quentes, reforça a sensação de energia e de movimento que define esse momento. A escolha é cinematograficamente precisa, pois os planos mais abertos se concentram justamente no primeiro ato, quando o espaço ainda comporta distância, ainda tem margem, ar, excesso de presença física para ser enquadrado. A sala do Ato 1 é um espaço que se afirma pelo que contém.



Figura 18 — Fotograma 2, ato 1 - sala de estar. Fonte: globoplay.com



Figura 19 — Fotograma 3, ato 2 Figura 18. Fonte: globoplay.com

No segundo ato, a sala é o mesmo espaço físico, e é exatamente isso que torna sua transformação tão eloquente. O que muda não é a planta, é a relação entre o espaço e quem o habita. No Ato 1, a sala era espaço de escolha, pois a família decidia a música que tocava, quem entrava, o que se comia, a hora em que a festa terminava. No Ato 2, a mesma sala passa a ser ocupada por corpos estranhos que definem o que acontece nela. Marcelo e Babiú comem com Zezé enquanto Eunice fuma e estuda Schneider e seus Homens no sofá, e, à noite, Marcelo joga totó com um dos agentes, o mesmo jogo que antes jogava com o pai.



Figura 20 — Fotograma 4, ato 1. Fonte: globoplay.com



Figura 21 — Fotograma 5, ato 2. Fonte: globoplay.com

Esse gesto do totó condensa, numa única imagem, a transformação do espaço. O objeto é o mesmo, o jogo é o mesmo, mas o parceiro mudou, porque no Ato 1 era o pai e no Ato 2 é o agente do regime. A identidade do espaço, aquilo que Norberg-Schulz (1980) chama de *genius loci*, a presença que orienta cada experiência de quem entra no lugar, foi violada. A sala não desapareceu, mas o que a tornava daqueles Paiva, sim. Bordwell e Thompson (2013, p. 161) observam que o enredo pode convidar o espectador a imaginar espaços que nunca são mostrados e pode restringir ou ampliar o acesso ao ambiente, e aqui o espaço é mostrado inteiro, em sua inteireza, mas a restrição está na relação que a família ainda pode ter com ele.

A colorimetria confirma o que a cenografia propõe. Os tons quentes que dominavam o primeiro ato cedem aos poucos a uma paleta mais fria e mais contida, e a luz, que antes entrava pelas janelas abertas, passa a ser barrada pelas cortinas fechadas. O espaço que se alimentava de luminosidade passa a operar na penumbra. A mesma sala que no primeiro ato se afirmava pelo que continha passa, no segundo, a se definir por aquilo que perdeu, pelo controle sobre quem entra e pelo direito de decidir o que ali acontece.

A RESIDÊNCIA PAIVA · AINDA ESTOU AQUI

3.4

A cozinha, do movimento à paralisia

Figura 22 — Fotograma 6, ato 1. Fonte: globoplay.com

Veríssimo e Bittar (1999, p. 116-118) descrevem a copa, agregada à cozinha e voltada para o quintal, como a sala de viver da habitação brasileira, o espaço de convívio cotidiano da família, distinto da sala de jantar formal. Na Residência Paiva, a cozinha funciona exatamente como esse centro. Eunice entra e encontra Veroca conversando agitada com Maria José enquanto Nalu guarda a louça, Maria José prepara café e o suflê está no forno. A cozinha produz barulho, movimento e cheiro. É lugar de chegada e de saída, espaço onde as conversas se sobrepõem sem hierarquia.



Figura 23 — Fotograma 7, ato 1. Fonte: globoplay.com

É o ambiente que mais claramente confirma o que Pallasmaa (2011, p. 40) afirma sobre a experiência arquitetônica ser multissensorial e sobre a arquitetura reforçar a nossa sensação de pertencer ao mundo, porque é na cozinha que os sentidos convergem com maior intensidade. O cheiro do suflê, o barulho das panelas, as conversas simultâneas, a luz que entra pela janela dos fundos, tudo aponta para uma experiência de pertencimento que é ao mesmo tempo doméstica e coletiva. Maria José, que circula por ali com a autoridade de quem organiza a casa, é parte constitutiva desse espaço. A cozinha do primeiro ato vive porque as pessoas que a habitam estão em movimento.



Figura 24 — Fotograma 8, ato 2, cozinha. Fonte: globoplay.com

No segundo ato, é esse movimento que se interrompe. Marcelo e Babiú tomam café da manhã com Maria José, Eunice entra e segura a mão da empregada, que diz que sua mão não para de tremer, e Schneider aparece na porta da cozinha perguntando onde fica o ramal do telefone. A mão que preparava o café e o suflê agora treme, e o barulho que a cozinha produzia cedeu ao silêncio vigiado.

Essa mão é o gesto mais preciso que o segundo ato produz para a cozinha. No primeiro ato, ela estava em movimento constante, guardava a louça, preparava o café, punha o suflê no forno. Era mão de trabalho cotidiano, mão que construía o espaço pelo próprio movimento. No segundo ato, a mesma mão para. A paralisia é a espacialização do medo, porque a vigilância externa entrou no coração afetivo da casa e o imobilizou. Bachelard (1993, p. 207) afirma que

a casa natal está fisicamente inscrita em nós, que ela é um grupo de hábitos orgânicos, e a cozinha do segundo ato mostra justamente a ruptura desses hábitos, já que os gestos que antes eram automáticos passam a ser interrompidos pela consciência de estar sendo observado.

A demissão de Maria José por falta de dinheiro fecha o ciclo da cozinha nesse ato, pois o espaço que produzia vida perde também a pessoa que o animava. A cozinha que em Veríssimo e Bittar (1999, p. 116-118) é a sala de viver passa a revelar, pela ausência de quem a habitava, o vazio que a trama instala. O mesmo ambiente que no primeiro ato se definia pela convergência dos sentidos passa, no segundo, a se definir pela subtração de cada um deles, do cheiro, do som, do movimento e, por fim, da própria presença que os produzia.

A RESIDÊNCIA PAIVA · AINDA ESTOU AQUI

3.5

O escritório, da presença ao rastro e ao esvaziamento

Figura 25 — Fotograma 9, ato 1. Fonte: globoplay.com

O escritório de Rubens é o espaço mais densamente político da Residência, e também o que percorre o arco mais completo dos três atos. No primeiro, ele aparece em três registros distintos. Como espaço de trabalho, quando Rubens e Boca estudam uma planta baixa. Como espaço doméstico de negociação cotidiana, quando os filhos batem à porta pedindo para ficar com o cachorro. E como espaço de convivência política, quando a festa o transforma em sala de debates e os amigos de Rubens fumam charutos, bebem uísque e falam todos ao mesmo tempo sobre política. Depois que os convidados vão embora, Rubens e Eunice jogam gamão ali. O escritório é o centro nervoso da casa, é de onde partem as decisões, onde os amigos chegam mais perto e onde o casal termina a noite.



Figura 26 — Fotograma 10, ato 1, escritório. Fonte: globoplay.com



Figura 27 — Fotograma 11, ato 2, escritório. Fonte: globoplay.com



Figura 28 — Fotograma 12, ato 3, apartamento Rio de Janeiro. Fonte: globoplay.com

O *genius loci* que Norberg-Schulz (1980) descreve como a identidade própria de cada espaço, constituída pela acumulação das experiências de quem o habita, concentra-se no escritório com intensidade particular. A combinação de objetos, a escrivaninha, a poltrona, os livros nas estantes, a maquete da casa nova sobre a mesa, cria um espaço saturado de Rubens antes mesmo que o sequestro o transforme em ausência. É justamente por isso que vale acompanhar o escritório ao longo dos três atos, porque ele faz, sozinho, o percurso que a casa inteira faz, de espaço de presença e poder a espaço de rastro e busca, até o esvaziamento físico que comprime tudo numa caixa com o nome do marido.

A primeira virada acontece no próprio escritório, e não por acaso. O sequestro se dá quando os agentes entram ali e Rubens sai com eles, de modo que o espaço que era o centro nervoso da casa é também o ponto exato onde a casa

começa a se desfazer. No segundo ato, o mesmo escritório que era presença e poder torna-se espaço de rastro. Em alta madrugada, com os agentes cochilando na sala, Eunice vasculha as gavetas da escrivaninha em busca de material suspeito antes que eles o encontrem, e acha apenas uma agenda, papéis do trabalho de Rubens, alguns esboços e anotações manuscritas. Ela recolhe as fotos espalhadas e as guarda, e por uma fresta na porta espia os Homens.

O que ela procura na gaveta é a confirmação de que Rubens existia naquele espaço, de que os objetos guardam ainda alguma parte dele. Bachelard (1993, p. 201) formula que memória e imaginação não se deixam dissociar e que uma e outra trabalham para seu aprofundamento mútuo, e é com esse mecanismo que Eunice habita o escritório de madrugada, porque busca no espaço físico o que a memória e a imaginação ainda não conseguem elaborar, que é a ausência do marido.

Mais tarde, quando Felix visita Eunice e traz a notícia da morte, a cena também acontece no escritório, e a posição dos corpos diz o que o diálogo não diz. Felix senta na poltrona de Rubens. Eunice permanece de pé, encostada na borda da escrivaninha. Ela não senta no lugar do marido. Há algo naquele espaço que Eunice ainda não pode ocupar, e a recusa do gesto é tão eloquente quanto seria a fala.

No terceiro ato, o escritório consome o arco. As prateleiras estão quase vazias, pilhas de livros se acumulam pelo chão, e Eunice reúne artigos de jornal, recortes de entrevistas e o habeas corpus, guardando tudo numa caixa de mudança sobre a qual escreve RUBENS. O espaço que no primeiro

ato estava saturado da presença do marido, e que no segundo guardava seu rastro nas gavetas, agora cabe inteiro numa caixa rotulada com o nome dele. Esse gesto de escrever RUBENS na caixa é o inverso da nomeação, porque, em vez de dar um nome a uma presença, como Rubens fizera ao batizar o cachorro no primeiro ato, Eunice dá um nome a uma ausência. A caixa não contém Rubens, contém o que dele restou no espaço, e a rotulação é o ato de guardar a memória com a precisão de quem sabe que não vai voltar. O escritório percorre, assim, de uma ponta a outra, o mesmo caminho da casa inteira, da plenitude da presença ao seu arquivamento.

A RESIDÊNCIA PAIVA · AINDA ESTOU AQUI

3.6

O quarto do casal, do ritual à vigília

Figura 29 — Fotograma 13, ato 2, quarto. Fonte: globoplay.com

O quarto do casal aparece no primeiro ato em seu registro mais íntimo e cotidiano. Rubens escova os dentes encostado na porta do banheiro enquanto Eunice escova o cabelo na penteadeira, e os dois conversam sobre mandar Veroca para Londres. De manhã, Eunice abre as persianas e sorri ao ver o mar brilhando ao longe. São cenas breves, mas decisivas, porque estabelecem o padrão de normalidade doméstica que o segundo ato vai romper.

A intimidade que o quarto carrega tem raízes históricas precisas. Como visto no capítulo anterior, é apenas com a casa burguesa do século XIX que o dormitório passa a expressar individualidade e recolhimento, tornando-se o espaço de maior intimidade da habitação (Veríssimo; Bittar, 1999, p. 89-97). Na Residência Paiva, esse legado se manifesta, pois o quarto é o lugar onde o casal é apenas casal, sem os filhos, sem os amigos, sem a política. Bachelard (1993, p. 201) afirma que a casa abriga o devaneio, protege o sonhador e nos permite sonhar em paz, e é no quarto que essa proteção acontece em sua forma mais íntima, compondo uma atmosfera de felicidade ordinária.



Figura 30 — Fotograma 14, ato 1, quarto. Fonte: globoplay.com



Figura 31 — Fotograma 15, ato 2, banheiro. Fonte: globoplay.com

No segundo ato, é essa mesma proteção que se desfaz, e o quarto deixa de abrigar o devaneio para abrigar a vigília. Em alta madrugada, Eunice fuma um cigarro encostada no parapeito da janela, olhando a praia escura e o mar quieto. É o mesmo mar que ela sorria ao ver de manhã, com as persianas abertas, no primeiro ato, e que agora está escuro e silencioso. Depois, Nalu entra no quarto dos pais, veste uma camisa de Rubens e acende um cigarro do criado-mudo dele. Por fim, Eunice acorda sobressaltada com o som de um helicóptero, e o vazio ao seu lado parece tirar-lhe o fôlego.

Esse vazio na cama é a imagem mais direta que o segundo ato produz sobre a ausência, porque é a falta de um corpo no espaço que esse corpo sempre ocupou. Bachelard (1993, p. 207) escreve que a casa está fisicamente inscrita em nós e que mesmo o menor trinco ficou em nossas mãos, ou seja, o espaço guarda a memória corporal de quem o habitou. O quarto de Eunice, depois do sequestro, é um espaço que ainda guarda Rubens em cada superfície, mas do qual o corpo real foi arrancado.



Figura 32 — Fotograma 16, ato 1, quarto. Fonte: globoplay.com



Figura 33 — Fotograma 17, ato 2, banheiro. Fonte: globoplay.com

A penteadeira é o objeto que mais claramente espelha essa transformação. No primeiro ato, ela enquadrava a intimidade do casal em sua normalidade cotidiana. No segundo, depois que Eunice dá um tapa em Eliana num momento de colapso, ela desmorona no banco diante da penteadeira. O mesmo objeto que enquadrava a intimidade feliz passa a enquadrar o colapso solitário.

Esse movimento de a câmera penetrar cada vez mais fundo na casa encontra seu ponto extremo no banheiro. Como visto no capítulo anterior, o banheiro é, na história da habitação brasileira, o ambiente mais internalizado e resguardado, símbolo de modernidade e de privacidade conquistada (Veríssimo; Bittar, 1999, p. 98-106), e é justamente esse caráter de máximo resguardo que a narrativa aciona ao levar Eunice até o box. A cena em que ela se recolhe ali é o ponto de maior contração de todo o segundo ato, o momento em que o espaço mais íntimo da residência coincide com a hora de menor liberdade da personagem.

Diferentemente da sala, da cozinha ou do quarto, o banheiro não tem um par no primeiro ato, e essa ausência é, ela mesma, significativa. No Ato 1, a narrativa não precisa do banheiro, porque a vida da família se faz nos espaços de convívio, na sala, na cozinha, no quintal, espaços abertos e compartilhados. É só quando a casa se fecha e a liberdade se contrai que a câmera recua até o ambiente mais resguardado de todos, de modo que o banheiro entra na narrativa exatamente na medida em que a família perde o mundo. Se o percurso da intimidade começa no quarto, com o casal que ainda é casal, ele termina no box, com a mulher sozinha no canto mais fundo da casa. O movimento de internalização que atravessa todo o segundo ato encontra aqui o seu limite físico, pois não há, na Residência Paiva, lugar mais para dentro do que esse.

A RESIDÊNCIA PAIVA · AINDA ESTOU AQUI



3.7

O quarto do casal, do ritual à vigília

Figura 34 — Fotograma 18, ato 1, praia. Fonte: globoplay.com

No primeiro ato, a fronteira entre o interior da casa e o exterior é, na prática, inexistente. Marcelo e os amigos jogam futebol na rua, em frente. Os convidados chegam de roupa de banho. O quintal é passagem natural entre o dentro e o fora, e a praia funciona como continuidade do quintal. Essa permeabilidade é própria da habitação brasileira e de seu modo de habitar, em que a casa se estende pela rua, pela calçada, pelo quintal, pelo entorno imediato.



Figura 35 — Fotograma 19, ato 1, quintal. Fonte: globoplay.com



Figura 36 — Fotograma 20, ato 2, quintal. Fonte: globoplay.com

Zumthor (2009, p. 47) identifica a tensão entre interior e exterior como um dos componentes constitutivos da atmosfera arquitetônica, lembrando que, ao construir, cria-se um interior e um exterior, um dentro e um fora, e que é dessa fronteira que emergem as soleiras, as passagens e os refúgios que tornam o espaço habitável. No primeiro ato, essa fronteira está aberta. A casa convida à entrada, a rua participa da festa, e é exatamente por isso que o fechamento das cortinas no início do segundo ato carrega tanto peso, porque é a instauração de um limite que antes não existia.

No segundo ato, é essa fronteira que se inverte. O quintal onde as crianças brincavam e por onde os convidados circulavam na festa passa a receber um enterro. Sob um céu encoberto, Babiú e Nalu cavam com as mãos uma pequena cova para enterrar o cachorro Pimpão, atropelado pelo Fusca cor de creme dos agentes de vigilância. A rua, que antes era extensão da casa, agora abriga o carro dos vigilantes.

A morte de Pimpão é um gesto cenográfico de alta densidade. O cachorro tinha sido trazido da praia por Marcelo no primeiro ato, nomeado por Rubens, e farejava a maquete da casa nova sobre a mesa do escritório, sendo um símbolo da exuberância da casa cheia. Os agentes que o mataram são os mesmos que vigiam a família, o quintal que recebe o enterro é o mesmo por onde os convidados circulavam, e o céu encoberto descrito no roteiro é o avesso direto da luz solar do primeiro ato. A morte de Pimpão é, nesse sentido, a morte de uma parte da casa.

Do ponto de vista da tensão entre interior e exterior que Zumthor identifica como constitutiva do espaço habitável, o segundo ato inverte ponto a ponto a lógica do primeiro. O exterior, que antes era extensão da casa e espaço de encontro, torna-se território de ameaça. O Fusca dos vigilantes na rua, o enterro no quintal e a impossibilidade de sair livremente mostram que a fronteira antes aberta foi fechada pela força do regime, e o quintal, espaço liminar entre o dentro e o fora, absorve o peso dessa inversão. Se no primeiro ato a casa não tinha limite com o mundo, no segundo é o mundo que invade a casa e impõe a ela um contorno que ela nunca tivera.

A RESIDÊNCIA PAIVA · AINDA ESTOU AQUI

3.8

A casa vazia e o apartamento, o
esvaziamento como resolução

Figura 37 — Fotograma 21, ato 3, casa vazia. Fonte: globoplay.com

Se cada setor da casa atravessou, à sua maneira, a inversão entre o primeiro e o segundo ato, o terceiro não inverte mais nada. Ele esvazia. A fala de Eunice anunciando que a residência está alugada e que vai virar um restaurante é o clímax da narrativa espacial da Residência Paiva, o momento em que, como define McKee (2010, p. 52), ocorre uma mudança irreversível e definitiva nos valores da estória, encerrando a progressão dos conflitos. A casa, como personagem, encerra aqui o seu arco, e o que se segue é a resolução, ou seja, o esvaziamento físico que confirma o esvaziamento afetivo que a trama já havia consumado.

A saída da Residência Paiva é uma reorganização do passado. Como formula Bachelard (1993, p. 201), a casa não vive somente o dia a dia, no fio de uma história, porque pelos sonhos as diversas moradas da nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. Os objetos que Eunice embala e rotula, a caixa de RUBENS, a caixa de FOTOS ORGANIZAR, são a forma concreta pela qual a memória da casa é transportada para outro espaço. A residência não é destruída, é comprimida, guardada e levada consigo.



Figura 38 — Fotograma 22, ato 3, casa vazia. Fonte: globoplay.com



Figura 39 — Fotograma 23, ato 3, casa vazia. Fonte: globoplay.com



Figura 40 — Fotograma 24, ato 3, apartamento no Rio de Janeiro. Fonte: globoplay.com

O percurso de Eunice pelos cômodos vazios é a imagem mais potente desse ato. As prateleiras do escritório estão quase vazias, as poltronas da sala são carregadas e o lugar parece muito maior agora que está vazio, os quartos das crianças não têm mais ninguém. Eunice atravessa a casa chamando por Eliana em cada cômodo e não encontra resposta. A casa que no primeiro ato era impossível de cruzar sem esbarrar em alguém agora devolve apenas o eco dos próprios passos. É a Residência Paiva em seu estado final, com as paredes ainda de pé, mas a casa, no sentido que Bachelard (1993, p. 202) atribui ao termo, como maior poder de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem, já não está mais ali.

A partida é filmada por Veroca com a câmera Super 8, o mesmo instrumento com que a família registrava sua própria alegria no primeiro ato. A imagem granulada da casa se afastando pela janela traseira do carro é a última imagem da Residência Paiva no filme, e não é por acaso que ela é mostrada por dentro, pela filha, com o olhar de quem está partindo. A casa que foi personagem central de toda a narrativa se encerra como foi vista por quem a habitou, de perto, com afeto e em movimento de afastamento.

O que impede que esse fim seja apenas perda é o que acontece depois. No apartamento de São Paulo, os mesmos objetos constroem um novo espaço com os materiais do antigo. A escrivaninha de Eunice agora tem estantes cheias de pastas organizadas e fotos dos filhos já adultos. O escritório que no segundo ato guardava as fotos de Rubens em canteiros de obras agora guarda a certidão de formatura em direito de Eunice.

A caixa rotulada RUBENS, fechada na Residência, está agora numa prateleira do apartamento, e o nome do marido encontrou um novo lugar. Bordwell e Thompson (2013, p. 161) observam que tanto o enredo quanto a história podem manipular o espaço de maneiras distintas, e aqui o enredo mostra o apartamento novo, mas a história que o espectador elabora reconhece cada objeto que veio da casa antiga.

O espaço mudou e a vida que ele abriga também, mas os objetos que transitaram de um lugar a outro provam o que Bachelard (1993, p. 201) afirma quando escreve que as moradias do passado são em nós imperecíveis porque revividas como devaneio. A Residência Paiva não foi perdida, foi interiorizada.

A RESIDÊNCIA PAIVA · AINDA ESTOU AQUI



Considerações finais



Figura 41 — Fotograma 25, ato 3, casa vazia. Fonte: globoplay.com

A RESIDÊNCIA PAIVA · AINDA ESTOU AQUI

Este trabalho partiu da premissa de que os valores culturais e as dimensões afetivas constituem o espaço, tanto na arquitetura quanto na representação cinematográfica. A partir dela, propôs investigar de que modo a construção dos espaços fílmicos atua como agente narrativo, tomando como estudo de caso a Residência Paiva em Ainda Estou Aqui. A hipótese que orientou a análise foi a de que a casa não apenas abriga a trama, mas participa ativamente dela, a ponto de adquirir caráter de personagem. O percurso desenvolvido permite afirmar que essa hipótese se confirma. A Residência Paiva opera como agente narrativo central, e a leitura de sua cenografia revela camadas de sentido que o enredo explícito não enuncia.

O caminho até essa conclusão exigiu, primeiro, fundamentar o espaço como fenômeno vivido. A revisão da fenomenologia arquitetônica abordou o espaço vivido e o espaço geométrico, o corpo como mediador da experiência, a atmosfera como qualidade sensível imediata e o espírito do lugar como identidade sedimentada pela vivência. Esse conjunto forneceu o instrumental para ler o espaço como condição habitada, carregada de memória e afeto.

Em seguida, foi necessário demonstrar que o cinema recria

essa espacialidade por meios próprios. A distinção entre história e enredo, a estrutura de atos organizada por viradas de valor e a cenografia compreendida como parte da mise en scène mostraram que o espaço fílmico é sempre uma escolha narrativa, e que sua manipulação intencional pode conduzir a trama. Por fim, situar a casa brasileira em sua história e a família Paiva em seu contexto evidenciou que a Residência mobiliza um repertório reconhecível pelo espectador, capaz de acionar memórias e afetos que extrapolam a ficção.

Foi sobre essa base que a análise dos três atos se sustentou. No primeiro, a casa cheia se afirma pela acumulação. As portas estão abertas para a rua, a luz solar entra pelas janelas, as vozes se sobrepõem, os tons são quentes e a fronteira entre o interior e o exterior praticamente não existe. Esse excesso de presença prepara o contraste com o que vem nos atos seguintes.

No segundo ato, a casa cheia de vazio anuncia a virada antes de qualquer diálogo, quando os agentes do regime fecham as cortinas. A luz se retrai, a paleta esfria e o som se cala. A câmera, que antes percorria o espaço em planos abertos, passa a se aproximar dos rostos e a penetrar os am-

A RESIDÊNCIA PAIVA · AINDA ESTOU AQUI

bientes mais íntimos à medida que a liberdade da família diminui.

No terceiro, a casa vazia consome o esvaziamento. Eunice atravessa os cômodos desabitados chamando pela filha e recebe apenas o eco dos próprios passos. A casa ainda tem suas paredes, mas já não abriga a vida que existia ali. A análise demonstrou, assim, que cada virada de valores da trama se inscreve cenograficamente na Residência. O escurecimento, o fechamento e o esvaziamento progressivo dos ambientes traduzem no espaço as perdas que a narrativa encena.

Mais do que registrar a destruição de um espaço, a casa o interioriza. Os objetos que Eunice embala e rotula, transportados para o apartamento de São Paulo, demonstram que a Residência Paiva não é apenas perdida, mas guardada e levada consigo. Isso confirma, na prática narrativa do filme, aquilo que Bachelard reconhece nas moradias do passado, imperecíveis porque revividas como devaneio. A casa se torna, desse modo, superfície de inscrição narrativa. Ela absorve e espacializa a mudança irreversível de valores operada pelo desaparecimento de Rubens Paiva, delimitando os três atos da narrativa como a-

agente ativo da trama.

A principal contribuição deste trabalho está nesse cruzamento. Ao mobilizar conceitos da fenomenologia da arquitetura como instrumental de leitura do espaço fílmico, a pesquisa propõe um modo de análise que aproxima dois campos com frequência tratados em separado. A leitura cenográfica de um filme pode ser também uma leitura arquitetônica, atenta ao corpo, à atmosfera, à memória e à experiência de habitar. O espaço vivido é, também, linguagem, e aquilo que a arquitetura suscita na experiência real o cinema recria e intensifica pelas ferramentas da imagem, do som e do movimento.

Por fim, é preciso reconhecer os limites do recorte. Ao concentrar a análise na Residência Paiva, o estudo privilegiou o espaço doméstico e deixou em segundo plano outras dimensões que poderiam aprofundar a investigação, como a trajetória de Eunice como personagem em transformação, a relação entre a casa real e a casa reconstruída cenograficamente e o papel do figurino e da trilha sonora na construção da atmosfera. Esses aspectos não enfraquecem o argumento e apontam desdobramentos possíveis.

A abordagem aqui desenvolvida pode se estender a outras obras nas quais o espaço opera como agente narrativo, e o instrumental teórico mobilizado pode ser refinado pela incorporação de estudos sobre a construção da personagem, capazes de fundamentar com maior precisão a hipótese, demonstrada pela análise, de que uma casa pode ser, de fato, personagem.

A RESIDÊNCIA PAIVA · AINDA ESTOU AQUI

Filmografia

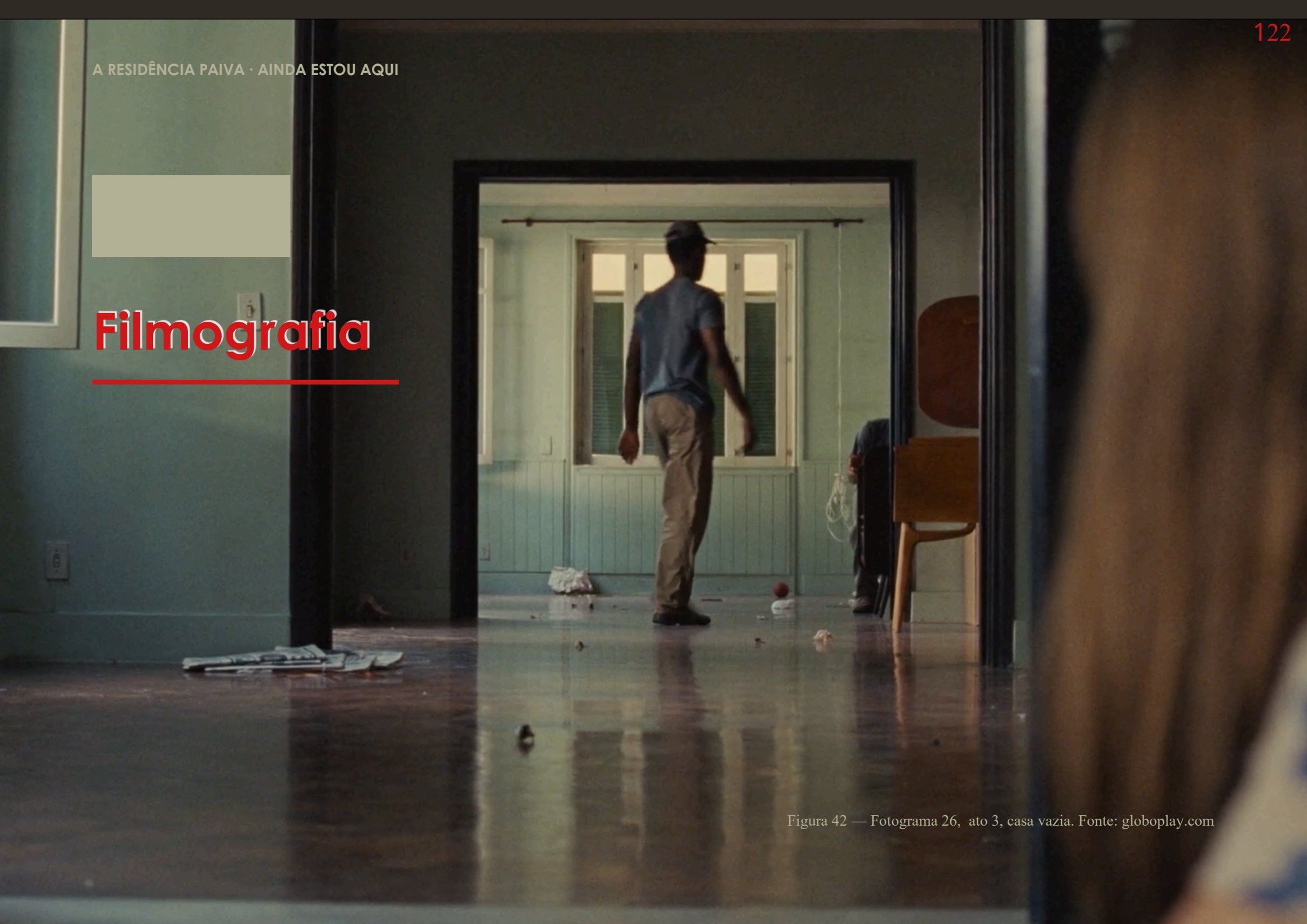


Figura 42 — Fotograma 26, ato 3, casa vazia. Fonte: globoplay.com

A RESIDÊNCIA PAIVA · AINDA ESTOU AQUI

AINDA ESTOU AQUI. Direção: Walter Salles. Produção: RT Features; VideoFilmes; Globofilmes; Mact Productions; Conspiração Filmes. Brasil / França, 2024. (135 min.), color.

O GABINETE DO DR. CALIGARI. Direção: Robert Wiene. Produção: Decla-Bioscop. Alemanha, 1920. (78 min.), p&b.

THE LONELY VILLA. Direção: D.W. Griffith. Produção: Biograph Company. Estados Unidos, 1909. (12 min.), p&b.

A RESIDÊNCIA PAIVA · AINDA ESTOU AQUI

Referências bibliográficas

Figura 43 — Fotograma 27, ato 3, casa vazia. Fonte: globoplay.com

A RESIDÊNCIA PAIVA · AINDA ESTOU AQUI

ALMEIDA, Bárbara. Cenografia e espaço fílmico: o cinema como prática arquitetônica. Revista Risco, São Carlos, v. 20, n. 1, p. 45-59, 2022.

AMORIM, Fernanda (org.). Cenografia e produção de arte: conversas sobre o ofício. São Paulo: Perspectiva, 2019.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. A arte do cinema: uma introdução. Tradução de Roberta Gregoli. Campinas: Unicamp; São Paulo: Edusp, 2013.

COSTA, Flávia Cesarino. O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

COSTA, Ana da. *Arquitectura e cinema: a experiência do espaço em movimento*. Lisboa: FAUL, 2008

COUTO, Mia. Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

FRUTUOSO, Ângelo. Corpo, câmera e espaço: Le Corbusier e o cinema. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2021.

HOWARD, Pamela. What is scenography? 2. ed. London: Routledge, 2009.

KANT, Immanuel. Crítica da razão pura. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

A RESIDÊNCIA PAIVA · AINDA ESTOU AQUI

KIYOMURA, Leticia; AVANCINI, José Antonio. O expressionismo alemão e a cenografia como linguagem em O Gabinete do Dr. Caligari. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, São Paulo, v. 47, n. 53, p. 220-238, 2020.

LACERDA, Igor. Memórias e trauma, desaparecimento político e resistência: as disputas de sentido sobre a ditadura civil-militar brasileira no filme Ainda Estou Aqui (2024). Mídia e Cotidiano, Niterói, v. 20, n. 1, p. 159-180, 2026. DOI: 10.22409/gh6k4533. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/midiaecotidiano/article/view/68383>. Acesso em: junho de 2026.

MALARD, Maria Lúcia. As aparências em arquitetura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

McKEE, Robert. Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro. Tradução de Chico Marés. Curitiba: Arte & Letra, 2010.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius loci: towards a phenomenology of architecture*. New York: Rizzoli, 1980.

OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado de. Grafar o espaço, educar os olhos: rumo a geografias visuais. Pro-Posições, Campinas, v. 16, n. 3, p. 23-41, set./dez. 2005.

PAIVA, Marcelo Rubens. *Ainda estou aqui*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2015.

PALLASMAA, Juhani. Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos. Tradução de Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2011.

PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes: conceitos e metodologia(s). In: CONGRESSO SOPCOM, 6., 2009. Covilhã: BOCC – Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação, 2009. Disponível em: [PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes: conceitos e metodologia\(s\). In: CONGRESSO SOPCOM, 6., 2009,.](#) Acesso em: 10 jun. 2026.

A RESIDÊNCIA PAIVA · AINDA ESTOU AQUI

QUEIROZ, Fernanda. A família Paiva e a memória da ditadura. Folha de S.Paulo, São Paulo, 18 jan. 2025. Disponível em: <<https://www.folha.uol.com.br>>. Acesso em: 10 mar. 2025.

RAFFS, Luísa. A casa que o filme construiu: bastidores de *Ainda Estou Aqui*. Revista Cinética, Rio de Janeiro, mar. 2025. Disponível em: <<https://www.revistacinetica.com.br>>. Acesso em: 15 mar. 2025.

REIS, Almir Francisco. Lugar, espaço e experiência: reflexões sobre Norberg-Schulz. Arquitectos, São Paulo, v. 17, n. 205, jun. 2017. Disponível em: <<https://www.vitruvius.com.br>>. Acesso em: 20 fev. 2025.

VALIM, Patrícia; AVELAR, Alexandre de Sá; BEVERNAGE, Berber. Negacionismo: história, historiografia e perspectivas de pesquisa. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 41, n. 87, p. 13-36, 2021. DOI: 10.1590/1806-93472021v42n87-03. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/mKqygYCgFLmDBCNWmVKJ4gd/?lang=pt>. Acesso em: junho de 2026.

VERÍSSIMO, Francisco Salvador; BITTAR, William Seba Mallmann. 500 anos da casa no Brasil. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

ZUMTHOR, Peter. Atmosferas: entornos arquitetônicos — as coisas que me rodeiam. Tradução de Astrid Grabow. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009.