

“AINDA ESTOU AQUÍ”: MEMÓRIA E RESISTÊNCIA NA ADAPTAÇÃO LITERÁRIA DE MARCELO RUBENS PAIVA PARA O CINEMA

“AINDA ESTOU AQUÍ”: MEMORY AND RESISTANCE IN THE LITERARY ADAPTATION OF MARCELO RUBENS PAIVA FOR CINEMA

Lucas Gomes Florêncio de Magalhães¹
Luís Carlos Alves de Melo²

<https://doi.org/10.5281/zenodo.21725830>

RESUMO

O cinema brasileiro, especialmente a partir do Cinema Novo, consolidou-se como espaço de denúncia e resistência diante das violências históricas. Contudo, ainda são escassos os estudos que articulam esse legado com as adaptações contemporâneas de obras literárias sobre a ditadura militar. Este artigo analisa a adaptação cinematográfica de *Ainda Estou Aqui* (2015), de Marcelo Rubens Paiva, dirigida por Walter Salles em 2024, investigando como a obra reelabora a memória histórica e coletiva. A pesquisa adotou metodologia bibliográfica e análise fílmico-literária, mobilizando autores como Glauber Rocha, Linda Hutcheon, Jeanne Marie Gagnebin e Paul Ricoeur. Os resultados indicam que, ao deslocar a narrativa para Eunice Paiva, o filme ressignifica o testemunho familiar em gesto político e coletivo, reafirmando a memória como resistência. Conclui-se que a produção estabelece diálogos com o Cinema Novo ao assumir uma estética crítica, e evidencia o papel do cinema contemporâneo na elaboração simbólica de traumas históricos e no enfrentamento de tendências negacionistas.

Palavras-chave: adaptação cinematográfica; memória; resistência.

ABSTRACT

Brazilian cinema, especially through *Cinema Novo*, has established itself as a space for resistance against historical violence. However, few studies explore its legacy in contemporary adaptations of literary works on the military dictatorship. This article examines the film adaptation of *Ainda Estou Aqui* (2015), by Marcelo Rubens Paiva, directed by Walter Salles in 2024, analyzing how the work re-elaborates historical and collective memory. The methodology combined bibliographic research and film-literary analysis, drawing on authors such as Glauber Rocha, Linda Hutcheon, Jeanne Marie Gagnebin, and Paul Ricoeur. Findings reveal that by shifting the narrative to Eunice Paiva, the film transforms a family testimony into a political and collective act, reaffirming memory as resistance. It concludes that the production engages with *Cinema Novo*'s critical aesthetics and highlights the role of contemporary Brazilian cinema in the symbolic elaboration of historical traumas and in confronting denialist narratives.

Keywords: film adaptation; memory; resistance

¹ Graduado em Letras – Português/Literaturas pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0379528213912714>. E-mail: lucas.gomes.florencio@gmail.com

² Professor de Literaturas Portuguesa e Africanas do Departamento de Letras e Comunicação da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). Doutor em Letras. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3569712521350517>. E-mail: luiiscam@outlook.com

1 INTRODUÇÃO

O cinema, desde sua origem no final do século XIX, se consolidou como uma das mais expressivas formas de arte e de representação cultural, acompanhando as transformações sociais e políticas de cada época. No Brasil, esse percurso foi marcado pela emergência do Cinema Novo, na década de 1960, movimento que buscou romper com padrões hegemônicos, construir uma linguagem própria e promover uma reflexão crítica sobre a realidade nacional. Mais do que um estilo estético, se tratou de um projeto político e cultural que permanece como referência incontornável para compreender a produção cinematográfica brasileira.

Nesse horizonte, o presente artigo analisa a adaptação cinematográfica de *Ainda Estou Aqui* (2015), de Marcelo Rubens Paiva, dirigida por Walter Salles em 2024, a partir da reelaboração da memória histórica e coletiva. A obra, ao revisitar a trajetória de Eunice Paiva e a memória traumática da ditadura militar, revela a potência do cinema como espaço de elaboração simbólica do passado e de resistência ao esquecimento. Considerando o atual cenário, marcado por disputas de narrativas e tentativas de revisionismo histórico, refletir sobre essa adaptação adquire relevância política e cultural.

A pesquisa utiliza uma metodologia que articula a pesquisa bibliográfica e a análise fílmico-literária, organizada em eixos temáticos, na qual são mobilizados autores como Glauber Rocha, Jean-Claude Bernardet e Laurent Desbois, cujos estudos sobre a história do cinema e o movimento cinemanovista sustentam a base teórica do trabalho. Para discutir adaptação cinematográfica, adota-se a perspectiva de Linda Hutcheon (2013) e sua *Teoria da Adaptação*, que examina as relações entre literatura e cinema. No campo da memória, da história e da elaboração do passado, o estudo se apoia nas contribuições de Jeanne Marie Gagnebin (2006), Paul Ricoeur (2007) e Regina Dalcastagnè (2005), que oferecem fundamentos para compreender o cinema como espaço de reelaboração de traumas históricos. A análise fílmico-literária se concentra no filme de Walter Salles em diálogo com a obra de Marcelo Rubens Paiva, observando escolhas narrativas, estéticas e ideológicas.

No artigo se discute o processo de adaptação de *Ainda Estou Aqui*, ressaltando como a mudança de foco para a perspectiva de Eunice Paiva constrói uma narrativa singular, além de uma reflexão sobre as relações entre arte, memória e resistência, investigando como o cinema contribui para a elaboração simbólica dos traumas da ditadura militar. Parte-se, assim, da hipótese de que *Ainda Estou Aqui*, ao atualizar temas centrais do Cinema Novo, reafirma o papel do cinema brasileiro contemporâneo na preservação da memória coletiva e no enfrentamento das tentativas de silenciamento histórico.

2 ENTRE SILÊNCIOS E MEMÓRIAS: O DIÁLOGO ENTRE LITERATURA E CINEMA NA ADAPTAÇÃO DE AINDA ESTOU AQUI (2024)

A adaptação de obras literárias para o cinema constitui um processo complexo de transposição, recriação e reinterpretação. Esse fenômeno não se limita à simples transferência de conteúdo entre linguagens, mas configura-se como um gesto intertextual que envolve escolhas narrativas, estéticas e ideológicas. Conforme Gérard Genette (1982), uma obra adaptada assume sua condição de “texto de segundo grau”, dado seu vínculo declarado com outra obra anterior. Trata-se, portanto, de um novo texto que dialoga com o original, (re)significando-o em outro suporte e contexto (Genette, 1982, p. 5).

Apesar dessa riqueza, teóricos como Bluestone (1957) e Ropars (1970) resistem a reconhecer a autonomia estética da obra adaptada, tratando-a como derivada e, por vezes, inferior (Hutcheon, 2013, p. 27). Tal posição reforça uma hierarquia entre literatura e cinema que, nas últimas décadas, tem sido amplamente questionada. O cinema, outrora influenciado pela estrutura do romance do século XIX, desenvolveu sua própria linguagem e passou também a influenciar a literatura, numa relação de troca contínua. A partir dessa perspectiva, a adaptação deve ser compreendida como diálogo e não como submissão a um suposto original.

Linda Hutcheon, em *Uma Teoria da Adaptação* (2013), aprofunda esse entendimento ao afirmar que adaptar é um ato criativo e culturalmente significativo. Para a autora, a adaptação não é mera repetição, mas “repetição sem replicação” (Hutcheon, 2013, p. 29). Essa distinção permite reconhecer o caráter autônomo e inventivo das adaptações, recusando o juízo tradicional de infidelidade, derivação ou inferioridade. Hutcheon argumenta que o prazer da adaptação reside justamente no equilíbrio entre familiaridade e novidade, pois o público é motivado tanto pelo reconhecimento da obra original quanto pela curiosidade diante das transformações propostas. Segundo ela, o fenômeno da adaptação pode ser compreendida a partir de três perspectivas complementares:

Em primeiro lugar, vista como *uma entidade ou produto formal*, a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa “transcodificação” pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta. [...]. Em segundo, como *um processo de criação*, a adaptação sempre envolve tanto uma (re)interpretação quanto uma (re)criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação. Há sempre um recuperador paciente para cada apropriador expulso por um oponente

político. [...]. Em terceiro, vista a partir da perspectiva do seu *processo de recepção*, a adaptação é uma forma de intertextualidade; nós experienciamos as adaptações (*enquanto adaptações*) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação. (Hutcheon, 2013 p. 29-30 – grifos do autor).

A adaptação de *Ainda estou aqui*, dirigida por Walter Salles, exemplifica a potência estética e política do gesto adaptativo. Diferente do livro, que alterna passado e presente numa estrutura não linear narrada em primeira pessoa por Marcelo Rubens Paiva, o filme adota uma abordagem mais centrada e sensível, ao escolher contar a história sob a ótica de Eunice Paiva, mãe do autor. Essa escolha narrativa reorienta o foco da narrativa, priorizando a dimensão afetiva e o silenciamento coletivo diante da ditadura civil-militar brasileira. A decisão de omitir cenas de tortura ou vingança, feita a pedido do próprio autor, confere ao filme um tom mais intimista, privilegiando a memória e a dignidade das personagens.

Walter Salles incorpora ainda elementos inéditos ao texto fílmico, como o cão “Pipão”, inexistente no livro, mas que funciona como recurso simbólico, representando vínculos emocionais e marcando a passagem do tempo. Essa liberdade criativa, longe de desrespeitar a obra original, amplia suas possibilidades de leitura. A narrativa fílmica, ao selecionar fragmentos significativos da trajetória da família Paiva - desde a estabilidade doméstica até os efeitos do Alzheimer -, reconstrói o drama com autonomia e profundidade, sem recorrer à linearidade ou ao sentimentalismo fácil.

Em termos teóricos, Hutcheon (2013) propõe compreender a adaptação por meio de três dimensões: como produto (a obra resultante), como processo (a prática de recriação) e como recepção (a experiência do público). Essas dimensões dialogam com diferentes formas de engajamento: contar (literatura), mostrar (cinema) e interagir (mídias digitais). Como ela observa, “uma história mostrada não é o mesmo que uma história contada [...] ou uma história da qual você participa” (Hutcheon, 2013, p. 35). Esse entendimento permite reconhecer o valor das adaptações mesmo diante das inevitáveis diferenças entre os meios.

Além disso, a autora refuta o critério de fidelidade como métrica exclusiva de avaliação. A busca por uma suposta reprodução fiel ignora o fato de que adaptar implica escolher, recortar e ressignificar. Hutcheon destaca que diferentes mídias impõem limites e oferecem possibilidades distintas de expressão. Um exemplo emblemático citado por ela é a adaptação de *O Paciente Inglês*, que, ao ser transposto para o cinema, altera o foco narrativo e o desfecho, priorizando o drama pessoal em detrimento da crítica política presente no romance (Hutcheon, 2013, p. 34-35).

Robert Stam, em *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa* (2008), ao refletir sobre a noção de fidelidade, afirma que:

[...] quando dizemos que uma adaptação foi ‘infel’ ao original, a própria violência do termo expressa a grande decepção que sentimos quando uma adaptação filmica não consegue captar aquilo que entendemos ser a narrativa, temática, e características estéticas fundamentais encontradas em sua fonte literária. A noção de fidelidade ganha força persuasiva a partir de nosso entendimento de que: (a) algumas adaptações de fato não conseguem captar o que mais apreciamos nos romances fonte; (b) algumas adaptações são realmente melhores do que outras; (c) algumas adaptações perdem pelo menos algumas das características manifestas em suas fontes. Mas a mediocridade de algumas adaptações e a parcial persuasão da ‘fidelidade’ não deveriam levar-nos a endossar a fidelidade como um princípio metodológico. Na realidade, podemos questionar até mesmo se a fidelidade estrita é possível (Stam, 2008, p. 4).

Hutcheon retoma o debate ao salientar o papel ativo do público no processo de adaptação, destacando a importância da memória intertextual e da expectativa estética. Segundo ela, parte do prazer está na “repetição com variação, no conforto do ritual combinado à atração da surpresa” (Hutcheon, 2013, p. 25). Esse dinamismo entre o já conhecido e o inédito constitui uma das razões centrais para a popularidade das adaptações em diferentes culturas e épocas. Por fim, as motivações que impulsionam o ato de adaptar vão além do interesse mercadológico. Hutcheon (2013) reconhece fatores pedagógicos, políticos, culturais e subjetivos como motores do desejo adaptativo. A adaptação pode funcionar, inclusive, como instrumento de resistência simbólica, especialmente em contextos pós-coloniais, onde a “indigenização” das histórias serve para reinscrever narrativas dominantes sob outras perspectivas (Hutcheon, 2013, p. 219).

Diante disso, a adaptação de *Ainda Estou Aqui* não deve ser lida como um espelho imperfeito do livro, mas como uma obra com identidade própria, que dialoga criticamente com a memória histórica brasileira. Por meio de escolhas estéticas e narrativas singulares, Walter Salles transforma o relato pessoal de Marcelo Rubens Paiva em um gesto coletivo de lembrança e reconhecimento, reafirmando, assim, o poder do cinema como meio de resistência e criação de sentido, como poderá ser observado ao longo das próximas reflexões.

3 DO TEMPO QUE RESTA: MEMÓRIA, AUSÊNCIA E IMAGEM

Publicado em 2015 pela editora Alfaguara, *Ainda estou aqui*, de Marcelo Rubens Paiva, não deve ser lido como uma autobiografia, mas como uma narrativa de memória histórica, que

ganha vida nas telas de cinema a partir do seu processo de adaptação. Segundo Linda Hutcheon, a história é o elemento central e o ponto de partida do que é transposto para outras mídias e gêneros. A autora destaca ainda que as adaptações envolvem diferentes formas de engajamento como narrar, mostrar ou interagir, e buscam estabelecer “equivalências” entre diversos sistemas de signos, abarcando aspectos como temas, eventos, personagens, pontos de vista e contextos (Hutcheon, 2011, p. 32). Nesse sentido, a obra de Paiva não segue uma estrutura cronológica, pois é construída a partir das memórias do autor e da trajetória de sua família que, ao entrelaçar lembranças do passado com o presente da escrita, cria uma narrativa em que a experiência pessoal e a história coletiva se cruzam continuamente.

Nesse período de publicação da obra, os nomes dos responsáveis pelo desaparecimento de Rubens Paiva vieram a público, revelados pelos processos da Comissão Nacional da Verdade. Apesar do alívio com o reconhecimento oficial dos fatos, a família enfrentou uma nova dor: Eunice Paiva, mãe do autor, vivia seus últimos anos afetada pela demência e pelo Alzheimer. Em trecho simbólico do livro, é possível observar a narração feita por Marcelo Rubens Paiva sobre o processo degenerativo de sua mãe, a partir da noção de esquecimento físico pelo doença que a acometia.

[...] A coisa que eu mais admiro nela e tento levar como um exemplo para a minha vida: ela nunca sentiu pena de si. Sabia que sua doença degenerativa causava mal-estar em outros. Vive com ela com toda a sua completude: dando foras, tendo ataques de mau humor, engasgando com a comida, esquecendo-se dignamente de tudo. Estranhamente, nunca pronunciou seu nome: Alzheimer. (Paiva, 2015, p. 190 – 191).

Por outro lado, é digno de nota que o livro constitui uma narrativa de memórias no sentido mais pleno da palavra. Nele, Marcelo Rubens Paiva não apenas rememora aspectos de sua infância e da convivência com o pai, mas também intercala essas lembranças com reflexões feitas a partir de seu presente, o ano de 2015. O autor narra que a mãe precisou reinventar a própria vida. Sem acesso à conta bancária do marido, voltou a estudar, formou-se em Direito e construiu uma carreira como advogada respeitada. Atuou na política e se tornou uma importante defensora da causa indígena, tudo isso depois dos 40 anos, enquanto lidava com a ausência do marido e sem nunca ter recebido a certidão de óbito que confirmasse sua morte. Eunice Paiva, foi a principal responsável por sua criação e, mais tarde, passou a ter Marcelo como seu cuidador legal, em virtude do avanço de sua condição de saúde.

A partir das reflexões presentes na obra é possível estabelecermos uma análise tanto da perda quanto da reconstrução da memória. O autor nos revela esse processo a partir de

diferentes perspectivas, seja por meio da deterioração da memória de sua mãe, seja da formação das primeiras memórias de seu filho, que tinha apenas um ano na época. Além das memórias pessoais e familiares, Marcelo Rubens Paiva também reflete sobre a memória coletiva, histórica e política do Brasil, o que em alguma medida justifica a importância dessa narrativa.

Apoiado na narração de Rubens Paiva, que Walter Salles lança em 2024 a adaptação cinematográfica do livro *Ainda Estou Aqui*, considerada como uma das produções mais significativas do cinema brasileiro recente. A narrativa, agora sob a perspectiva de Eunice Paiva, mãe do autor, assume um tom mais comunicativo e afetivo, contrastando com a abordagem mais introspectiva do livro. Para dar conta da densidade da história em cerca de 120 minutos, o diretor realizou escolhas criativas como o recorte temporal, situado em 1970, e a inserção do cão “Pimpão”, este ausente no livro e sendo recurso simbólico que intensifica a carga dramática da trama e exemplifica a liberdade da linguagem cinematográfica.

O filme apresenta cenas comoventes, com tom melancólico construído gradualmente ao longo da narrativa. Apesar de a Eunice retratada na adaptação ser mais alegre e afetuosa com os filhos do que a figura retratada no livro, a personagem transmite constantemente uma sensação de preocupação e vigilância. Essa inquietação pode estar relacionada à ameaça iminente de uma possível ofensiva militar contra sua família, uma vez que Eunice tinha conhecimento do envolvimento político de seu marido durante a ditadura de 1964.

Nesse aspecto, Walter Salles mantém fidelidade aos eventos descritos no livro, preservando as cenas da prisão de Rubens Paiva, bem como a posterior prisão de Eunice e os abusos sofridos por ela durante o período de encarceramento. O diretor estabelece um contraste marcante ao justapor duas cenas ambientadas no mesmo restaurante: na primeira, a família aparece unida e feliz; na segunda, já após a prisão de Eunice, a família retorna ao local, agora sem a presença do pai. Essa cena torna-se simbólica, pois expressa a dor silenciosa de Eunice ao lidar com a ausência do marido e o esforço em ocultar dos filhos a realidade sobre o destino do pai, tudo isso em meio a outras famílias que seguem suas rotinas com leveza e alegria.

Figura 1 - Cena da família reunida no restaurante



Fonte: GLOBOPLAY, 2025.

Figura 2: Cena do sofrimento de Eunice Paiva diante da ausência do marido



Fonte: Jornal Estado de Minas (2025)

Outra cena significativa do filme, que se manteve fiel à história real, é o momento em que a família posa para uma fotografia destinada ao jornal *Folha de S. Paulo*. Na ocasião, os fotógrafos pedem que ninguém sorria. Em resposta, Eunice ri e comenta com as crianças que

“eles querem que a gente fique triste”, mas recusa-se a seguir a orientação. Em um gesto de resistência e afirmação, diz a frase icônica: “Nós vamos sorrir. Sorriam!”.

Figura 3: À esquerda, fotografia da família Paiva para o Jornal Estado de São Paulo; à direita, imagem filmica



Fonte: Jornal *O Globo* (2025)

Por se tratar de uma história ambientada em 1970, a produção do filme realizou um trabalho metódico em todos os aspectos. As locações, tanto internas quanto externas, evocam com fidelidade a atmosfera de época. Os figurinos reforçam essa ambientação, transmitindo a sensação de pertencimento a um passado recente; quadros, mobílias, marcas do tempo e pequenos detalhes presentes na casa tornam os cenários verossímeis. Os automóveis utilizados também são condizentes com o período retratado, contribuindo para a autenticidade visual da narrativa. À medida que o filme avança, a impressão é de que estamos, de fato, no Rio de Janeiro da década de 1970. Essa sensação é reforçada pelo trabalho do diretor de fotografia Adrian Teijido, cuja estética visual confere ao filme uma atmosfera de envelhecimento e memória. Nas primeiras cenas, a fotografia utiliza uma iluminação mais quente e clara, transmitindo uma suavidade sutil. No entanto, à medida que os eventos mais sombrios se instalam na vida da família, a fotografia torna-se mais fria e a iluminação é reduzida, intensificando o tom melancólico e reforçando visualmente a transição emocional da narrativa.

A trilha sonora do filme é outro elemento importante da produção, contribuindo de forma eficaz para a construção da narrativa. A trilha original foi composta por Warren Ellis, cuja colaboração com as cenas reforça a carga emocional e a ambientação do enredo. No entanto, o destaque recai sobre a seleção de músicas brasileiras da década de 1970, período em

que a história se passa. A curadoria musical foi realizada por Manoel Barenbein, produtor associado ao movimento Tropicália e responsável pelos arranjos de diversas canções da época. Entre as faixas escolhidas, destaca-se a música “*É Preciso Dar um Jeito, Meu Amigo*”, de Erasmo Carlos, lançada no álbum “*Carlos, ERASMO...*”, de 1971. A canção, em sintonia com a temática do filme, contribui significativamente para a ambientação histórica e emocional da obra. A música passou pela censura da ditadura e, embora o próprio Erasmo Carlos tenha afirmado, em entrevista, que a letra retrata o encontro entre dois amigos, sua mensagem se alinha profundamente com o conteúdo do filme, conferindo-lhe um caráter atemporal.

Outras músicas presentes na trilha sonora do filme são de Roberto Carlos e Caetano Veloso, este último, inclusive, autor de composições escritas para o próprio Roberto, como “Como Dois e Dois”. No total, Caetano Veloso contribui com quatro músicas: além da já mencionada, destaca-se “Baby”, interpretada pelos Mutantes, e outras duas composições próprias, “Um Índio Live in Brazil” e “Fora da Ordem”. Também integram a trilha sonora canções de Tim Maia, como “A Festa do Santo Rei” e “Azul da Cor do Mar”, além da marcante participação de Gal Costa com “Açaúã” e “Falsa Baiana”. Tom Zé também está presente com a música “Jimmy, Renda-se”, sugerida ainda antes do início das gravações. O filme conta ainda com a irreverência de Juca Chaves em “Take Me Back to Piauí”, e com a icônica “Agoniza, Mas Não Morre”, de Nelson Sargento. Por fim, a trilha se amplia com a presença de artistas internacionais, como Donny Hathaway, com “The Ghetto”, e Johann Johansson, com “*The Fight*”, contribuindo para a diversidade e riqueza sonora da obra.

Desde seu lançamento em 2024, a popularidade do filme *Ainda estou aqui* cresceu gradativamente, sendo exibido em diversos festivais e recebendo indicações em importantes premiações internacionais. Dentre os reconhecimentos, se destacam o Globo de Ouro, no qual Fernanda Torres venceu na categoria de melhor atriz em filme de drama, e o *Satellite Awards*, que também lhe concedeu o prêmio de melhor atriz. Em 2 de março de 2025, o filme alcançou um feito histórico ao vencer o *Oscar* de Melhor Filme Internacional, se tornando o primeiro longa-metragem brasileiro a conquistar esse prêmio. A produção também recebeu indicações em outras categorias de destaque, como melhor filme e, melhor atriz, esta última também para Fernanda Torres.

Ainda estou aqui se tornou um marco significativo para o cinema brasileiro, evidenciando, para o público internacional, a qualidade da produção nacional em todos os aspectos cinematográficos. Além disso, a obra resgata e expõe, com sensibilidade, a trajetória de uma família que, ainda hoje, carrega as consequências da ditadura militar que assolou o

Brasil, revelando um relato mnemônico forte e fundamental para que possamos entender que há sempre um perigo na esquina e para o qual devemos estar sempre atentos.

4 A ARTE COMO ESPELHO DA MEMÓRIA E DA RESISTÊNCIA EM AINDA ESTOU AQUI (2024)

Na análise dos vínculos estruturais entre literatura, cinema e história é possível visualizar como a arte, em determinados contextos, assume o papel de espelho da memória e das resistências simbólica, revelando centralidade dessas três formas semióticas na constituição da memória coletiva, especialmente em contextos atravessados por violência de Estado e repressão política. Embora distintos em suas metodologias e linguagens, essas áreas operam de modo complementar na reconstrução crítica do passado: a historiografia se dedica à sistematização factual; a literatura mobiliza recursos simbólicos e subjetivos para acessar experiências que transitam entre o real e o ficcional; o cinema, por sua vez, combina imagem, som e narrativa para construir um testemunho sensorial e performativo.

O cinema, enquanto forma de arte narrativa e visual, frequentemente se torna um palco privilegiado para a exploração da memória, tanto individual quanto coletiva. Filmes que revisitam eventos históricos traumáticos, como ditaduras e violações de direitos humanos, assumem uma responsabilidade particular na maneira como representam o passado e suas ressonâncias no presente. O filme brasileiro *Ainda estou aqui* (2024), ao retratar a trajetória de Eunice Paiva e a busca por seu marido, Rubens Paiva, desaparecido durante a ditadura militar brasileira, se insere nesse território onde a arte encontra a memória, a história e o esquecimento.

O filme se estrutura significativamente através do olhar e das memórias de Eunice Paiva, e essa escolha estética convida a uma reflexão sobre a natureza mesma do ato de lembrar. Longe de ser um arquivo neutro e fiel do passado, a memória, segundo Jeane Marie-Gagnebin, em *Lembrar, escrever, esquecer* (2006), é um processo ativo de reconstrução. Ao visitar o passado, não o reproduzimos intacto, mas o reelaboramos à luz do presente, das emoções, dos traumas e das narrativas que construímos sobre nós mesmos e sobre o mundo. O filme não oferece um relato histórico factual e distanciado, mas a vivência subjetiva de um passado que insiste em não passar, filtrado pela dor, pela resiliência e pela perspectiva de Eunice. A questão central, como aponta Gagnebin, se duplica em dois questionamentos: por que a insistência em rememorar e por que buscar uma verdade sobre esse passado, especialmente quando ele é marcado pela violência e pela tentativa de apagamento? (Gagnebin, 2006 p. 39).

Paul Ricoeur, em *A memória, a história, o esquecimento* (2007), aprofunda a complexidade da memória ao pensá-la simultaneamente em sua ambição de fidelidade ao passado e em sua constitutiva fragilidade. Lembrar, para Ricoeur, é um ato de atribuição. Atribuímos a nós mesmos, ou a outros, a experiência passada (Ricoeur, 2007). No entanto, essa atribuição está sujeita a falhas, distorções e, sobretudo, aos abusos da memória e do esquecimento. *Ainda estou aqui*, ao dar centralidade às memórias de Eunice, parece abraçar essa complexidade. As memórias apresentadas não reivindicam uma objetividade absoluta, mas sim a autenticidade de uma experiência vivida, marcada pela subjetividade de quem lembra.

A fragilidade da memória, contudo, não a invalida como fonte de conhecimento ou como força ética. Pelo contrário, é justamente em sua subjetividade e em sua capacidade de carregar o peso afetivo do passado que a memória se distingue da história documental, embora ambas mantenham uma relação tensa e necessária. Ricoeur (2007) explora essa tensão, mostrando como a memória nutre a história, fornecendo a matéria-prima do testemunho, enquanto a história exerce uma função crítica sobre a memória, confrontando-a com outras fontes e buscando uma representação mais ampla e controlada do passado. Assim, “a narrativa oferece ao vivido a possibilidade de ser compreendido em sua totalidade” (Ricoeur, 2007, p.251). O filme, ao operar predominantemente no registro da memória pessoal e familiar, não foge a essa tensão. Ele utiliza a força afetiva e a particularidade da experiência de Eunice para lançar luz sobre a história coletiva da ditadura, desafiando narrativas oficiais ou silenciadoras.

Essa experiência narrativa, segundo Gagnebin (2006), nos coloca em confronto com a própria história. Ao recorrer a Ricoeur, a autora reflete que o ato de narrar é também um modo histórico e, porque não dizer mnemônico. Em outras palavras:

O pensamento de Ricoeur também nos lembra, que a história é sempre, simultaneamente, narrativa (as histórias inumeráveis que a compõem; Erzählung, em alemão) e processo real (seqüência das ações humanas em particular; Geschichte), que a história como disciplina remete sempre às dimensões humanas da ação e da linguagem e, sobretudo, da narração. (Gagnebin, 2006 p. 43).

A insistência na memória, questionada por Gagnebin (2006), encontra uma resposta poderosa no contexto de traumas históricos e tentativas de apagamento. A luta contra o esquecimento se transforma em imperativo ético, um “dever de memória”, como discute Ricoeur (2007), especialmente em relação às vítimas de violência e injustiça (Gagnebin, 2006, p. 39-40). Ao analisar o revisionismo e o negacionismo, a autora demonstra como a negação de eventos como o Holocausto ou o genocídio armênio se apoia, muitas vezes, na dificuldade de

provar a totalidade do horror ou na destruição deliberada de vestígios. O esquecimento, nesse sentido, não é apenas uma falha passiva, mas pode ser uma estratégia ativa de poder, visando apagar responsabilidades e impedir a justiça (Gagnebin, 2006, p. 47).

A ditadura militar no Brasil, assim como outros regimes autoritários, empregou mecanismos de silenciamento e produziu narrativas que buscavam justificar a violência ou negar sua extensão. Figuras como Rubens Paiva foram frequentemente rotuladas como “terroristas” por setores que ainda hoje tentam reescrever a história, minimizando a repressão estatal. *Ainda estou aqui*, ao dar centralidade à memória de Eunice e à sua busca incansável, se posiciona frontalmente contra essa tendência negacionista. O filme afirma que a memória das vítimas, mesmo que subjetiva e fragmentada, é um testemunho crucial que precisa ser ouvido e preservado. Como escreve Gagnebin, na relação entre presente e passado, a memória se manifesta como um mecanismo profundamente histórico e político. Nesse sentido, “pode-se escrever uma história da relação do presente com a memória e o passado, uma história da história, por assim dizer” [...]. (Gagnebin, 2006 p. 39). Logo, o ato de lembrar, encarnado pelo filme, é uma forma de resistência política e um chamado por justiça.

Se a memória é reconstrução e o esquecimento é uma ameaça, qual o papel da arte nesse processo? Para Gagnebin a arte pode ser um espaço privilegiado para a “elaboração do passado”. Elaborar, aqui, não significa necessariamente superar ou curar o trauma de forma definitiva, mas sim dar-lhe forma, encontrar uma linguagem (verbal, visual ou sonora) capaz de expressar o indizível e de inscrever a experiência traumática no campo simbólico. A arte permite que o passado doloroso seja revisitado não apenas como fato histórico, mas como experiência vivida, com toda a sua carga de dor, angústia e resistência.

Ainda estou aqui, enquanto obra cinematográfica, funciona de forma precisa nesse registro. Ele não se limita a documentar os fatos conhecidos sobre o caso Rubens Paiva, mas busca traduzir em imagens, sons e performances a experiência subjetiva do desaparecimento, da espera, da luta e da resiliência de Eunice e sua família. O filme se torna, assim, um ato de testemunho, no sentido que Ricoeur (2007) também explora. O testemunho é a ponte entre a memória individual e a história coletiva; é a palavra daquele que vivenciou e que se compromete com a verdade do que relata. Ao dar forma artística à memória de Eunice, o filme amplifica seu testemunho, projetando-o na esfera pública e convidando o espectador a compartilhar, ainda que simbolicamente, o peso dessa memória.

A elaboração artística permite, talvez, ir além da simples denúncia. Ela possibilita explorar as nuances da experiência humana diante da violência extrema: o medo, a coragem, o

luto, a esperança, a fragmentação da identidade. Ao fazer isso, *Ainda estou aqui* não apenas preserva uma memória ameaçada pelo esquecimento, mas também oferece um espaço para a reflexão coletiva sobre as feridas abertas do passado e sua complexa relação com o presente.

O filme de Walter Salles emerge como um poderoso exemplo de como a arte cinematográfica pode se engajar com as complexas dinâmicas da memória, da história e do esquecimento. Ele abraça a memória como um processo ativo e subjetivo de reconstrução, reconhece sua fragilidade, mas afirma sua potência ética e política como testemunho contra o silenciamento e o negacionismo. Ao dar forma artística à experiência traumática da ditadura através das lembranças de Eunice Paiva, o filme cumpre um dever de memória, desafia o esquecimento imposto e oferece um caminho para a elaboração simbólica de um passado que ainda reverbera. A arte, neste caso, não apenas lembra, mas também escreve e impede que se esqueça, mantendo viva a chama da resistência e a busca por justiça na consciência coletiva.

5 ESTÉTICA DA RESISTÊNCIA: LITERATURA, CINEMA E A DENÚNCIA DA VIOLÊNCIA

A produção artística no Brasil durante a ditadura militar (1964–1985) deve ser compreendida à luz de um cenário de repressão política, censura sistemática e violência institucionalizada. Nesse contexto, a arte assumiu um papel fundamental: não apenas expressão estética, mas espaço de denúncia e resistência simbólica. Regina Dalcastagnè, em *O espaço da dor* (2005), argumenta que a produção literária do período constituiu um dos raros espaços crítica ao regime. Segundo ela, quando a ditadura arrefeceu e os exilados começaram a retornar ao Brasil, em 1979, “uma farta literatura de denúncia invadiu as prateleiras das livrarias. Ali, muita gente se deparou, pela primeira vez, com o horror que até então era apenas sussurrado em conversas de estudantes e militantes de esquerda”. (Dalcastagnè, 2005 p. 15-16).

Autores como Ivan Ângelo (*A festa*), Ignácio de Loyola Brandão (*Zero*), Antonio Callado (*Reflexos do baile*) e Lygia Fagundes Telles (*As meninas*) utilizaram estratégias como a fragmentação, a alegoria e a ironia para driblar a censura e expor a opressão. Segundo Dalcastagnè, essa literatura não era panfletária, pois mergulhava nas consequências psicológicas e sociais da repressão, transformando a própria forma narrativa - marcada por angústia e descontinuidade - em denúncia política. Além disso, os romances “são documentos

imprescindíveis de um tempo que ainda não nos foi relevado por inteiro, de uma história que se tem de continuar fazendo, múltipla e indefinidamente. (Dalcastagnè, 2005 p. 17).

Paralelamente à resistência literária, o cinema brasileiro, especialmente através do Cinema Novo, emergiu como um campo de batalha estético e político fundamental. Glauber Rocha defendia um cinema que confrontasse diretamente a realidade brasileira, sem subterfúgios ou embelezamentos. Sua célebre “Estética da Fome”, delineada em textos como os reunidos em *Revolução do Cinema Novo*, propunha um cinema agressivo, que utilizasse a própria miséria e violência como matéria-prima para a denúncia e a conscientização. Para Rocha, a violência representada na tela não deveria ser estetizada de forma alienante, como no cinema comercial hegemônico, mas exposta em sua crueza como sintoma da opressão social, econômica e cultural, denotando a força da arte como instrumento de representação simbólica que não se esgota no passado, mas se dilui ao longo do tempo. (Rocha, 1981).

Exemplo disso é que produções contemporâneas continuam a revisitar esse passado traumático, atualizando as estratégias estéticas e políticas para dialogar com o presente. *Ainda estou aqui* (2024), ao narrar a história de Eunice, que se transforma de dona de casa em advogada e ativista após o desaparecimento forçado de seu marido, o deputado Rubens Paiva, retoma a temática da violência estatal e suas consequências devastadoras, um dos eixos centrais da obra de Dalcastagnè.

A representação do desaparecimento, da busca incessante por respostas e do luto que marca a família Paiva ecoa o “espaço da dor” literário, dando visibilidade cinematográfica ao sofrimento silenciado pela ditadura. A estrutura temporal fragmentada do filme, que intercala o passado da repressão com o presente de Eunice sofrendo de Alzheimer, funciona como uma poderosa metáfora sobre a memória e o esquecimento, tanto individual quanto coletivo. A perda de memória de Eunice dialoga com o risco do apagamento histórico da violência cometida pelo regime, reforçando a urgência da arte como ferramenta de preservação da memória e denúncia contra o negacionismo. A transformação pessoal de Eunice em uma figura de resistência política, por sua vez, ilustra como a dor individual pode catalisar a ação coletiva, um tema recorrente na literatura de denúncia analisada por Dalcastagnè.

Esteticamente, *Ainda estou aqui* dialoga com a tradição do Cinema Novo e com os valores do neorrealismo ao adotar uma abordagem comprometida com a crítica social e política, remanescente das propostas de Glauber Rocha, ainda que com uma linguagem cinematográfica atualizada, o que pode ser uma espécie de “Cinema Novíssimo”. O filme evidencia que a necessidade de denunciar a violência e de preservar a memória histórica continua urgente,

conectando as lutas do passado com os desafios do presente, especialmente considerando o contexto de seu lançamento em um Brasil que ainda enfrenta as sombras do autoritarismo.

Ainda estou aqui reafirma o papel da arte, em particular, do cinema, como um espaço fundamental para o enfrentamento da violência histórica e para a construção da memória e de uma consciência crítica coletiva. Seja por meio da prosa contundente e psicologicamente densa dos romances, seja pela força imagética e pela radicalidade estética do cinema, a arte afirmou-se como um espelho incômodo da realidade e como uma ferramenta indispensável de resistência, memória e humanização. Ao emprestar a voz à dor e forma à denúncia, esses artistas não apenas marcaram sua época, mas também legaram um acervo fundamental para a compreensão crítica da história brasileira e para a contínua reflexão sobre os perigos da violência e a necessidade de lutar pela liberdade e pela dignidade.

6 CONCLUSÃO

Ainda estou aqui, ao mergulhar nas memórias de Eunice Paiva, evidencia que a memória não é um arquivo neutro do passado, mas um processo ativo de reconstrução que se realiza à luz do presente. O filme se posiciona contra tendências negacionistas ao afirmar a importância do testemunho das vítimas da ditadura militar, mesmo que subjetivo e fragmentado. Nesse ponto, análise demonstrou que a arte cinematográfica, ao dar forma à experiência traumática, reelaborada a partir da adaptação do livro homônimo de Marcelo Rubens Paiva, permite que o passado doloroso seja revisitado não apenas como fato histórico, mas como experiência vivida, com toda sua carga emocional.

Ainda estou aqui transcende a mera reconstituição histórica para se tornar um ato de testemunho e resistência contra o esquecimento imposto, cumprindo um papel ético e político fundamental. O cinema, nesse processo, desempenha um papel crucial na construção e preservação da memória coletiva, especialmente em contextos marcados por tentativas de apagamento e revisão histórica. Ao dar visibilidade a histórias como a da família Paiva, a adaptação cinematográfica contribui para o que Gagnebin chama de “elaboração do passado”, processo necessário não apenas para a compreensão da história, mas para a construção de um futuro mais justo.

Com efeito, o reconhecimento internacional de *Ainda estou aqui* sugere que há um interesse crescente por narrativas que abordam questões de memória histórica e direitos humanos, indicando um caminho promissor para o cinema brasileiro no cenário global. Nesse

sentido, é possível afirmar que os mecanismos utilizados pelo Cinema Novo estabeleceram parâmetros estéticos e temáticos que continuam influenciando a produção cinematográfica brasileira contemporânea, especialmente no que se refere ao compromisso com a realidade social e política do país. O filme *Ainda estou aqui*, embora distante temporalmente do movimento cinemanovista, compartilha com ele a preocupação em utilizar o cinema como instrumento de reflexão crítica sobre a história brasileira e seus traumas não resolvidos.

REFERÊNCIAS

AINDA estou aqui. Direção: Walter Salles. Produção: Maria Carlota Bruno, Rodrigo Teixeira, Martine de Clermont-Tonnerre. Rio de Janeiro: Sony Pictures, 2024. (Filme).

BERNADET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. São Paulo: Annablume, 2008.

DALCASTAGNÈ, Regina. **O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

DESBOIS, Laurent. **A odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever e esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GENETTE, Gérard. **O discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1982.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. 2. ed. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

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

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROCHA, Glauber. **Revolução do cinema novo**. São Paulo: Aliança Editorial, 1981.

STAM, Robert. **Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa**. São Paulo: Ática, 2008.

Recebido em: 01/09/2025

Aceito em: 14/10/2025