

ISSN: 2178-602X

Artigo Seção Temática
Volume 20, Número 1, jan.-abr. de 2026Submetido em: 26/07/2025
Aprovado em: 15/01/2026

Memória e trauma, desaparecimento político e resistência: as disputas de sentido sobre a ditadura civil-militar brasileira no filme *Ainda Estou Aqui* (2024)

Memory and trauma, political disappearance and resistance: the disputes over meaning regarding the brazilian civil-military dictatorship in the film I'm Still Here (2024)

Memoria y trauma, desaparición política y resistencia: las disputas de sentido en torno a la dictadura cívico-militar brasileña en la película Aún Estoy Aquí (2024)

Igor LACERDA¹

Resumo

O filme *Ainda Estou Aqui* (2024), dirigido por Walter Salles, reconstitui o desaparecimento forçado de Rubens Paiva durante a ditadura civil-militar brasileira, a partir da perspectiva subjetiva de sua família. Este artigo analisa de que maneira a obra representa o trauma, a memória e a resistência da esposa e dos filhos do ex-deputado, articulando vivências pessoais à denúncia histórica das violências de Estado. Com base na perspectiva teórico-metodológica de Ricoeur, esta pesquisa utiliza a análise de narrativas como método de investigação. A partir dela, comprehende-se que o filme seleciona e organiza os sentidos sobre o passado, ao mesmo tempo em que fomenta novas interpretações sobre a ditadura e a luta por justiça e verdade, disputando, assim, os significados sobre o período e à luta das famílias dos desaparecidos e perseguidos.

Palavras-chave: Memória social; Ditadura civil-militar; Cinema e direitos humanos; Disputas de sentidos; Trauma.

Abstract

The film *I'm Still Here* (2024), directed by Walter Salles, reconstructs the forced

¹ Doutor e mestre em Comunicação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Pesquisador do Laboratório de Comunicação, Cidade e Consumo (Lacon-UERJ) e comunicador científico do CEPI-ARIES, vinculado à Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). E-mail: igorlacerdasa@gmail.com. ORCID: 0000-0002-6347-4356.



disappearance of Rubens Paiva during the Brazilian civil-military dictatorship, from the subjective perspective of his family. This article analyzes how the film represents the trauma, memory, and resistance of the wife and children of the former deputy, articulating personal experiences with the historical denunciation of state violence. Based on Ricoeur's theoretical-methodological perspective, this research uses narrative analysis as a research method. From this, it is clear that the film selects and organizes meanings about the past, while fostering new interpretations of the dictatorship and the fight for justice and truth, thus disputing the meanings of the period and the struggle of the families of the disappeared and persecuted.

Keywords: Social memory; Civil-military dictatorship; Cinema and human rights; Contestation of meanings; Trauma.

Resumen

La película Aún Estoy Aquí (2024), dirigida por Walter Salles, reconstruye la desaparición forzada de Rubens Paiva durante la dictadura cívico-militar brasileña, desde la perspectiva subjetiva de su familia. Este artículo analiza cómo la película representa el trauma, la memoria y la resistencia de la esposa y los hijos del exdiputado, articulando las experiencias personales con la denuncia histórica de la violencia estatal. Basada en la perspectiva teórico-metodológica de Ricoeur, esta investigación utiliza el análisis narrativo como método de investigación. De esta manera, se evidencia que la película selecciona y organiza significados sobre el pasado, a la vez que promueve nuevas interpretaciones de la dictadura y la lucha por la justicia y la verdad, cuestionando así los significados del período y la lucha de las familias de los desaparecidos y perseguidos.

Palabras clave: Memoria social; Dictadura cívico-militar; Cine y derechos humanos; Cuestionamiento de significados; Trauma.

Introdução

Ainda Estou Aqui (2024), dirigido por Walter Salles e roteirizado por Murilo Hauser e Heitor Lorega, adapta o livro de Marcelo Rubens Paiva (Paiva, 2015). O filme reconstrói o desaparecimento de Rubens Paiva, ex-deputado cassado e opositor da ditadura civil-militar² (1964–1985), sequestrado, em 1971, por agentes do Destacamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI), órgão repressivo do regime, que o torturaram, mataram e ocultaram seu

² Por muito tempo, o termo 'ditadura militar' foi amplamente utilizado pela mídia, pela academia e em debates públicos. Com o avanço das pesquisas historiográficas, passou-se a adotar 'ditadura civil-militar' para evidenciar a participação de setores da sociedade civil no regime autoritário (COSTA, 2014). Por isso, optamos por esse termo ao longo deste trabalho.



corpo (Ferreira; Bulhões; Burgo, 2022). A narrativa mostra o cotidiano da família antes do sequestro: os afetos, os planos e as rotinas sendo atravessados pela violência política. Após o desaparecimento, o foco recai sobre Eunice Paiva, que abandona a vida doméstica para enfrentar a repressão e buscar justiça. Sua luta a transforma em advogada e referência na defesa dos direitos humanos, desafiando o silêncio do Estado e os riscos impostos pela ditadura (Ferreira, 2018). Marcado por memórias, traumas e resistências, o filme adota a perspectiva familiar, especialmente a da mãe, diante da ausência abrupta do marido e pai, bem como do silenciamento do caso. A direção e as atuações expressam a dor, a coragem e a busca por verdade de Eunice e de seus cinco filhos: Marcelo, Vera, Maria Eliana, Ana Lúcia e Maria Beatriz.

Nesse contexto de rememoração e construção de uma narrativa familiar diante da violência do Estado, o filme não se organiza a partir do testemunho da principal vítima da repressão, já que o ex-deputado nunca foi encontrado. Em vez disso, a narrativa se apoia nas lembranças do filho, Marcelo, que era apenas uma criança na época, registradas em seu livro (Mendes, 2024). O próprio objeto de análise é uma adaptação da obra literária e autobiográfica, com articulações factuais elaboradas pelos roteiristas e recriações cênicas do diretor. No livro, Marcelo reconstrói as memórias de sua família com base no que lembra, ouviu e, sobretudo, acredita ter acontecido. Trata-se de uma narrativa subjetiva, marcada por afetos e lacunas, que apresenta um recorte da realidade. Ao adaptar esse material, a película também opera com seleções não da história oficial, mas de uma memória pessoal. Observa-se, assim, que as memórias contidas no livro e no filme são atravessadas por seletividades, silêncios e esquecimentos, tornando esse material narrativo, seja fílmico ou literário, expressão de experiências vividas, relembradas e reelaboradas (Ricoeur, 2008). É possível pensar, ainda, que as memórias organizadas principalmente pelo filho, articulando vivências próprias e familiares, bem como disputas por reconhecimento e sentidos, servem para dar forma à dor e à ausência, além de reivindicar justiça e manter viva a memória do pai e do período histórico (Pollak, 1992).

Conte, Paz e Scarton (2022) esclarecem que o dever da memória é um ato de justiça pela lembrança do outro. Investigar e divulgar o que foi ocultado nos “porões da ditadura” também faz parte desse compromisso: um dever para com as vítimas diretas, seus familiares igualmente vitimados e toda a sociedade. Paiva (2015, p. 39) compartilha dessa consciência ao afirmar: “a família Rubens Paiva não é vítima da



ditadura, o país é que é. O crime foi contra a humanidade”. A frase carrega um tom de altruísmo, deslocando a dor familiar para o plano coletivo. Ainda assim, é inegável que a família também foi atingida pela violência, marcada pela ausência, pelo luto e pela busca incessante por justiça e respostas. Como reforçam Conte, Paz e Scarton (2022), lembrar os horrores cometidos, as ausências deixadas pelos desaparecidos e os traumas do período constitui uma forma de reivindicar reconhecimento e responsabilização. Trata-se de resgatar os mortos do esquecimento e, sobretudo, rememorar os abusos vividos no país. Nesse sentido, a memória se apresenta como um bem coletivo, a serviço do outro e da sociedade, sendo não apenas um dever, mas uma “necessidade jurídica, política e moral” (Sarlo, 2007, p. 47). Jurídica, por envolver o reconhecimento de crimes e o direito à verdade; política, por tratar da construção democrática e do enfrentamento das heranças autoritárias; e moral, por remeter à dignidade humana, ao respeito pelas vítimas e à dimensão ética de não silenciar o que é injusto.

Diante disso, formula-se a seguinte questão de pesquisa: quais significações são produzidas por *Ainda Estou Aqui* (2024) a respeito do desaparecimento político de Rubens Paiva e da resistência de sua família, e de que forma as memórias e os traumas da mãe e de seus cinco filhos são mobilizados para disputar sentidos sobre o período ditatorial no Brasil? Essa questão é relevante ao considerar que “o cinema é, por excelência, um meio de socialização que tem como função produzir uma memória social compartilhada por um grande número de indivíduos” (Freitas, 1997, p. 2–3). Ao ocupar esse lugar, o cinema, mesmo atravessado por visões heterogêneas e disputas internas, torna-se formulador de saberes sobre o social e seus grupos, desempenhando papel ativo na construção de narrativas históricas.

Nesse sentido, é essencial destacar o impacto cultural e político da obra de Walter Salles, cuja análise se justifica não apenas pela temática, mas também por sua repercussão nacional e internacional. No Brasil, cerca de 5,8 milhões de pessoas assistiram ao filme nos cinemas, evidenciando seu alcance junto ao público nacional (Pontes, 2025). Internacionalmente, a obra foi lançada em 42 países, incluindo Itália, Bolívia, Chile, Venezuela, Colômbia, Israel, Argentina, República Dominicana, Nova Zelândia, Paraguai, Peru, Uruguai, México, Romênia, Espanha, Polônia, Austrália, Eslováquia, Turquia, Alemanha, Taiwan, China, Japão, Dinamarca e Noruega, conforme ressalta Dias (2025). No Reino Unido, destacou-se como a produção latino-



americana mais assistida (Aya, 2025). Em termos de bilheteria, *Ainda Estou Aqui* (2024) arrecadou aproximadamente R\$ 200 milhões no mundo, um resultado significativo no contexto do cinema brasileiro (Dias, 2025). Paralelamente, Pinto (2024) mostra que a obra foi amplamente reconhecida pela crítica, recebendo prêmios de prestígio como o Oscar de Melhor Filme Internacional, o primeiro conquistado por uma produção brasileira, o prêmio Goya de Melhor Filme Ibero-Americano, o Globo de Ouro de Melhor Atriz, concedido a Fernanda Torres, e o prêmio de Melhor Roteiro no Festival de Veneza. Desse modo, a obra de Salles ocupa lugar de visibilidade no cinema brasileiro contemporâneo, reinscrevendo experiências de violência política em dimensão de testemunho coletivo e o ato de lembrar em forma de disputa política. Afinal, como aponta Freitas (1997, p. 3), o cinema também é “um fenômeno de memorização de fatos, de personagens, de ideias”, o que o torna um espaço privilegiado para a elaboração e circulação de sentidos sobre o passado, o presente e o futuro.

Para responder a esse problema de pesquisa, adota-se a análise de narrativas como metodologia, orientada pelas diretrizes teórico-metodológicas de Ricoeur (2010), em especial pela noção de tríplice mimese. Não se trata apenas de mobilizar o autor como referencial teórico, mas de utilizá-lo como operador analítico para compreender como o filme configura memórias, traumas e formas de resistência, e apontar caminhos para pensar como essas configurações disputam sentidos sobre a ditadura brasileira.

Neste artigo, a mimesis I orienta a análise do mundo pré-figurado que atravessa o filme, considerando repertórios históricos, simbólicos e mnemônicos associados ao desaparecimento político, à experiência do trauma e da resistência, bem como às memórias sociais da ditadura. Esse nível permite compreender quais horizontes de sentido tornam a narrativa inteligível. A mimesis II fundamenta a leitura das estratégias narrativas mobilizadas na trama, isto é, de que maneira esses elementos pré-figurados são selecionados, organizados e articulados na construção da intriga. Nesse momento, a análise volta-se para a configuração de cenas, personagens e temporalidades, buscando compreender como o trauma e a memória são organizados de modo a articular vivências pessoais e denúncia. Por fim, a mimesis III orienta a interpretação dos efeitos de sentido produzidos pela narrativa, entendendo que ela não apenas representa memórias, mas intervém em disputas simbólicas ao refigurar o passado e devolver ao espaço social novas possibilidades de leitura. Acredita-se que,



com isso, sustenta-se a discussão sobre como a obra pode contribuir para a reatualização de memórias, a problematização do esquecimento e a produção de sentidos sobre a violência de Estado.

Cinema, memória e disputas pelo passado

Neste trabalho, parte-se da compreensão de que a memória se constrói sempre em relação com o outro e com um horizonte social de sentidos. Em Halbwachs (2003), essa dimensão aparece na noção de memória coletiva, ancorada em quadros sociais que organizam e orientam o lembrar. Em Ricoeur (2008), embora o ato de lembrar se realize em um sujeito, ele se encontra atravessado por narrativas, símbolos e experiências partilhadas. Articulando essas perspectivas, interessa compreender como se produzem memórias coletivas e como elas são apropriadas, tensionadas ou silenciadas pelos sujeitos.

A própria proposta da tríplice mimesis (Ricoeur, 2010) já inscreve o lembrar em um campo social e histórico: a mimesis I remete a um mundo pré-figurado por práticas, valores e memórias coletivamente constituídas, que condicionam tanto a configuração das narrativas (mimesis II) quanto as possibilidades de sua refiguração pelo outro (mimesis III). Desse modo, as estruturas sociais e as experiências subjetivas implicadas na memória não se opõem, mas se coproduzem nos processos de rememoração.

Reforçando essa perspectiva, Jelin (2012) afirma que lembrar não é um ato individual, mas um processo que se realiza em grupos, instituições e culturas. Assim, a memória transita entre o individual e o coletivo, constituindo-se de forma interativa: “quem tem memória e recordam são seres humanos, indivíduos, sempre inseridos em contextos grupais e sociais específicos. É impossível lembrar ou recriar o passado sem apelar a esses contextos” (Jelin, 2012, p. 53, tradução do autor). O essencial para a autora é voltar a atenção para os processos de construção das memórias coletivas, que podem ou não se tornar dominantes, abrindo espaço para disputas e negociações em torno dos sentidos do passado.

Jelin (2012) argumenta que a memória é uma prática coletiva, situada e política, o que se intensifica no caso das ditaduras latino-americanas. “Esse presente é construído por sujeitos em luta, e essa luta é também pelo sentido da história e pelos conteúdos da tradição e dos valores”, lembram Jelin e Azcárate (1991, p. 35, tradução



do autor), evidenciando que rememorar implica disputar narrativas. Essa dimensão pode ser observada em Pollak (1989), que chama atenção para memórias à margem dos discursos oficiais: narrativas silenciadas, muitas vezes esquecidas intencionalmente pelas versões hegemônicas. Pelo conceito de memória subterrânea, Pollak (1989) nomeia saberes que resistem fora dos espaços institucionais de produção de sentidos (grande mídia, Estado, discursos jurídicos etc.), marcados por dor, trauma, medo ou vergonha, que persistem entre grupos atravessados por experiências de violência e exclusão. Ao confrontarem o esquecimento, esses grupos não apenas denunciam injustiças históricas, mas também afirmam outros modos de existir e significar o passado, revelando que lembrar é um ato político em contextos autoritários.

Nesse cenário, a disputa de memórias sobre a ditadura civil-militar no Brasil revela um embate contínuo entre projetos de país e formas de narrar o passado. Como destacam Strücker e Canabarro (2024, p. 13), “a memória sobre a ditadura brasileira ainda é um processo em construção, é um longo caminho a ser percorrido, muitas questões ainda permanecem no silenciamento, pois poderiam comprometer pessoas e grupos sociais”. Isso reforça que a disputa ultrapassa o campo historiográfico, envolvendo interesses políticos e sociais que resistem ao reconhecimento das violações do regime. De um lado, movimentos sociais, familiares de mortos e desaparecidos, pesquisadores e organizações de direitos humanos buscam manter em circulação as memórias das violações do Estado entre 1964 e 1985, reivindicando justiça, reparação e reconhecimento (Fustinoni; Caniato, 2019). De outro, persistem tentativas de revisionismo, muitas vezes protagonizadas por atores políticos e setores do Estado, que minimizam ou negam os crimes da ditadura e exaltam o regime como um período de ordem e progresso (Bauer, 2024).

Mais do que um debate sobre o passado, essa disputa incide sobre o presente e o futuro, interferindo na maneira como o país lida com democracia, direitos civis e violência estatal. Jelin e Azcárate (1991) destacam que, em toda a América Latina, movimentos sociais em defesa dos direitos humanos lutam por uma memória coletiva e histórica, não apenas individual. O objetivo é impedir que regimes autoritários e suas violências sejam esquecidos ou minimizados. Esses movimentos demandam justiça, punição dos responsáveis, reparação às vítimas e políticas educacionais que assegurem que os crimes das ditaduras não sejam apagados ou relativizados. Para Jelin e Azcárate



(1991), os esforços pelo “não esquecimento” buscam criar projetos nos quais símbolos e acontecimentos dos governos militares e antidemocráticos permaneçam presentes na memória coletiva.

Considerando os limites da elaboração coletiva em contextos de violência, é preciso reconhecer que, embora a “memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens” (Le Goff, 1996, p. 477), o trauma da ditadura frequentemente escapa à narrativa direta das vítimas e de seus familiares (Levi, 1990). As marcas da violência são, muitas vezes, indizíveis, exigindo outras formas de mediação e escuta. Diante do silêncio imposto pelo sofrimento, torna-se necessário buscar caminhos que possibilitem a emergência da memória coletiva. Nesse contexto, o cinema surge como ferramenta de mediação. Para Pollak (1989), o filme é capaz de trazer à tona memórias subterrâneas, mesmo sem testemunhos diretos, valendo-se de imagens, sons e cores para sensibilizar e mobilizar. O cinema, ao formar e reorganizar a memória coletiva, ultrapassa a dimensão cognitiva e atinge o campo dos afetos. Como afirma Pollak (1989, p. 9): “o filme-testemunho e documentário se tornou um instrumento poderoso para os rearranjos sucessivos da memória coletiva”. Essa arte, mesmo atravessada por disputas internas e visões heterogêneas, pode suscitar empatia, debates e iniciativas educativas, contribuindo para a produção de sentidos.

Se o cineasta atua como mediador da memória, é igualmente necessário reconhecer o papel ativo do público na produção de sentidos: “mais do que espectadores, eles são personagens ativos, que atuam na criação coletiva da narrativa” (Lins; Blank, 2012, p. 63). Embora formulada para o cinema familiar, essa proposição pode ser estendida a dramas históricos como *Ainda Estou Aqui* (2024), nos quais o espectador se constitui como testemunha de experiências íntimas e coletivas. Quando Lins e Blank (2012, p. 63) afirmam que “somos apenas testemunhas de um evento vivido, testemunhas da cumplicidade, da felicidade e da intimidade”, ressaltam como o público é afetado pelas imagens e participa simbolicamente dessas vivências, construindo interpretações e memórias a partir do que vê na tela. Essa dimensão dialógica entre quem assiste e quem narra ocorre porque o cinema, assim como a história, estrutura versões do passado que mobilizam razão e emoção. Observa-se, portanto, que cineastas e historiadores dispõem de regras, estilos, investigações e fontes; ambos operam com critérios e circunstâncias específicas na produção de



narrativas históricas, sendo o cineasta capaz, como o historiador, de articular o passado segundo seus interesses (Rosenstone, 2010).

Diante dos silêncios do trauma, das disputas por reconhecimento e do papel do cinema na construção da memória, conclui-se que lembrar não é um ato neutro, mas uma prática política, atravessada por disputas simbólicas, afetivas e institucionais, relacionadas ao Estado. Ao articular imagens, emoções e narrativas prévias, o filme pode tensionar discursos oficiais, dar visibilidade a memórias subterrâneas e sensibilizar o público para experiências e formas de resistência de sujeitos historicamente silenciados, seja por medo, dor ou morte. Investir nessa prática cultural implica sustentar a memória como campo de disputa, elaboração e justiça, especialmente diante de tentativas de esquecimento, revisionismo e negação das violências do passado.

Ainda Estou Aqui: trauma, memória e resistência

O filme *Ainda Estou Aqui* (2024), dirigido por Walter Salles, constrói sua narrativa a partir de memórias da ditadura e de experiências socialmente compartilhadas, mobilizando tramas, silêncios, gestos e corpos. Considerando a perspectiva hermenêutica de Ricoeur (2010), parte-se da tríplice mimesis para compreender como tais elementos, ao mesmo tempo em que emergem desse universo pré-figurado (mimesis I), tecem a intriga do filme (mimesis II), organizando processos de rememoração na configuração dessa narrativa. Essa configuração, por sua vez, não se encerra no plano da obra, mas se projeta na refiguração (mimesis III), lançando sentidos no mundo social e disputando a memória do período. Nesse percurso, trauma, memória e resistência são tratados como dimensões imbricadas: o primeiro resiste à plena simbolização, instaurando descontinuidades na relação do sujeito com o tempo e com o outro; a segunda, como reorganização narrativa, busca dar conta dessas rupturas; e a terceira emerge nos modos sensíveis, críticos e simbólicos de lembrar.

Nesse horizonte, o trauma é compreendido como aquilo que, segundo Costa (2024), resulta de eventos cuja intensidade psíquica ultrapassa a capacidade do sujeito de responder ou simbolizar a experiência, sobretudo quando ocorre. Essa impossibilidade de elaboração pode produzir transtornos e efeitos patogênicos duradouros na organização psíquica, afetando a constituição do sujeito e sua relação



com o tempo e com o outro. Nesse contexto, efeitos patogênicos (Neme; Lipp, 2010) correspondem a consequências negativas que comprometem a estrutura psíquica, dificultando o desenvolvimento saudável e a capacidade de lidar com a realidade, como pesadelos, fobias, desconfiança, isolamento e agressividade. Transtornos já são manifestações clínicas derivadas desses efeitos, como estresse pós-traumático, quadros depressivos, ansiosos e dissociativos (Martins-Monteverde; Padovan; Juruena, 2016).

Ainda no horizonte desse mundo pré-figurado (*mimesis I*), complementando a abordagem médico-psicológica, Silva e Lobo (2024), influenciados por Lacan (1998), afirmam que o trauma se articula a processos inconscientes, subjetivos e estruturantes da linguagem, centrais para o entendimento de vivências dolorosas. Nesse contexto, a linguagem desempenha papel relevante, na medida em que o sujeito pode simbolicamente elaborar o trauma, reinscrevendo-o no campo do significante. Por exemplo, ao narrar um episódio de violência, a vítima pode atribuir sentido ao vívido e atenuar uma repetição compulsiva e dolorosa. Por outro lado, sem essa mediação simbólica, quando o sujeito silencia ou reprime o ocorrido, o trauma permanece como um real não simbolizado, fixando-o no instante da dor e dificultando a criação de novas significações. Assim, a elaboração (ou não) do trauma depende da possibilidade de o sujeito localizá-lo na cadeia significante, permitindo sua inscrição na história psíquica.

No nível da configuração narrativa (*mimesis II*), a impossibilidade inicial de simbolizar o trauma se manifesta na cena em que homens armados invadem a casa e levam Rubens para um interrogatório. O enquadramento visual e sonoro constrói um clima de desamparo e austeridade: não há trilha sonora, apenas as vozes dos personagens. As reações de Eunice, o gaguejar, o silenciamento progressivo, o corpo encostado à parede, indicam o colapso da linguagem, sugerindo que o trauma excede a capacidade de assimilação, especialmente quando ocorre (Costa, 2024). Quando Rubens sai com os militares, restam apenas os sons da cidade e, sobretudo, o ruído do carro que se afasta, configurando sonoramente a dúvida e o medo.

Eliana é a primeira a saber da prisão do pai, mas não pode contar aos irmãos mais novos. Instaura-se, assim, um pacto silencioso entre ela e a mãe, que passa a estruturar a intriga em torno do não dito. No dia seguinte, mãe e filha são levadas ao DOI-CODI, passando todo o percurso com o rosto coberto. O uso do capuz, ao suprimir a visão das personagens e do espectador, inscreve a desorientação e a insegurança na



tela. A tela escurecida também remete às lacunas que o trauma imprime na memória (Lacan, 1998). Como observa Candau (2011), a memória se constrói menos como reconstituição fiel do passado e mais como reorganização marcada por vazios e descontinuidades. Nesse sentido, a cena sugere uma “possibilidade de reorganização, de reflexão sobre situações traumáticas que deixam lacunas” (Nascimento 2023, p. 211), evidenciando como a própria narrativa filmica incorpora essas ausências na tessitura de sua intriga.

Eunice aparece sem a filha em uma sala, sendo interrogada por dois homens. Pergunta por Eliana e Rubens, mas recebe apenas respostas vagas. Sua presença ali tem um objetivo: identificar pessoas conhecidas em um livro com fotografias de “subversivos”, apontando quais são suas amigas. O momento é atravessado por sons de gritos, palavrões, socos e gemidos de dor vindos de outros espaços. Ela volta a perguntar pela filha e pelo marido, mas permanece sem resposta. Então, um dos agentes se aproxima, diz que ela precisa colaborar para voltar para casa, joga o cigarro no chão e o apaga com o pé, gesto que a faz notar os sapatos sobre manchas de sangue. Em seguida, é algemada novamente e encapuzada. Ao ser conduzida para fora, volta a perguntar pela filha e ouve Eliana responder que está bem.

Eunice permanece em uma cela escura e vazia, sem noção do tempo ou notícias da filha e do marido. Seu contato com o exterior se dá apenas por meio de procedimentos reiterados de vigilância, condução e interrogatório. Essa organização repetitiva das ações e dos gestos permite observar como o regime autoritário buscava anular a subjetividade dos presos, reduzindo-os a corpos identificáveis e sem vontade, o que Foucault (2014, p. 134) define como “corpos dóceis”: “é dócil o corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado”. Trata-se, assim, de um processo de docilização (Foucault, 2014) ou de despersonalização (Souza, 2023), no qual a identidade deixa de ser vivida e passa a ser administrada por uma lógica autoritária. Segundo Souza (2023), esse processo se estendia mesmo após a morte ou o desaparecimento, quando versões falsas eram produzidas sobre os destinos dos presos, como no caso de Rubens. Essa manipulação das histórias, somada à adulteração de registros, sustentava uma política de apagamento material e simbólico, orientada ao esquecimento e à negação do direito ao luto, à justiça e à memória. Assim, o filme tece sua intriga em torno desse apagamento tanto material quanto simbólico.



Na cela, o horror se manifesta sobretudo pelo som: gritos distantes, ruídos de uma violência nunca mostrada diretamente e, por um instante, o canto de um prisioneiro. A canção emerge como gesto de resistência em um espaço orientado à desumanização. Quando o prisioneiro é silenciado, evidencia-se que, sob a censura e o controle, até a sensibilidade se torna ameaça, pois “o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições e obrigações” (Focault, 2014, p. 134). Nesse contexto, cantar constitui, segundo Souza (2023), uma tentativa de reinscrever a subjetividade no corpo, de fazer sobreviver uma voz onde tudo conspira para seu apagamento. Trata-se também, conforme Gagnebin (2020, p. 209), da irrupção de uma memória sensível que “reivindica a sua independência e contesta as disposições precárias da memória oficial”. Além disso, ao apresentar esses corpos, ainda que não visíveis, a intriga articula não apenas a repressão, mas também a resistência, acrescentando outra camada à disputa narrativa sobre o período e possibilitando a reconfiguração do corpo como violentado, mas resistente. Nessas cenas, a trama articula trauma, memória e resistência em um mesmo gesto: o corpo traumatizado também lembra, e é nesse lembrar que se inscrevem formas de resistência, como o canto.

A mãe permaneceu presa por doze dias, ao contrário da filha, que ficou apenas 24 horas. Ao retornar para casa, encontra os filhos dormindo e segue, em silêncio, para o banheiro. Suas roupas estão sujas, o corpo coberto por manchas, ainda impregnado pelo cheiro do cativeiro. No chuveiro, começa a se esfregar com força, em um gesto que pode ser lido como tentativa de “purificação”, como se buscasse apagar da pele o que viveu. Nessa configuração da narrativa, o corpo se apresenta como território de inscrição do trauma e da memória. Merlino e Quilici (2013) explicam que a memória também se constrói a partir da forma como o corpo interage com eventos traumáticos, como a prisão em contextos ditoriais, e de como o cérebro registra as consequências dessas interações com o ambiente opressor. Sons, objetos, imagens, cheiros e toques em superfícies como o chão, as paredes ou a cama da prisão podem reativar o trauma e reconduzir o sujeito, no caso Eunice, à experiência da violência e da repressão, dado que essas vivências permanecem inscritas no corpo, marcando de forma duradoura os afetos, podendo ser reencontradas em outros momentos da vida (Merlino; Quilici, 2013).



Ana Lúcia observa a mãe em silêncio. Ao notar sua presença, Eunice a abraça e diz que está bem, gesto que revela sua tentativa de proteger os filhos, apesar da dor e do esgotamento. Bohleber (2007) ressalta que, enquanto esse silêncio persistir, os que sofreram o trauma seguirão sozinhos, sem o apoio que a compreensão do outro pode oferecer. Eliana, que também foi levada ao DOI-CODI, permanece igualmente calada, guardando para si as memórias no cárcere. Ambas compartilham um trauma, mas escolhem não o verbalizar. Mais uma vez, o silêncio não aparece apenas como efeito do trauma, mas como elemento estruturante da intriga tecida por Walter Salles: instaura um pacto não combinado entre mãe e filha, não como esquecimento, mas como estratégia de sobrevivência física, de medo da censura e de proteção psicológica. Pois “o indizível, o insuportável e o sofrimento avassalador em sua falta de sentido, situações com as quais a pessoa traumatizada não quer se sobrestrar novamente ao falar a respeito” (Bohleber, 2007, p. 169).

O tempo avança, mas o filme não indica essa passagem com clareza. Essa diluição temporal integra a forma como a narrativa organiza a experiência da espera, da incerteza e da suspensão, reproduzindo o estado vivido pelos familiares dos desaparecidos. Em um momento de pausa e tensão, Eunice recebe uma carta da filha Vera, que vive em Londres. A mãe lê apenas trechos aos filhos, omitindo as partes sobre exílio, prisão e tortura de Rubens, fatos conhecidos no exterior, mas censurados pela mídia brasileira. Ela também não escreve à filha sobre a situação da família no Brasil, o que intensifica a preocupação de Vera, isolada em outro país, mas afetada pela dor não expressa (Bohleber, 2007). No exterior, Vera convive com militantes, ouve relatos e lê jornais estrangeiros. Embora seja a mais distante fisicamente do país, é quem tem acesso mais amplo às informações sobre práticas de tortura, medo constante e solidão enfrentada por aqueles que vivem no exílio.

A tensão se explicita quando Eliana lê a carta escondida pela mãe e a acusa de mentir aos irmãos. Essa parte do filme aponta uma contradição: Vera, do outro lado do oceano, já sabia o que acontecia, enquanto os mais novos permaneciam supostamente protegidos pelo silêncio. Eliana exige que Eunice conte a verdade aos filhos menores e deixe de ocultar os fatos. Diante do confronto, Eunice reage com um tapa no rosto da filha, gesto que evidencia sua sobrecarga emocional e a produção de efeitos patogênicos (Neme; Lipp, 2010), como agressividade, desconfiança e tensão, ao se ver dividida entre a necessidade de proteger e o peso de sustentar o não dito. Nesse



embate, colocam-se em cena diferentes regimes de relação com o trauma e a memória: Vera e Eliana, cada uma de seu jeito, demandam lembrança, nomeação e significação, enquanto Eunice opta pelo silêncio como forma de proteção.

Quando foi presa, Eunice reconheceu Martha, ex-professora de suas filhas, no livro de fotografias de “rebeldes” que os militares a obrigavam a folhear para identificar conhecidos. Após ser libertada, procurou Martha em busca de respostas e descobriu que ela fora a última pessoa a ver Rubens antes de sua entrada no DOI-CODI. Martha fora presa enquanto levava cartas de exilados para que Rubens distribuísse, o que levou à prisão dele. Por isso, Eunice a confrontou: “Meu marido está em perigo, Martha”. A professora, nervosa, pediu que ela fosse embora. Mas Eunice insistiu, aflita. Então Martha respondeu: “Todo mundo está em perigo, Eunice”. Pouco depois, numa noite chuvosa, Martha foi até a casa de Eunice e entregou uma carta confirmando que Rubens fora preso e esteve com ela na mesma detenção. Na narrativa, esse papel frágil adquire estatuto de vestígio e prova, tornando-se, para Eunice, a materialização possível da presença do marido no órgão de repressão. Ela se enche de esperança, acreditando poder provar que Rubens estava vivo no quartel. Sugeriu, então, levar os filhos à lanchonete preferida da família. A esperança, contudo, se desfaz quando Félix, jornalista e amigo da família, confirma a morte dele: “Morreu em guerra, Médici disse”.

Mesmo diante da notícia, a família vai à lanchonete. Sentada à mesa, Eunice chora em silêncio, imóvel, com o olhar perdido e em dissociação. As filhas mais velhas, Eliana e Ana Lúcia, percebem e permanecem caladas, em comunhão silenciosa com a mãe. Não é preciso perguntar ou falar. Cada uma carrega sua ferida, mas, naquele instante, compartilham o peso de uma ausência definitiva. Eunice observa ao redor. As pessoas estão em grupos de amigos ou familiares, rindo, contando piadas, circulando pelo local. Vivem como se o país não estivesse sob um regime autoritário, marcado pela violência e pela supressão da democracia. Esse contraste desloca o luto do âmbito íntimo para o espaço social, evidenciando a convivência entre sofrimento e normalização. Motta (2016) explica que, nesse contexto autoritário, alguns grupos optaram por se adaptar ao regime, seja por constrangimento, interesses materiais, complacência pessoal ou conivência ideológica. Essa acomodação podia ou não implicar participação ativa, manifestando-se por meio de denúncias, colaboração ou apoio ao governo, razão pela qual se fala em ditadura civil-militar. A cena, assim,



inscreve narrativamente a naturalização da violência do período, revelando um cotidiano que segue enquanto as dores permanecem sem reconhecimento público.

Vera retorna ao Brasil. No aeroporto, cercado por soldados, reencontra a mãe e os irmãos. No carro, pergunta baixinho: “Está tudo bem? Teve notícias? Em Londres saiu em todos os jornais, aqui não?”. Eunice pede silêncio para que Marcelo e Maria Beatriz não ouçam. Já em casa, durante a preparação da fotografia para a entrevista da TV Manchete, o jornalista pede que ninguém sorria, a fim de fixar uma imagem compatível com o luto. Eunice, contudo, insiste: “Nós vamos sorrir”. Trata-se de uma forma de interferir na configuração da narrativa desse jornalista: não apenas manifestar uma emoção, mas decidir como a própria história será exposta. Todos sorriem, exceto Vera, que permanece séria, ocupando uma posição dissidente, ciente do que os outros desconhecem ou silenciam.

Nesse momento, a cena explicita um conflito de interpretações em torno do desaparecimento, colocando em jogo diferentes modos de narrar, figurar e tornar inteligível a perda. O gesto do sorriso, longe de funcionar apenas como expressão emocional, assume estatuto narrativo: para Eunice, ele opera como gesto configurador, por meio do qual o luto é reinscrito como forma de resistência, afirmando a continuidade dos vínculos, dos afetos e de uma dignidade possível frente à violência. Para Vera, ao contrário, esse gesto se mostra irredutível à encenação, pois o saber que a atravessa, produzido pelo contato com outras narrativas sobre a ditadura, rompe a possibilidade de integrar-se a essa forma de apresentação do sofrimento. Assim, a cena não apenas registra uma reação subjetiva, mas dramatiza uma clivagem entre regimes distintos de relação com a memória, o luto e a possibilidade de a família narrar a perda.

Sobre as múltiplas maneiras de narrar a perda e o período, nota-se que a percepção de Vera decorre não apenas da distância geográfica, mas do contato com outras narrativas sobre a ditadura, como jornais estrangeiros e relatos de exilados. Sua discordância surge a partir de uma reconfiguração do cenário que se apresentava a ela. Suas perguntas lançam novos sentidos no mundo da família, tensionando o pacto de silêncio e reconfigurando a maneira como o desaparecimento de Rubens pode ser significado. Assim, o destaque dado ao momento da foto não se limita a registrar o luto e a resistência, mas se torna um operador narrativo para evidenciar a tensão entre memória íntima, mediação midiática e disputa de sentidos sobre o passado.



Essa diferença entre os jornais nacionais e os lidos por Vera em Londres pode ser compreendida, a partir da leitura de Ricoeur (2010), como expressão de duas variações imaginativas no arco da tríplice mimesis: a ideologia e a utopia. A primeira opera no sentido da fixação e da repetição, fazendo com que a refiguração (mimesis III) retorne à prefiguração (mimesis I) sem produzir deslocamento, sustentando um circuito de sentidos que tende à estabilização e à naturalização da narrativa dominante. A segunda, ao contrário, projeta a possibilidade de reinvenção do real, introduzindo fissuras na memória estabilizada e abrindo espaço para a construção de outras narrativas. Ao encenar a circulação desigual dessas versões, de um lado, parte imprensa nacional submetida à censura; de outro, jornais estrangeiros e relatos do exílio, o filme sugere justamente essa tensão entre processos ideológicos, que reiteram sentidos, e movimentos utópicos, que deslocam o horizonte de interpretação e tornam possível a emergência de novos modos de significar o passado.

Vera tenta conversar com Eliana logo após a fotografia. Pergunta como a irmã está, já que soube da prisão dela pela imprensa internacional. “Ninguém me fala nada”, desabafa Vera. Eliana responde: “Aqui a gente não fala disso”. O diálogo explicita o choque entre os sentidos que Vera traz consigo e o pacto de silêncio que organiza a vida familiar, revelando como o não dito se enraizou como estratégia de sobrevivência e dificulta a elaboração do trauma. Mais tarde, durante a refeição, Eunice comunica que a família se mudará para São Paulo, para ficar próxima de seus pais, e que retomará os estudos em Direito. As cenas da mudança são atravessadas pela ausência: a casa sendo esvaziada, os quadros retirados, as marcas nas paredes. Na tessitura da intriga, o esvaziamento da casa opera como materialização sensível da perda definitiva, culminando quando Maria Beatriz permanece sentada na escadaria da casa vazia, instante que, mais tarde, ela própria identifica como aquele em que a ausência definitiva do pai se tornou incontornável.

Como Maria Beatriz, as irmãs provavelmente já haviam intuído a morte do pai. Marcelo confessaria anos depois que não havia compreendido, nem mesmo com a mudança do Rio de Janeiro. A despedida da casa configura-se, nesse sentido, como um rito de passagem, um momento limiar entre a expectativa de retorno e a aceitação da perda. Com esse deslocamento, a intriga encerra simbolicamente a vida na capital fluminense e prepara o salto temporal que avança cerca de 25 anos, já em São Paulo. O filme apresenta então uma família reorganizada, mas não resolvida: embora os filhos



tenham crescido e reconstruído suas trajetórias, o trauma persiste como marca subterrânea que atravessa o tempo e as gerações, fazendo com que a memória do desaparecimento não se apague, mas se reconfigure.

A marca do trauma, que atravessa o tempo e pode ressurgir nas gerações seguintes, permite situar uma dimensão frequentemente invisibilizada nas narrativas sobre a ditadura: o papel das mulheres. Como observam Andrade, Cunha e Carvalho (2024), elas foram submetidas a múltiplas formas de violência não apenas por seu engajamento político, mas por desafiarem normas de gênero. Mesmo aquelas que permaneceram em espaços considerados “privados” foram, muitas vezes, lançadas à cena da repressão pela busca por familiares desaparecidos, pela luta por verdade ou pelo retorno ao Brasil. Para Zimmermann (2025), essas mulheres, ainda que não reconhecidas como militantes, mobilizaram-se em defesa de seus filhos, companheiros e outros familiares. Nesse sentido, a trajetória de Eunice, tal como tecida pela narrativa filmica, projeta no universo social memórias sobre o papel feminino nas disputas do período.

Esse foi justamente o caso de Eunice, personagem central que, ao menos na narrativa filmica, não teve envolvimento direto com a militância política. Ainda assim, enquanto intelectual atenta à situação do país, foi levada a uma atuação política motivada pela necessidade de proteger os filhos e buscar respostas sobre o marido. A partir dessa trajetória, o filme evidencia múltiplas violências a que ela foi submetida, articulando dimensões psicológicas, patrimoniais e institucionais, como ameaças, isolamento, privação de bens e prisão arbitrária. Embora não apresente indícios de violência física ou sexual contra Eunice, essas formas foram amplamente documentadas nos relatos de outras mulheres perseguidas pelo regime³ (Andrade; Cunha; Carvalho, 2024). Em contextos repressivos, essas violências se entrelaçam, produzindo efeitos cumulativos de silenciamento, despersonalização e sofrimento.

Por fim, à luz da tríplice mimesis proposta por Ricoeur (2010), a análise permite compreender como a intriga se estrutura a partir de um horizonte de sentidos marcado por memórias da ditadura, experiências traumáticas da família e disputas históricas em torno do passado (mimesis I), que a obra reelabora ao configurar uma narrativa

³ Anos depois, em entrevista ao jornal *O Globo*, Eliana Paiva revelou ter sido vítima de violência física e sexual durante as 24 horas em que esteve presa (LEITÃO; RENATO, 2012). Com apenas 15 anos, foi submetida a choques elétricos na cabeça e teve seu corpo apalpado por homens.



atravessada por silêncios, gestos, sons e corpos em sofrimento ou resistência (mimesis II). Ao longo do percurso analítico, evidencia-se como essa materialidade narrativa inscreve trauma e resistência no próprio modo de contar, fazendo das corporeidades, das ausências da fala e da organização temporal e sonora não simples conteúdos, mas operadores da composição da intriga. Essa configuração não se esgota na obra: na refiguração (mimesis III), os pactos de silêncio, as formas sensíveis de resistência e as fraturas entre narrativas públicas e subterrâneas presentes no filme projetam-se no mundo social, contribuindo para a reinscrição da memória do período autoritário como campo ainda aberto à interpretação, ao conflito e a novas reconfigurações.

Conclusão

O objetivo deste artigo foi analisar de que maneira *Ainda Estou Aqui* (2024) apresenta a memória, o trauma e a resistência a partir do desaparecimento político de Rubens Paiva, articulando vivências familiares à denúncia histórica das violências de Estado. Ao longo da análise, observou-se que, ao acompanhar a trajetória de Eunice e de seus filhos, a narrativa organizou, tensionou e lançou ao meio social diferentes sentidos sobre a violência durante a ditadura civil-militar brasileira, deslocando o olhar do apagamento dos corpos para a experiência traumática daqueles que permaneceram vivos, cujas marcas ultrapassam a capacidade imediata de simbolização. Com isso, a obra materializou a tensão entre a experiência traumática e a urgência de elaboração, expondo o embate contínuo entre esquecimento e produção de sentidos.

As memórias da família Paiva foram mobilizadas como centrais nessa disputa. O pacto de silêncio que atravessa o núcleo familiar funcionou como estratégia de sobrevivência diante do indizível, ao mesmo tempo em que preservou a dor e dificultou sua elaboração. Esse silêncio não se apresentou como esquecimento, mas como resposta às pressões do medo, da censura e da violência. Paralelamente, o filme evidenciou a persistência da memória, que resistiu às tentativas de apagamento material e simbólico promovidas pelo regime, seja na despersonalização dos corpos, seja na manipulação das versões oficiais. Gestos mínimos, como o canto abafado de um prisioneiro ou o sorriso sustentado diante das câmeras, condensaram essa resistência sensível, reinscrevendo humanidade onde a repressão buscava anulá-la.



Nesse movimento, a narrativa tensionou a memória oficial construída pelo Estado autoritário e pela mídia censurada com memórias que emergiram das experiências familiares, dos jornais estrangeiros, do exílio e da militância. A presença de Vera intensificou esse embate ao introduzir, no interior da própria família, narrativas que circulavam fora do país e deslocaram os sentidos dominantes, confrontando tanto o silêncio materno quanto o midiático, mantido, muitas vezes, como forma de proteção. O filme evidenciou, assim, que a memória não se constitui como um campo homogêneo, mas como um espaço de conflitos, no qual diferentes versões do passado estão em constante disputa.

A obra também recolocou no centro da narrativa o papel das mulheres como agentes fundamentais da memória e da resistência, frequentemente invisibilizadas em narrativas hegemônicas. Eunice, embora não figurasse como militante, foi lançada a uma forma de resistência produzida pela própria violência do regime. Ao enfrentar sucessivas agressões psicológicas, patrimoniais e institucionais, sua trajetória sintetizou a experiência de inúmeras mulheres que, a partir de espaços considerados privados, sustentaram a busca por verdade, justiça e reconhecimento.

Ao reorganizar experiências atravessadas pela ditadura em uma intriga marcada por silêncios, afetos, violências e resistências, *Ainda Estou Aqui* (2024) não apenas rememorou um acontecimento histórico, mas o recolocou em circulação no presente, abrindo-o a novas interpretações e disputas de sentido, que se atualizam na reconfiguração do mundo, da qual este artigo também participa. Desse modo, as questões lançadas pela narrativa retornaram ao mundo social, onde passam a ser apropriadas, tensionadas e reelaboradas por diferentes olhares. É nesse movimento que a memória deixa de operar como simples evocação e se afirma como processo, no qual o vivido é continuamente reinterpretado. Dito de outra forma, a obra reafirma a memória como um campo instável e atravessado por conflitos, no qual o passado permanece aberto à interpretação, ao confronto e à (re)elaboração.

Referências

AINDA Estou Aqui. Direção de Walter Salles. Brasil: VideoFilmes, 2024. Filme. (135 min.).



ANDRADE, D. A.; CUNHA, H. da.; CARVALHO, G. B. V. de. **Mulheres na ditadura militar brasileira (1964-1985)**: análise de memórias à luz da violação aos direitos humanos. Revista contemporânea. [s.l.], v. 4, n. 9, p. 1-22, 2024.

AYA, G. "Ainda Estou Aqui" bate recorde no Reino Unido como filme latino. **CNN Brasil**, [s.l.], 25 fev. 2025. Disponível em: <https://goo.su/opAdzT1>. Acesso em: 25 jun. 2025.

BAUER, C. S. **Jair Messias Bolsonaro e suas verdades**: o negacionismo da Ditadura Civil-Militar em três proposições legislativas. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, v. 37, n. 82, p. 1-24, 2024.

BOHLEBER, W. **Recordação, trauma e memória coletiva**: a luta pela recordação em psicanálise. Revista Brasileira de Psicanálise, v. 41, n. 1, p. 154-175, 2007.

CANDAU, J. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2011.

CONTE, D.; PAZ, D. A.; SCARTON, M. da S. **A elaboração do trauma e a luta contra o esquecimento em “Ainda estou aqui”, de Marcelo Rubens Paiva**. Fólio: Revista de letras. Vitória da Conquista – BA, v. 14, n. 1, p. 330-346, jun. 2022.

COSTA, I. Empresarial-militar, civil-militar ou somente militar? Três conceitos para definir o mesmo golpe. **Núcleo Piratininga de Comunicação**, Rio de Janeiro, 6 nov. 2014. Disponível em: <https://goo.su/j2Q4j>. Acesso em: 25 jun. 2025.

COSTA, J. T. do P. da. **O papel do luto, do trauma e da memória em Todos os Santos (2019), de Adriana Lisboa**. 2024. 86 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2024.

DIAS, A. B. Bilheteria mundial de "Ainda Estou Aqui" arrecada R\$ 200 milhões. **CNN Brasil**, [s.l.], 24 mar. 2025. Disponível em: <https://goo.su/SQjqzL6>. Acesso em: 25 jun. 2025.

FERREIRA, E. A. G. R.; BULHÕES, R. M.; BURGO, V. H. **Literatura e memória como farol para o leitor**: uma análise de Ainda estou aqui, de Marcelo Rubens Paiva. Literatura e autoritarismo. Santa Maria – RS, v. 14, n. 1, p. 330-346, jun. 2022.

FERREIRA, M. R. F. **Uma Antígona brasileira**: a construção da memória de Eunice Paiva e da sua atuação em defesa da dignidade humana para além da lei. Psicanálise e Barroco em revista. Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 33-55, 2018.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

FREITAS, C. **Da memória ao cinema**. Revista Logos. Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 1-4, 1997.

FUSTINONI, C. F.; CANIATO, A. **O luto dos familiares de desaparecidos na Ditadura Militar e os movimentos de testemunho**. Psicologia USP. São Paulo, v. 30, n. 1, p. 1-9, 2019.

GAGNEBIN, J. M. **Os impedimentos da memória**. Estudos Avançados. São Paulo, v. 34, n. 98, p. 201-2017, 2020.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2003.



JELIN, E. **Los trabajos de la memoria.** Lima: Instituto de Estudios Peruanos - IEP, 2012.

JELIN, E.; AZCÁRATE, de P. **Memoria y política:** movimentos de derechos humanos y construcción democrática. América Latina Hoy, v. 1, n. 1, p. 29-38, 1991.

LACAN, J. **Escritos.** Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LE GOFF, J. **História e memória.** Campinas – SP: Editora Unicamp, 1996.

LEITÃO, M.; RENATO, C. Pela primeira vez, filha de Rubens Paiva conta o que passou. **O Globo**, Rio de Janeiro, 2 mar. 2012. Disponível em: <https://goo.su/qBCXzbH>. Acesso em: 25 jun. 2025.

LEVI, P. **Os afogados e os sobreviventes.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

LINS, C.; BLANK, T. **Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo.** Revista Significação. São Paulo, v. 39, n. 37, p. 52-74, 2012.

MARTINS-MONTEVERDE, C. M. S.; PADOVAN, T.; JURUENA, M. F. **Transtornos relacionados a traumas e estressores.** Revista Medicina. Ribeirão Preto – SP, v. 50, n. 1, p. 37-50, 2016.

MENDES, N. T. de C. **Ainda estou aqui:** a memória de um filho que sofreu as marcas da ditadura. Revista Mosaico. Rio de Janeiro, v. 16, n. 26, p. 303-324, 2024.

MERLINO, M. L.; QUILICI, C. S. A trama de memória inscrita no corpo. Concept. Campinas – SP, v. 2, n. 2, p. 93-104, 2013.

MOTTA, R. P. S. **A estratégia de acomodação na ditadura brasileira e a influência da cultura política.** Revista Páginas. Santa Fé – Argentina, v. 8, n. 17, p. 9-25, 2016.

NASCIMENTO, L. H. do. **Trauma e memória em Por Escrito, de Elvira Vigna.** Magma – Ensaios de Curso. São Paulo, v. 1, n. 19, p. 205-212, 2023.

NEME, C. M. B.; LIPP, M. E. N. **Estresse psicológico e enfrentamento em mulheres com e sem câncer.** Psicologia: Teoria e Pesquisa. São Paulo, v. 26, n. 3, p. 475-483, 2010.

PAIVA, M. R. **Ainda estou aqui.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

PINTO, F. “Ainda Estou Aqui”: todos os prêmios que o filme já ganhou até agora. **CNN Brasil**, [s.l.], 25 nov. 2024. Disponível em: <https://goo.su/HzJ2>. Acesso em: 25 jun. 2025.

POLLAK, M. **Memória e identidade social.** Estudos históricos. Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-2012, 1989.

POLLAK, M. **Memória, esquecimento e silêncio.** Estudos históricos. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

PONTES, I. Ainda Estou Aqui foi visto por mais de 5,8 milhões nos cinemas. **Omelete**, [s.l.], 4 abr. 2025. Disponível em: <https://goo.su/Uq2VdRT>. Acesso em: 25 jun. 2025.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento.** Campinas – SP: Ed. Unicamp, 2008.

RICOEUR, P. **Tempo e Narrativa.** Tomo. 1. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.



ROSENSTONE, R. **A história nos filmes, os filmes na história.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

SARLO, B. **Tempo passado:** cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SILVA, C. A. da. LOBO, N. M. **Gênero, tortura e trauma:** relatos da ditadura militar brasileira. Revista Brasileira de História da Mídia. São Paulo, v. 13, n. 1, p. 78-94, 2024.

SOUZA, B. L. de. **Modos de desaparecer e estratégias de esquecimento da ditadura civil-militar brasileira:** uma política de terror anunciado. 2023. 77f. Trabalho de Conclusão (Graduação em Arqueologia) – Departamento de Arqueologia, Universidade Federal de Sergipe, Laranjeiras – SE, 2023.

ZIMMERMANN, A. C. **Usos políticos do gênero na ditadura militar brasileira:** as representações da mulher conservadora nas comemorações do golpe de 1964. Caderno Pagu. Campinas – SP, v. 1, n. 73, p. 1-20, 2025.

★

Este é um ARTIGO publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Attribution, que permite uso, distribuição e reprodução em qualquer meio, sem restrições, desde que o trabalho original seja corretamente citado.