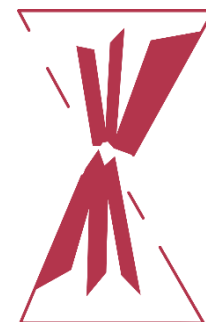


***Ainda estou aqui* e a decantação do drama histórico comercial sobre a ditadura militar**

I'm Still Here and the Decanting of the Historical Commercial Drama about the Military Dictatorship



GUEDES, Wallace Andrioli *

 <https://orcid.org/0000-0003-2929-6493>

RESUMO: O filme *Ainda estou aqui* (2024), de Walter Salles, adaptação de livro homônimo de memórias de Marcelo Rubens Paiva, obteve grande sucesso de público e crítica entre fins de 2024 e os primeiros meses de 2025, tornando-se o primeiro exemplar do cinema brasileiro a vencer o Oscar de filme internacional e trazendo à tona novamente a importância de debates sobre a violência política da ditadura militar. Mas ele não é, de certo, o primeiro filme brasileiro a fazer isso: existe um longo histórico de representação do referido período no cinema nacional. O presente artigo busca então investigar como *Ainda estou aqui* se insere nessa história e o que ele faz de novo, sobretudo dentro do campo do chamado drama histórico comercial. Defende-se aqui a hipótese de uma decantação estilística promovida por Salles, produtora de maior sofisticação dramática e política, sendo essa uma das razões para o imenso êxito do filme.

PALAVRAS-CHAVE: *Ainda estou aqui*; ditadura militar; filme histórico.

ABSTRACT: The film *I'm still here* (2024), directed by Walter Salles, an adaptation of the memoirs of Marcelo Rubens Paiva in the eponymous book, achieved great success with both audiences and critics between the end of 2024 and the early months of 2025, becoming the first Brazilian film to win the Oscar for Best International Film and bringing to the forefront once again the importance of discussions about the political violence of the military dictatorship. However, it is certainly not the first Brazilian film to do so: there is a long history of representations of this period in Brazilian cinema. This paper aims to investigate how *I'm still here* fits into this history and what it brings that is new, especially within the field of so-called commercial historical drama. The hypothesis defended here is that there is a stylistic decantation promoted by Salles, resulting in greater dramaturgical and political sophistication, which is one of the reasons for the film's immense success.

KEYWORDS: *I'm still here*; military dictatorship; historical film.

* Doutor em História Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, Rio de Janeiro. Pesquisador de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (PPGH/UFF), Niterói, Rio de Janeiro. Bolsista FAPERJ na modalidade Pós-Doutorado Sênior. E-mail: wguedes2004@yahoo.com.br.



Considerações Iniciais

O presente artigo analisa o filme *Ainda estou aqui* (2024), dirigido por Walter Salles e baseado no livro homônimo de Marcelo Rubens Paiva, como parte de um histórico de representação do período da ditadura militar brasileira, buscando identificar, por meio da comparação do referido filme com outros semelhantes, os caminhos seguidos pelo drama histórico comercial brasileiro que aborda tal período.

Ainda estou aqui acompanha a história do sequestro de Rubens Paiva (Selton Mello), engenheiro e ex-deputado federal, por órgãos de repressão da ditadura, em 1971, e a subsequente busca por seu paradeiro empreendida por sua esposa, Eunice Paiva (Fernanda Torres). Entre fins de 2024 e o primeiro trimestre de 2025, o filme se tornou um dos maiores sucessos da história do cinema brasileiro, vencendo o Oscar de melhor filme internacional, o Globo de Ouro de melhor atriz dramática e o prêmio de melhor roteiro no Festival de Cinema de Veneza, entre outros, além de obter números bastante expressivos de bilheteria.¹

O texto está dividido em três partes: a primeira faz um breve balanço de como o tema da ditadura militar apareceu ao longo da história do cinema brasileiro; a segunda propõe a comparação entre algumas cenas de *Ainda estou aqui* e de outros filmes que abordam tal momento histórico, e também analisa escolhas feitas por Salles e pelos roteiristas Murilo Hauser e Heitor Lorega em relação ao livro de Paiva, à luz de definições do historiador Robert Rosenstone concernentes ao filme histórico; e a terceira trata especificamente da abordagem para as imagens de arquivo em *Ainda estou aqui*, também recorrendo a algumas comparações, especialmente com *O que é isso, companheiro?* (1997), de Bruno Barreto.

¹ Em abril de 2025, *Ainda estou aqui* encerrou sua passagem pelos cinemas brasileiros acumulando 5 milhões e 834 mil espectadores, tornando-se a décima maior bilheteria nacional da história. Informação disponível em: <https://gshow.globo.com/globoplay/noticia/ainda-estou-aqui-encerra-trajectoria-nos-cinemas-com-quase-6-milhoes-de-espectadores.shtml>, Acesso em: 04 abr. 2025.

É o maior sucesso brasileiro de público da década de 2020, e o oitavo maior do século XXI, além do filme sobre ditadura militar com mais público da história – ultrapassando o também indicado ao Oscar *O beijo da mulher aranha* (1985), com 1.778.728 espectadores, e *Pra frente, Brasil* (1982), com 1.298.055 –, e a maior bilheteria da filmografia de Walter Salles – *Central do Brasil* (1998), o segundo colocado, levou 1.186.859 pessoas aos cinemas. Informações disponíveis em: <https://www.filmeb.com.br/database-brasil-20-anos>. Acesso em: 19 jun. 2025; e FILME CULTURA. n. 52, outubro 2010, p. 62-65.

A ditadura militar no cinema: breve balanço

Muito rapidamente a ditadura militar se tornou tema do cinema brasileiro, primeiramente com o próprio golpe de 1964 aparecendo em filmes da segunda metade dos anos 1960, que buscavam digerir essa derrota política, como *O desafio* (1965), de Paulo César Saraceni, e *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha. Em seguida, em obras que lidavam diretamente com a violência política daqueles tempos, como os longas-metragens *Jardim de guerra* (1968), de Neville D'Almeida, e *A vida provisória* (1968), de Maurício Gomes Leite, e o curta-metragem *Manhã cinzenta* (1969), de Olney São Paulo.

No entanto, com o AI-5 e o recrudescimento da censura, o espaço para esse tipo de representação nos filmes se tornou bastante reduzido. Apenas na segunda metade da década de 1970 alguns temas sensíveis ligados aos anos da ditadura, como a violência e a corrupção policiais, voltaram a aparecer de forma aberta no cinema brasileiro, mas foi a partir de 1979, com a Lei da Anistia, a revogação do AI-5 e a flexibilização censória² que aspectos mais diretamente políticos dos anos autoritários puderam ser novamente explorados nos filmes.

A primeira metade dos anos 1980 viu um *boom* de obras sobre os “anos de chumbo”, de documentários a narrativas ficcionais, filmes em que a luta armada e a tortura, por exemplo, eram tematizadas: *E agora, José? Tortura do sexo* (1979), de Ody Fraga, *Paula – A história de uma subversiva* (1979), de Francisco Ramalho Jr., *Pra frente, Brasil* (1982), de Roberto Farias, *O bom burguês* (1983), de Oswaldo Caldeira, *A freira e a tortura* (1983), de Ozualdo Candeias, *Nunca fomos tão felizes* (1984), de Murilo Salles, *Jango* (1984), de Silvio Tandler, *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, *Tensão no Rio* (1984), de Gustavo Dahl, e *Em nome da segurança nacional* (1984), de Renato Tapajós, são alguns exemplos.

Esse é um momento importante para se pensar um determinado tipo de filme feito sobre a ditadura militar, caracterizado por uma dramaturgia naturalista com toques de

² Nesse ano foi regulamentado o Conselho Superior de Censura (CSC), instância de recurso que havia sido criado pela lei censória 5.536, de 1968. O CSC era composto por representantes de órgãos governamentais, mas também de organizações de classe como a Associação Brasileira de Imprensa, a Associação Brasileira dos Autores Teatrais, a Associação Brasileira dos Autores de Filmes e a Associação Brasileira dos Autores de Radiodifusão. O Conselho foi importante na liberação de filmes proibidos pela Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP). Mesmo nesse contexto, porém, persistiu uma forte atuação da censura direcionada a temáticas consideradas atentatórias à moral, bem como casos esporádicos, mas não menos relevantes, de veto a certas representações consideradas sensíveis de aspectos do regime. Sobre o tema, ver: Simões (1999), Albin (2002), Napolitano (2010) e Guedes (2020).

melodrama televisivo e, conseqüentemente, por maior apelo comercial do que o cinema político dos anos 1960 anteriormente referido, fortemente vinculado a um modernismo estilístico que o afastava do grande público. O historiador Robert Rosenstone (2010) denomina como drama histórico comercial esse tipo de cinema de ficção que encena o passado num formato convencional, hollywoodiano, sem grandes disrupções estilísticas. Em contraponto, ele apresenta outras duas categorias, o drama histórico inovador e o documentário histórico.³

Rosenstone lista algumas características fundamentais do drama histórico comercial: apresenta o passado como uma narrativa com começo, meio e fim, incorporada numa visão quase sempre progressiva da história – mesmo que o tom seja pessimista e o tema lúgubre; a história é tratada como o relato da vida de indivíduos e como um processo que une diferentes dimensões da existência (econômica, política, cultural etc); o filme personaliza, dramatiza e imprime emoção ao passado e busca reproduzir visualmente esse passado; é comum o recurso de compressões, condensações, deslocamentos e alterações, no sentido de tornar o tempo histórico representado mais dinâmico ou dramaticamente mais intenso (Rosenstone, 2010, p.75-77).

Pra frente, Brasil é um exemplar por excelência desse cinema. Ao contar a história de um sujeito de classe média tomado por guerrilheiro e torturado até a morte por uma organização paramilitar de extrema direita, enquanto seus familiares buscam descobrir seu paradeiro, Roberto Farias recorre ao *thriller* à lá Costa-Gavras⁴ e à dramaturgia típica do que Ismail Xavier (2003) chama de naturalismo da Abertura.⁵ O filme faz uso da estratégia narrativa do “homem errado”, bastante comum em clássicos do gênero dirigidos por Alfred Hitchcock, para facilitar a identificação do público com o drama de seu protagonista: Jofre

³ Segundo Rosenstone (2010, p. 82), “[...] é possível ver os filmes históricos inovadores como parte de uma busca por um novo vocabulário para representar o passado na tela, um esforço para tornar a história (dependendo do filme) mais complexa, interrogativa e autoconsciente.” Sobre o documentário histórico, Rosenstone busca aproximá-lo dos filmes ficcionais, ainda que reconhecendo especificidades do formato, como a relação indexativa com a realidade. Para o historiador, “o documentário histórico pode nos dizer [...] muita coisa a respeito do passado, mas [...] temos de entender que, sejam quais forem as suas afirmações, o objetivo real é um tipo específico de verdade, uma verdade calculada para fazer com que o espectador se sinta fortemente afetado por algum aspecto do passado” (Rosenstone, 2010, p. 132).

⁴ O diretor, no entanto, rejeitava essa comparação. Sobre isso, ver: Guedes, 2020.

⁵ Xavier (2003, p. 131) destaca que “o novo cinema [dos anos 1960] viu suas pesquisas [de linguagem] associarem-se a uma dificuldade de comunicação com o público, o que gerou, como estratégia de uma parcela dos realizadores e, em seguida, como expressão de uma política oficial de ‘conquista de mercado’ nos anos 70, um movimento de retorno a fórmulas tradicionais, uma sedução pelo naturalismo, pelos esquemas dramáticos usuais na grande indústria, os quais se instalaram na condução de muitos filmes políticos, com o tempo do ‘modelo Costa-Gavras’ ou sem ele”.

(Reginaldo Faria), o sujeito sequestrado e torturado, é um apolítico, mas ainda assim acaba vítima da violência política de seu tempo, o que visa produzir no público a sensação de que qualquer um poderia estar naquele lugar.⁶

É mais fácil para plateias amplas se identificarem com um homem comum, que prefere não se engajar politicamente em tempos extremos – afinal, essa costuma ser a escolha das majorias –, do que com um personagem revolucionário, alguém ideologicamente radicalizado, um guerrilheiro, por exemplo, protagonista de tantos filmes estilisticamente semelhantes que seriam feitos nas décadas seguintes. Mas, aqui, Farias tem que lidar também com um dilema moral: se a indignação diante da injustiça sofrida por Jofre é imediata e compreensível, ela seria menor caso o personagem fosse de fato um guerrilheiro?

Pra frente, Brasil é um filme ambíguo, muito característico, nesse sentido, daqueles tempos de abertura do regime. Farias denuncia a tortura mostrando-a frontalmente, mas ao mesmo tempo isenta, ao menos numa dimensão explícita, os militares, já que tal prática é atribuída a organizações paramilitares autônomas, financiadas por grandes empresários. O diretor apresenta jovens guerrilheiros como personagens bem-intencionados e úteis aos planos de vingança de Miguel (Antonio Fagundes), irmão de Jofre, mas os pune ao final com a mesma morte reservada aos torturadores, como que corroborando a “teoria dos dois demônios”, apresentada no letreiro que abre o filme.⁷ Ainda assim, o longa acabou interditado pela censura em maio de 1982, liberado apenas após vários meses e, finalmente, exibido comercialmente a partir de fevereiro de 1983, levando quase 1 milhão e 300 mil espectadores aos cinemas.⁸

Com todo o impacto produzido à época de seu lançamento, *Pra frente, Brasil* pode ser considerado uma espécie de matriz representacional para a ditadura militar nos dramas históricos comerciais. Diversos filmes nas décadas seguintes fizeram escolhas estilísticas e/ou narrativas semelhantes, por vezes também se filiando ao *thriller*, ao melodrama ou a ambos ao mesmo tempo.

⁶ Sobre essa estratégia narrativa de Roberto Farias, ver: Guedes, 2020.

⁷ Diz o texto do letreiro: “Este filme se passa durante o mês de junho de 1970, num dos momentos mais difíceis da vida brasileira. Nessa época, os índices de crescimento apontavam um desempenho extraordinário no setor econômico. No político, no entanto, o governo empenhava-se na luta contra o extremismo armado. De um lado, a subversão da extrema esquerda, de outro, a repressão clandestina. Sequestros, mortes, excessos. Momentos de dor e aflição. Hoje, uma página virada na história de um país que não pode perder a perspectiva do futuro. *Pra frente, Brasil* é um libelo contra a violência”.

⁸ Filme Cultura, 2010, p. 62-65.

***Ainda estou aqui* e a encenação contida da ditadura militar**

Ainda estou aqui, apesar de também ser um exemplar de drama histórico comercial, não se insere perfeitamente nessa linhagem iniciada com *Pra frente, Brasil*. Para efeito de comparação com as escolhas estilísticas e políticas de Walter Salles, vale analisar algumas sequências de filmes sobre a ditadura militar que seguem o caminho do *thriller* melodramático naturalista (ou do *thriller* naturalista, ou apenas do melodrama naturalista) e que também obtiveram sucesso de bilheteria: uma do próprio *Pra frente, Brasil*, uma de *Zuzu Angel* (2006), de Sergio Rezende, e duas de *Marighella* (2019), de Wagner Moura.⁹

Na primeira delas, de *Pra frente, Brasil*, os membros da organização paramilitar de extrema direita invadem a casa de Rubens (Luiz Armando Queiroz), colega de trabalho de Jofre e Miguel. Filmada em poucos planos, sendo o primeiro um plano-sequência que demonstra bastante domínio técnico por parte de Farias, o trecho é caracterizado pela brutalidade da ação desses homens, que batem violentamente na porta, entram abruptamente no recinto, empurram Rubens, abrem gavetas a esmo e jogam objetos no chão. No ápice do sadismo, um deles saca sua arma e gargalha, assustando as mulheres e a criança da casa, conforme é possível ver no fotograma abaixo.

Imagem 1. Fotograma de *Pra frente, Brasil* (1982)



Fonte: *Pra frente, Brasil*. Direção de Roberto Farias. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas R. F. Farias Ltda. e Embrafilme, 1982. Disponível no YouTube (105 min).

Ainda estou aqui tem uma sequência que apresenta situação semelhante: a invasão da casa de Rubens Paiva por agentes do Centro de Informações da Marinha (CENIMAR) e a prisão do ex-deputado. No entanto, o tom é outro. Os militares são assertivos, mas

⁹ Os números de *Pra frente, Brasil* já foram citados anteriormente. *Zuzu Angel* levou 774.318 espectadores aos cinemas (informação disponível em: <https://www.filmebr.com.br/database-brasil-20-anos>, acesso em: 19 jun. 2025), enquanto *Marighella* teve pouco mais de 318 mil espectadores, num contexto de retorno do público às salas de cinema pós-pandemia de Covid-19 (informação disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/lauro-jardim/post/maior-bilheteria-nacional-em-2021-marighella-teve-16-vezes-menos-espectadores-do-que-homem-aranha.html>, acesso em: 19 jun. 2025).

educados e eufemísticos. Dizem a Eunice Paiva que seu marido será levado para prestar depoimento, mas logo voltará para casa, tranquilizando-a. Alguns agentes permanecem no local após a prisão de Rubens e tudo que se segue é angustiante, pela espera interminável, incerteza quanto ao que está acontecendo e presença de elementos estranhos e indesejados naquele ambiente, mas esses homens mantêm uma postura cordial. Um deles chega a jogar totó com o pequeno Marcelo, filho do casal de protagonistas.

Não há, portanto, nessa sequência, gritos, violência física, empurrões e ameaças. Após Eunice dizer que “não tem necessidade de arma”, o comandante da ação gesticula para um dos agentes guardar a pistola que portava, o que ele faz prontamente (Imagem 2). A Rubens Paiva é dada a permissão para se trocar antes de ser levado para o depoimento, enquanto o Rubens de *Pra frente, Brasil* é empurrado ao tentar vestir uma camisa social e colocar uma gravata.

Imagem 2. Fotograma de *Ainda estou aqui* (2024)



Fonte: AINDA estou aqui. Direção de Walter Salles. Rio de Janeiro: Globoplay, Conspiração Filmes e Arte France Cinéma, 2024. Disponível no serviço de streaming Globoplay (135 min).

A referida sequência de *Ainda estou aqui* é bastante fiel ao relato de Marcelo Rubens Paiva no livro homônimo. Diz o autor:

Na sala, minhas irmãs jogavam cartas com dois agentes. Espalhadas pelo sofá e pelo chão, usando uma mesa baixa de centro. Todos estavam calmos. Eles não pareciam maus. Não pareciam vilões. Não pareciam com ódio. Eram até educados. Não pareciam dominar nossa rotina. Não pareciam algozes, carcereiros. Pareciam convidados. Não pareciam eficientes, pois não perceberam minha ausência momentânea. Se o inimigo era aquele, não demonstrava (Paiva, 2015, p. 125).

No entanto, Walter Salles poderia ter optado por intensificar esse momento, atribuindo-o maior violência e inscrevendo-o em todo um histórico de representação fílmica de situações como essa, em décadas de filmes sobre a ditadura militar. Ao contrário,

imprimiu em *Ainda estou aqui* um tom baixo, discreto, mesmo em sequências com potencial para grandes rompantes dramáticos. Esse é um primeiro exemplo da decantação estilística realizada por Salles.

Quase vinte anos antes de *Ainda estou aqui*, foi lançada a cinebiografia *Zuzu Angel* (2006), que como o filme de Salles acompanha a história real de uma mulher em busca do paradeiro de um ente querido sequestrado pela ditadura militar. Trata-se de Zuleika Angel Jones, célebre estilista mineira, interpretada por Patrícia Pillar, que teve o filho Stuart Angel (Daniel de Oliveira), membro da organização armada Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8), capturado, torturado, assassinado e desaparecido pelos militares.

Num momento-chave do filme, que pode ser classificado como um melodrama naturalista, Zuzu recebe uma carta de outro preso político, relatando o que aconteceu com Stuart. Conforme a personagem lê a missiva e reage com desespero, são mostradas imagens da prisão e das torturas infligidas ao rapaz. Essa é uma sequência de explosão dramática, inclusive num sentido estilístico. Ao se deparar com a informação de que seu filho está morto, a protagonista caminha de costas até uma parede e cai sentada no chão (Imagem 3), sendo esse movimento filmado em *dolly zoom*, efeito criado por meio da combinação entre *zoom in* ou *zoom out* e a aproximação ou o afastamento da câmera, gerando uma sensação de vertigem¹⁰ e uma impressão de descolamento da atriz em relação ao cenário.

Imagem 3. Fotograma de *Zuzu Angel* (2006)



Fonte: ZUZU Angel. Direção de Sergio Rezende. Rio de Janeiro: Toscana Audiovisual, 2006. 1 DVD (110 min).

Em seguida, o diretor Sergio Rezende mostra a captura de Stuart e as torturas que o jovem sofreu, enquanto Zuzu se desespera com a leitura da carta. Rezende é bastante explícito na encenação da violência contra presos políticos, mantendo-se próximo, assim, do que fizeram filmes de diferentes momentos históricos, como *Pra frente, Brasil* e *Tensão no*

¹⁰ Tal efeito foi criado por Alfred Hitchcock no filme *Um corpo que cai* (*Vertigo*, 1958), para representar visualmente as crises de vertigem do protagonista.

Rio, no período da abertura do regime, e *Lamarca* (1994), nos anos da Retomada do cinema brasileiro. Mas chama especial atenção aqui a opção de Rezende por inserir referências a obras de arte (*Os amantes II*, de René Magritte, e *A morte de Marat*, de Jacques-Louis David, conforme as imagens 4 e 5 e 6 e 7) numa sequência que apresenta a tortura física contra prisioneiros e o sofrimento de uma mãe com a notícia da morte do filho, exibindo uma pretensão de erudição.

Imagens 4 e 5. Fotograma de *Zuzu Angel* (2006) e obra *Os amantes II*, de René Magritte



Fontes: ZUZU Angel. Direção de Sergio Rezende. Rio de Janeiro: Toscana Audiovisual, 2006. 1 DVD (110 min);
MAGRITTE, René. *The lovers II*. Óleo sobre tela. Museu de Arte Moderna de Nova York, 1928.

Imagens 6 e 7. Fotograma de *Zuzu Angel* (2006) e obra *A morte de Marat*, de Jacques-Louis David



Fontes: ZUZU Angel. Direção de Sergio Rezende. Rio de Janeiro: Toscana Audiovisual, 2006. 1 DVD (110 min);
DAVID, Jacques-Louis. *Marat assassiné*. Óleo sobre tela. Museus Reais de Belas-Artes da Bélgica, 1793.

Ainda estou aqui também tem uma cena em que a protagonista é informada da morte de seu ente querido desaparecido. Mas, novamente, o tom é radicalmente distinto. Eunice recebe em sua casa o jornalista e amigo da família, Félix (Humberto Carrão), que lhe revela a declaração dada pelo então presidente, Emílio Garrastazu Médici, sobre o destino de Rubens Paiva: “morreu em guerra”, nas palavras do ditador. A reação da protagonista é de choque e impotência, principalmente ao saber que não se trata de uma declaração oficial, que tal notícia não pode ainda ser dada pela imprensa e que não há qualquer informação sobre o que foi feito com o corpo de seu marido.

Trata-se de uma passagem dramaticamente importante do filme. No entanto, a câmera de Salles segue discreta, mantendo-se quase estática no registro em

campo/contracampo¹¹ da conversa de Eunice e Félix, os dois em *close-up*.¹² Há um leve movimento de aproximação em relação à protagonista, conforme sua angústia aumenta diante da notícia recebida (Imagem 8). Pouco depois da saída do jornalista, uma das filhas entra no escritório e encontra a mãe chorando. Fiel ao registro contido, Salles filma a personagem de costas para a câmera, num plano médio,¹³ distante, e, ao ser flagrada pela menina num momento de fragilidade, ela logo nega o choro com o objetivo de se manter uma fortaleza emocional diante dos filhos, novamente enquadrada em *close-up* (Imagens 9 e 10).

Imagens 8, 9 e 10. Fotograma de *Ainda estou aqui* (2024).



Fonte: AINDA estou aqui. Direção de Walter Salles. Rio de Janeiro: Globoplay, Conspiração Filmes e Arte France Cinéma, 2024. Disponível no serviço de streaming Globoplay (135 min).

¹¹ Segundo Jacques Aumont e Michel Marie (2003, p. 61-62), “o ‘contracampo’ é uma figura de decupagem que supõe uma alternância com um primeiro plano então chamado de ‘campo’. O ponto de vista adotado no contracampo é inverso daquele adotado no plano precedente, e a figura formada dos dois planos sucessivos é chamada de ‘campo-contracampo’”.

¹² Enquadramento que compreende o ator da altura dos ombros para cima.

¹³ Plano em que a câmera está a uma distância média do objeto/ator filmado, enquadrando-o em conjunto com uma porção do ambiente que o cerca.

Aqui, mais uma vez, as opções do filme condizem com a história narrada no livro que o inspirou, ao menos a princípio. O relato de Marcelo Rubens Paiva sobre esse momento é breve e não contém muitas informações sobre a reação de sua mãe:

Um jornalista do lendário e independente *Jornal do Brasil*, Fritz Utzeri, dos poucos que não tinham medo, que continuaram em contato, em que confiávamos, confirmou para a minha mãe que meu pai não seria solto, que foi morto, e seu corpo, desovado. Que ouviu do próprio presidente do Brasil, general Médici, a frase “morreu em guerra.” Não sei a data exata em que ela descobriu a verdade. Foi quando parou de sorrir por muitos anos (Paiva, 2015, p. 160-161).

Mais adiante, no entanto, o autor fala de uma contenção emocional por parte de Eunice ao longo da vida pós-desaparecimento do marido, que culminou no posterior choro catártico, no momento em que recebeu o atestado de óbito de Rubens, já na década de 1990:

Naquela tarde em que pegamos o atestado de óbito, em 1996, vi minha mãe então chorar como nunca fizera antes. Era um urro. Não tinha lágrimas. Como se um monstro invisível saísse de sua boca: uma alma. Um urro grave, longo, ininterrupto. Como se há muito ela quisesse expelir. [...] Pela primeira vez, na minha frente, chorou tudo o que havia segurado, tudo o que reprimiu, tudo o que quis. Foi um choro de vinte e cinco anos em minutos. O rompimento de uma represa (Paiva, 2015, p. 224).

Mas não há no filme de Salles esse momento de catarse. Eunice recebe o atestado de óbito no cartório, dá sua célebre declaração para a imprensa a respeito da crueldade do desaparecimento político, e vai para casa com os filhos, onde tomam uísque, revisitam fotografias do passado e tiram uma foto juntos. Pouco depois, esse fio é continuado numa cena que poderia ser destinada à referida explosão emocional: agora sozinha em casa, a protagonista guarda o atestado de óbito numa pasta com documentos do caso, novamente revira velhas fotografias e filmes de família, que ela projeta para si mesma. Sempre filmada, ao longo dessas cenas, em *close-up* ou em outros planos aproximados, Eunice exhibe emoção no seu rosto e nos olhos marejados (Imagens 11 e 12), mas nunca explode.

Imagens 11 e 12. Fotogramas de *Ainda estou aqui* (2024)



Fonte: AINDA estou aqui. Direção de Walter Salles. Rio de Janeiro: Globoplay, Conspiração Filmes e Arte France Cinéma, 2024. Disponível no serviço de streaming Globoplay (135 min).

O terceiro caso a ser comparado com *Ainda estou aqui* é o de *Marighella*. O filme de Wagner Moura se filia ao *thriller*: o próprio diretor declarou repetidas vezes que pretendia fazer um exemplar do gênero ação ao adaptar a biografia escrita pelo jornalista Mário Magalhães¹⁴. Interessa, aqui, olhar para duas cenas no final do filme. Na primeira, o personagem Almir (Luiz Carlos Vasconcelos), inspirado na figura real do guerrilheiro da Ação Libertadora Nacional (ALN), Joaquim Câmara Ferreira, surge num pau-de-arara, bastante machucado, e recebendo de um torturador a notícia da morte de Carlos Marighella (Seu Jorge), seu companheiro de luta política e amigo de longa data. Com a câmera na mão, instável, aproxima-se de Almir, e o agente da repressão diz: “Mataram teu amigo. Vocês perderam”, ao que o guerrilheiro, agora em primeiríssimo plano, responde: “Não, vocês perderam”.

Corta para um plano aberto de um ambiente rural, um fusca azul dirigido pela guerrilheira Bella (Bella Cameiro) se aproxima. Ela desce, caminha convicta até uma igreja, onde é recebida por dois homens, um deles padre, que a chamam de “companheira”. Dentro do templo religioso, os três abrem um baú cheio de armas, Bella pega uma

¹⁴ Em entrevista ao programa televisivo *Roda Viva*, da TV Cultura, em 2 de novembro de 2021, Moura destacou que *Marighella* “tem características muito fortes de um cinema de ação”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Z_wKpPeRee4&t=205s. Consultado em 17/04/2025. Em entrevista ao portal *Brasil de Fato*, três dias depois, o diretor falou algo muito parecido: “Ele é um drama histórico, mas, ao mesmo tempo, tem elementos muito poderosos do cinema de ação”. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2021/10/05/wagner-moura-sobre-o-filme-marighella-estou-preparado-para-a-porrada/>. Consultado em 17/04/2025.

metralhadora, engatilha, e olha diretamente para a câmera, resoluta e desafiadora (Imagem 13).

Imagem 13. Fotograma de *Marighella* (2019)



Fonte: MARIGHELLA. Direção de Wagner Moura. Rio de Janeiro: O2 Filmes, Globo Filmes e Maria da Fé, 2019. Disponível no serviço de streaming Globoplay (155 min).

Dois aspectos precisam ser destacados a respeito dessas cenas de *Marighella*. Primeiramente, as escolhas estilísticas de Moura, em que chamam atenção os usos da câmera na mão, denotando urgência e evocando um realismo bruto que interessa ao diretor nesse filme, do plano-sequência, pois todas as ações da segunda cena, da chegada do fusca ao *close-up* de Bella, são registradas sem nenhum corte, e da quebra da quarta parede, ou seja, da interpelação do espectador pelo olhar da atriz, rompendo com o naturalismo da encenação. Essas são escolhas que demonstram certo exibicionismo da direção de Moura, uma vontade de demarcar claramente a presença ostensiva de um diretor que consegue sustentar planos longos e, ao mesmo tempo, provocar o espectador, no sentido de convocá-lo a uma continuidade da luta do passado no presente.

O que leva ao segundo destaque: *Marighella* é um filme sobre o passado da ditadura militar, mas que quer conversar diretamente com o presente de sua realização, marcado pela ascensão da extrema-direita no Brasil e por discursos negacionistas em relação a tal passado. Não à toa, durante os créditos finais, há uma cena em que os intérpretes dos guerrilheiros da ALN (Luiz Carlos Vasconcelos, Bella Cameiro, Humberto Carrão, Jorge Paz e Ana Paula Bouzas) surgem cantando o Hino Nacional, enfurecidos e emocionados, hino esse que se tornou um símbolo fortemente associado ao bolsonarismo, principal vertente da extrema-direita brasileira contemporânea.

Nesse movimento, o filme lida com dois momentos de derrota política das esquerdas – a repressão brutal sofrida pelas organizações revolucionárias em fins dos anos 1960 e início dos 1970, e a chegada da extrema-direita ao poder em 2018 –, mas demonstra grande

dificuldade de digerir essas realidades. Em *Marighella*, as derrotas, de alguma forma, são transformadas em vitórias imaginárias. Tal escolha, por um lado, distorce o passado representado no filme. Como analisa Daniel Aarão Reis (2014, p. 78),

Encurralados por uma repressão crescentemente sofisticada e profissional, onde se misturavam oficiais das Forças Armadas, policiais civis e militares e notórios torturadores, os guerrilheiros, quase sempre inexperientes, dispendo apenas da vontade e da ousadia, foram escorraçados da história. Longe de constituírem forças radicalmente inovadoras, como esperavam ser, não passaram de uma última espuma das ondas levantadas pelos movimentos anteriores a 1964. Autoritários e soberbos, generosos e audaciosos, no limite da arrogância, equivocaram-se de sociedade e de tempo histórico – e pagaram com a existência, física e política, pelos erros cometidos e por desejar aquela revolução que tanto amavam, mas que, definitivamente, faltara ao seu encontro.

“Escorraçados da história”, mas nem tanto. Brutalmente derrotada no campo prático dos embates político-militares, a luta armada logrou se reposicionar na memória hegemônica dos anos de chumbo, construída a partir de fins da década de 1970, com a anistia e a abertura. Novamente segundo Reis (2014, p. 133),

No debate que se instalou, quando a sociedade brasileira teve uma primeira oportunidade de exercitar a memória – e de elaborar seus silêncios – sobre o passado recente, afirmaram-se algumas interessantes (re)construções históricas, verdadeiros deslocamentos de sentido que se fixaram como verdades irrefutáveis [...]. Um primeiro deslocamento de sentido, promovido pelos partidários de uma ampla anistia, apresentou as esquerdas revolucionárias como parte integrante da resistência democrática, uma espécie de braço armado dessa resistência. Apagou-se, assim, o caráter revolucionário da proposta que havia moldado aquelas esquerdas. Ou seja, apagou-se o fato de que eram partidárias de uma ditadura revolucionária para efetuar as transformações radicais, essenciais à construção de uma sociedade livre da exploração e da opressão.

O filme de Wagner Moura se filia a essa versão memorial da história, que une passado e presente, luta armada e defesa da democracia. Daí o encerramento que, se não pode ser chamado precisamente de otimista, tampouco abraça a melancolia da derrota – como fizeram, aliás, *O desafio* e *Terra em transe*, no imediato pós-golpe de 1964, exemplares do Cinema Novo que deglutem melancolicamente a derrubada da democracia pelas forças conservadoras de então e que, apesar de encerrarem suas respectivas narrativas com o direcionamento para uma continuidade da luta, até eventualmente armada, apresentam tal opção na chave do isolamento em relação à sociedade, algo muito

distante, portanto, do desafio audacioso e potencialmente triunfante da personagem que encara o espectador nos olhos, de metralhadora em punho, em *Marighella*.

Ainda estou aqui conta, em sua segunda parte (após o sequestro de Rubens), a história de uma mulher que fez do luto, causado pela violência da ditadura militar, um motor para reinventar sua vida: Eunice Paiva voltou a estudar e, enquanto continuava a criar os cinco filhos, tornou-se uma advogada respeitada e fundamental na luta pelos direitos dos povos indígenas no Brasil, e conseguiu, enfim, depois de mais de vinte anos, o reconhecimento do Estado de que seu marido estava morto. Esse é o tipo de trajetória com potencial para gerar uma narrativa triunfalista, em que a dor da protagonista, ao fim, é ofuscada por sua coragem e perseverança.

No entanto, por mais que o filme de Salles celebre Eunice, jamais perde de vista a dimensão irreparável do que ela e sua família sofreram. Não há triunfo possível diante da ausência de um pai e marido amoroso como Rubens, tirado repentinamente de sua família, torturado, assassinado, seu cadáver ocultado e, por décadas, sequer reconhecido oficialmente como morto. É por isso que os créditos finais de *Ainda estou aqui* correm sobre imagens da casa vazia dos Paiva (Imagens 14 e 15), simbolizando o vazio que restou. Enquanto isso, na faixa sonora, toca “É preciso dar um jeito, meu amigo”, de Erasmo Carlos e Roberto Carlos (na voz do primeiro), canção que fala da necessidade de se fazer algo diante de uma realidade vergonhosa, reverberando, portanto, a história dessa mulher que fez o que pôde e com o que tinha, mas não deixou de sofrer por isso¹⁵.

¹⁵ Diz a letra: Eu cheguei de muito longe/ E a viagem foi tão longa/ E na minha caminhada/ Obstáculos na estrada/ Mas enfim aqui estou/ Mas estou envergonhado/ Com as coisas que eu vi/ Mas não vou ficar calado/ No conforto, acomodado/ Como tantos por aí/ É preciso dar um jeito, meu amigo/ É preciso dar um jeito, meu amigo/ Descansar não adianta/ Quando a gente se levanta/ Quanta coisa aconteceu/ As crianças são levadas/ Pela mão de gente grande/ Quem me trouxe até agora/ Me deixou e foi embora/ Como tantos por aí.

Imagens 14 e 15. Fotogramas de *Ainda estou aqui* (2024)



Fonte: AINDA estou aqui. Direção de Walter Salles. Rio de Janeiro: Globoplay, Conspiração Filmes e Arte France Cinéma, 2024. Disponível no serviço de streaming Globoplay (135 min).

Nesse sentido, *Ainda estou aqui* é um filme que consegue digerir melhor o passado da ditadura militar, com todos os seus incômodos inevitáveis, sem edulcorar as violências do período, ao mesmo tempo que não exhibe uma cena de tortura física sequer. Essa opção pela contenção dramática aparece também no epílogo do filme, quando Eunice surge em cena já idosa e sofrendo de Alzheimer, passando a ser interpretada por Fernanda Montenegro. Sentada em sua cadeira de rodas, em meio a familiares, ela sai do isolamento causado pela doença ao ver imagens de seu marido na TV, numa matéria sobre o relatório final da Comissão Nacional da Verdade, em sequência que se passa em 2014, ano da publicação do referido relatório. Marcelo Rubens Paiva relata, em seu livro, a reação da mãe nesse momento:

Enquanto eu papeava com a cuidadora, me desliguei, até ouvir minha mãe chamar nossa atenção:

- Olha, olha, olha!

Olhamos, nada de estranho, meu filho estava confortável no colo dela, comendo o braço da cadeira de rodas. Ela apontou trêmula para a TV e começou dizer, aflita, chamando a nossa atenção e a atenção da própria memória:

- Olha, olha, olha!

Na TV, um noticiário sobre Rubens Paiva. Neste 2014, apareciam todos os dias notícias sobre o caso Rubens Paiva. Todos os dias, novidades. Ela sentadinha inerte na cadeira de rodas. Apareceram fotos dele de arquivo na tela. Era a foto do seu ex-marido, era o nome dele, falavam dele, desvendavam segredos sobre a morte dele:

- Olha, olha, olha!

Ela olhava. Com lágrimas. Ouvia a notícia. Começou a dizer baixinho:
- Tadinho, tadinho, tadinho... (2015, p. 252-253)

Já na adaptação fílmica, diretor e roteiristas optam mais uma vez pelo tom baixo. Enquadrada num *close-up* frontal (Imagem 16), Eunice simplesmente modifica seu olhar ao reconhecer as imagens de Rubens, passando de um distanciamento letárgico à atenção total e aparente vontade de dizer algo (talvez “olha!”, talvez “tadinho”). Mas ela não diz. É por meio do rosto e do silêncio de Fernanda Montenegro que a personagem, nas palavras de Marcelo Rubens Paiva, chama a atenção da própria memória. Salles demonstra, aqui, acreditar no que dizia o teórico de cinema mudo, Béla Balázs, a respeito do poder do *close-up* como um “solilóquio silencioso”:

O público de hoje não tolerará o solilóquio falado, sobretudo por ser artificial. No momento, o cinema nos apresenta o solilóquio silencioso, no qual um rosto pode se expressar com as gradações mais sutis de significado, sem parecer artificial e nem despertar a irritação dos espectadores. [...] no *close-up* isolado do cinema podemos penetrar até no mais profundo da alma através daqueles diminutos movimentos dos músculos faciais que, mesmo o interlocutor mais atento, nunca perceberia (Balázs, 2018, p. 81-82).

Imagem 16. Fotograma de *Ainda estou aqui* (2024)



Fonte: AINDA estou aqui. Direção de Walter Salles. Rio de Janeiro: Globoplay, Conspiração Filmes e Arte France Cinéma, 2024. Disponível no serviço de streaming Globoplay (135 min).

Walter Salles, Heitor Lorega e Murilo Hauser realizam outras pequenas modificações nos fatos narrados no livro, mirando e acertando na economia, concisão e dinamismo dramáticos. Primeiro exemplo, Marcelo relata que uma tia sua foi até o quartel do Exército reivindicar o carro de Rubens Paiva, visto por Eunice no pátio quando de sua libertação da prisão. No filme, no entanto, essa ação cabe à própria protagonista, acompanhada de um advogado. Isso não ocorre gratuitamente: é nesse momento que ela assume, pela primeira vez, aos olhos do espectador, a postura ativa que passará a caracterizar sua personalidade,

inclusive mentindo descaradamente para um militar, visando a obtenção de alguma informação relevante sobre o paradeiro do marido.

Segundo exemplo é quando, no livro, o autor conta que, nos dias posteriores à prisão do pai, da mãe e de uma de suas irmãs, ele foi levado por amigos da família a um sítio na Região Serrana do estado do Rio de Janeiro. Quando Eunice retornou para casa, uma de suas filhas, Eliana, buscou Marcelo, que enfim reencontrou a mãe. Na adaptação, Eunice chega e vê os filhos dormindo (inclusive Marcelo). Após um banho purificador e uma conversa com a filha Nalu (Bárbara Luz), ela vai dormir. Na manhã seguinte, todos despertados, o reencontro emocionado acontece. Não há tempo na narrativa precisa de Salles para um desvio até a Serra Fluminense, sobretudo nesse ponto, em que a gravidade dos acontecimentos já está instalada.

As imagens de arquivo em *Ainda estou aqui*

Um último aspecto de *Ainda estou aqui* a ser analisado é seu uso das imagens de arquivo. A produção do arquivo é muito importante na narrativa. Em vários momentos, personagens surgem registrando, em fotografia ou filme, cenas do cotidiano da família Paiva. É por meio dessas imagens que *Ainda estou aqui* restitui vida a um morto sem cadáver, a alguém que a ditadura militar quis relegar à completa ausência, e isso se dá tanto na dimensão diegética,¹⁶ com Eunice se reconectando com a memória do marido assassinado ao acessar fotos e filmes de família, quanto na extra-diegética, uma vez que o enorme êxito comercial e crítico da obra torna Rubens Paiva não só uma figura outra vez amplamente conhecida, ainda que seja em sua versão ficcional, encarnada em Selton Mello, mas alguém dotado, aos olhos do público, de vivências concretas, sentimentos e projetos interrompidos.

Jaimie Baron (2020, p. 138) apresenta a noção de “efeito arquivo” para definir as imagens tomadas como arquivísticas, pelo espectador, num filme, deslocando assim tal definição do objeto para a recepção:

¹⁶ Diegese se refere, segundo Christian Metz, citado por Aumont e Marie (2003, p. 77-78), à “instância representada do filme, ou seja, o conjunto da denotação fílmica: a própria narrativa, mas também o tempo e o espaço ficcionais implicados na e por meio da narrativa, e com isso as personagens, a paisagem, os acontecimentos e outros elementos narrativos, porquanto sejam considerados em seu estado denotado”.

Na minha concepção, a constituição de um “filme de apropriação” como tal depende significativamente do reconhecimento pelo espectador de que um filme contém o que denomino de “documentos de arquivo”, que, em si mesmos, só são constituídos na medida em que o espectador os experimenta como “arquivísticos”; ou seja, como vindos de outra época, ou de outro contexto de uso, ou com outro propósito. Assim, postulo a resignificação do “filme de apropriação” não meramente como forma e conteúdo do texto, mas também como uma questão de recepção, que depende dos efeitos que o filme produz, isto é, do que eu chamo de “efeito arquivo”.

Baron (2020, p. 142) destaca a importância da sensação de “disparidade temporal” experimentada pelo público diante dessas imagens, que pode advir de diferentes elementos: “o tipo de armazenamento, as cores ou a ausência delas, seu grau de dano ou desintegração, o tipo de vídeo, sua nitidez ou suavidade”. Ao dar textura específica a determinadas cenas de *Ainda estou aqui* – os filmes de família realizados em bitola Super 8, por exemplo (Imagens 17 e 18), Salles produz exatamente esse “efeito arquivo”. A presença de Paiva nesses momentos, atravessados por afetos familiares transbordantes, gera um “instante prenhe” (Lindeperg, 2013), pois se vê ali não só o presente feliz do ex-deputado e chefe de família, mas também, em razão do conhecimento extra-fílmico, toda a dor que estava por vir.

Imagens 17 e 18. Fotogramas de *Ainda estou aqui* (2024)



Fonte: AINDA estou aqui. Direção de Walter Salles. Rio de Janeiro: Globoplay, Conspiração Filmes e Arte France Cinéma, 2024. Disponível no serviço de streaming Globoplay (135 min).

O resultado da construção cuidadosa desses momentos e da atenção dedicada à dimensão material das fotografias e filmes familiares na narrativa é a concretização do que

Sylvie Lindeperg (2013, p. 15) chama de “dimensão conservadora” desse tipo de imagem, no sentido de que “o registro mecânico permite salvaguardar [...] o vestígio dessas ‘pessoas comuns’ mais tarde esquecidas, que Michel de Certeau designa como os ausentes da história”.

No entanto, *Ainda estou aqui* tem um ponto falho em sua articulação de imagens de arquivo na narrativa: a mobilização de registros que não foram produzidos para o filme, ou seja, que são efetivamente de arquivo, ou “encontrados”, conforme terminologia de Baron, e que tratam da repressão pública da ditadura militar. Eles surgem em dois momentos da narrativa: quando Rubens Paiva assiste ao noticiário sobre o sequestro do embaixador suíço, Giovanni Enrico Bucher, e na já citada cena de Eunice idosa diante da TV, que exibe uma matéria sobre a Comissão Nacional da Verdade.

No primeiro caso, as imagens começam restringidas à tela diminuta de um televisor, para em seguida tomarem todo o quadro. Inicialmente apresentadas como uma reportagem de um telejornal, acompanhadas pela célebre voz do âncora da Rede Globo, Cid Moreira, elas retornam, após um breve diálogo familiar, como cenas genéricas de violência militar nas vias públicas, mas ainda vistas na TV, já que apresentadas no contracampo de Rubens de pé olhando para o aparelho (Imagens 19 a 23).

Imagens 19, 20, 21, 22 e 23. Fotogramas de *Ainda estou aqui* (2024)





Fonte: AINDA estou aqui. Direção de Walter Salles. Rio de Janeiro: Globoplay, Conspiração Filmes e Arte France Cinéma, 2024. Disponível no serviço de streaming Globoplay (135 min).

O uso desse tipo de imagem de arquivo é algo corriqueiro no cinema que trata do período, mesmo que em *Ainda estou aqui* seja mantida a textura televisiva dos registros, tentativa de produzir organicidade entre uma informação específica que os personagens veem na diegese e o comentário mais geral mostrado ao espectador, sobre o clima de opressão vivido pelo país. *Zuzu Angel* e *Marighella*, bem como outros exemplares de drama histórico comercial pós-redemocratização – *O que é isso, companheiro?*, *Ação entre amigos* (1998) e *Cabra-Cega* (2005), por exemplo –, também recorrem a tal artifício para apresentar o contexto da ditadura no início de suas respectivas narrativas, sem qualquer preocupação com a historicidade específica dessas imagens.

Aliás, essa opção de Salles por integrar o arquivo à diegese ficcional se aproxima do que faz Bruno Barreto em *O que é isso, companheiro?*, ao emular estilisticamente a “imagem encontrada” em momentos encenados com seus atores. Nesse sentido, Barreto e Salles vão além da mera contextualização, buscando uma simbiose, um apagamento das fronteiras entre o que foi filmado por eles e o que foi apropriado, no sentido de atribuir veracidade histórica ao primeiro. São instruções documentarizantes num filme de ficção (Seliprandy, 2015).

Em *O que é isso, companheiro?*, os registros de manifestações contra a ditadura militar e da repressão a elas são embaralhados com cenas que colocam os personagens Fernando (Pedro Cardoso), César (Selton Mello) e Artur (Eduardo Moscovis) entre os manifestantes, proferindo gritos contrários ao regime e enfrentando a violência policial (Imagens 24 a 27). Esses trechos são encenados em preto e branco, com câmera na mão,

produzindo um “efeito reportagem”, segundo Roger Odin, no sentido de gerar “a ilusão do engajamento da câmera no real e, assim, da realidade do enunciador” (Seliprandy, 2015, p. 32). Já *Ainda estou aqui* molda, parcialmente, a imagem de arquivo ao estilo ficcional: a notícia do sequestro do embaixador suíço surge em cores na TV da sala de Rubens Paiva, pois é em cores que Salles filma a história da família do ex-deputado – mesmo que esse tipo de sinal televisivo só tenha chegado ao Brasil em 1972, mais de um ano após o acontecimento noticiado.

Imagens 24, 25, 26 e 27. Fotogramas de *O que é isso, companheiro?* (1997)



Fonte: O QUE é isso, companheiro?. Direção de Bruno Barreto. Rio de Janeiro: Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas, 1997. Disponível no streaming Mubi (110 min).

Lindeperg (2015, p. 23-26) analisa criticamente o processo de colorização de imagens de arquivo em documentários históricos, que objetiva torná-las mais reais, com o argumento

de que o mundo do passado era visto em cores. Para a historiadora francesa, esse é um tipo de “maltrato das imagens”, que confunde o real com os registros do real e desconsidera a “historicidade das eras do visível”, ou seja, a consciência estética da época de que o mundo em cores era filmado e fruído na TV em preto e branco.

Não há indícios de que Salles tenha colorizado as imagens de arquivo em questão, mas elas provavelmente têm uma origem diversa daquela em que aparecem na diegese, ou seja, não vêm de um telejornal brasileiro da época sobre o sequestro do embaixador suíço.¹⁷ A lógica desse deslocamento não difere tanto daquela criticada por Lindeperg: o diretor de *Ainda estou aqui* opta por inserir imagens coloridas na TV nesse momento porque o mundo dos Paiva era visto em cores e foi filmado em cores.

Já as imagens vistas na cena com Fernanda Montenegro surgem em preto e branco na TV. Uma parte delas são registros da repressão a manifestações de rua, muito semelhantes àqueles vistos, coloridos, na sequência anteriormente analisada (Imagens 27 a 31). Trata-se de imagens de arquivo utilizadas com frequência em filmes sobre o período da ditadura militar – uma delas, a de um ataque da cavalaria da polícia militar, aparece, por exemplo, no início de *O que é isso, companheiro?* –, que provavelmente Salles foi buscar no documentário *Jango* (1984), de Silvio Tendler, referenciado nos créditos finais.

A opção por registros em preto e branco remete a ideias de passado e arquivo. Na diegese, essas imagens se referem ao tempo histórico da ditadura militar, enquanto aquelas vistas por Rubens na TV representam o presente de dezembro de 1970, por isso são coloridas. Conforme já mencionado, Jaimie Baron (2020) destaca a ausência de cores como um dos elementos capazes de produzir o “efeito arquivo” no espectador, geralmente por meio do contraste com um mundo do presente filmado em cores.

¹⁷ Nos créditos finais de *Ainda estou aqui*, constam os acervos pesquisados, mas não há indicações específicas da origem de cada imagem de arquivo utilizada no filme. São listados: Acervo IGPA/PUC Goiás, coleção Jesco von Puttkamer; AP Archive; Arquivo Nacional; BrasilImage; CPDoc/Jornal do Brasil; Eduardo Knapp/Folhapress; Getty Images/NBC News Archive; Imagens fornecidas por Veritone; InfoGlobo; Jango 1984, Dir: Silvio Tendler, Prod: Caliban Produções Cinematográficas Ltda, Brasil Image; Jorge Araújo/Folhapress; José Arthur Fajardo/Abril Comunicações S.A.; Ladrões de automóveis – episódio Vigilante Rodoviário/PROCITEL; “Nos porões do DOI-Codi” Marco Ankosqui; O Globo/Agência O Globo; Rui Britto.

Imagens 28, 29, 30 e 31. Fotogramas de *Ainda estou aqui* (2024)



Fonte: AINDA estou aqui. Direção de Walter Salles. Rio de Janeiro: Globoplay, Conspiração Filmes e Arte France Cinéma, 2024. Disponível no serviço de streaming Globoplay (135 min).

A reportagem exhibe então fotografias de vítimas famosas do regime: o jornalista Vladimir Herzog, o guerrilheiro Stuart Angel e o próprio Rubens Paiva. Às imagens dos verdadeiros Herzog e Angel, que não são personagens de *Ainda estou aqui*, segue-se uma foto de Selton Mello como Rubens (Imagens 32 a 34). Esse procedimento, corriqueiro em dramas históricos comerciais, é o mesmo usado por Bruno Barreto em *O que é isso, companheiro?* de embaralhar registros de figuras reais e imagens com atores. Barreto, inclusive, faz exatamente o mesmo que Salles em determinado momento de seu filme: numa cena em que militares manuseiam fotos de militantes do movimento estudantil, vê-se os personagens Fernando (Cardoso) e Maria (Fernanda Torres) e, em seguida, o líder

estudantil Vladimir Palmeira. Instruções documentarizantes, visando ao ganho de legitimidade histórica em filmes dramáticos.

Imagens 32, 33 e 34. Fotogramas de *Ainda estou aqui* (2024)



Fonte: AINDA estou aqui. Direção de Walter Salles. Rio de Janeiro: Globoplay, Conspiração Filmes e Arte France Cinéma, 2024. Disponível no serviço de streaming Globoplay (135 min).

Nesse caso, no entanto, a inserção da fotografia de Mello como Rubens Paiva tem uma justificativa dramática forte, para além da busca pelo sentido documentarizante num filme histórico comercial: como ela é o elemento disparador da memória quase totalmente perdida de Eunice Paiva, além do âmbito da narrativa ficcional, com atores, é importante que seja o Rubens de Selton Mello a aparecer na TV.

Integrada ao mesmo tempo a outros registros de fato encontrados e a uma diegese ficcional, essa fotografia produz o que Baron chama de afeto arquivo. Esse é um fenômeno que a autora identifica a partir da aparição de imagens que remetem, pelo contraste, a uma disparidade temporal, como um mesmo lugar ou uma mesma pessoa, mostrados em momentos diferentes de sua história, por exemplo.

Quando somos confrontados por essas imagens da inscrição do tempo em corpos humanos e lugares, há não somente um efeito epistemológico, mas também emocional, baseado na revelação da disparidade temporal. Em outras palavras, não apenas dotamos os documentos de arquivo da autoridade do passado “real”, como também da sensação de perda (Baron, 2020, p. 143).

Em *Ainda estou aqui*, o afeto arquivo, a sensação de perda e disparidade temporal, nasce de dois contrastes: entre a fotografia de Rubens Paiva ainda na meia idade (o ex-deputado foi assassinado com 41 anos, Selton Mello tinha 50 em meados de 2023, época das filmagens) e o *close-up* em sua esposa já idosa (em 2014, momento em que se passa tal cena, a verdadeira Eunice estava com 85 anos, já Fernanda Montenegro, em 2023, tinha 93); e entre a referida foto, sem cor, e todas as cenas coloridas com Rubens na primeira parte do filme. O presente familiar se transforma em passado histórico. Em *O que é isso, companheiro?*, por sua vez, o recurso a tal instrução documentarizante está mais exclusivamente atrelado a essa função de atribuição de veracidade histórica à ficção, posto que a presença da foto de Vladimir Palmeira junto às de Fernando e Maria ou dos atores em cenas que emulam imagens de arquivo não produzem grande impacto dramático, sendo apenas um detalhe.

Considerações finais

David Bordwell defende a importância de, na análise fílmica, se considerar a influência de fatores como tradição e experiências de encenação acumuladas no meio, pela lógica da tentativa e erro. São, nas palavras de Bordwell, “repertórios de esquemas, aquelas normas de estilo que os especialistas podem reciclar, modificar ou rejeitar”. Ainda segundo ele, “a originalidade aparece quando um diretor criativamente ajusta um novo meio a um fim já conhecido ou inventa novos objetivos que remanejam os meios já conhecidos” (Bordwell, 2008, p. 71).

Ainda estou aqui está inserido num longo histórico de representação da ditadura militar no cinema brasileiro, e Walter Salles se mostra muito consciente disso. Ele dialoga com tal histórico, repete situações e escolhas presentes em outros filmes, mas também evita outras, decantando o drama comercial sobre a ditadura militar para chegar num resultado de grande sofisticação dramatúrgica e estilística, além de quase sempre cuidadoso no trato com as imagens de arquivo.

Ao se aferrar à proposta de contenção dramática, Salles escapa de grandes explosões emocionais numa história em que elas caberiam perfeitamente, repensando as formas de encenar momentos repetidos do cinema brasileiro sobre a ditadura militar. Por vezes, esse contraste é didático: a conversa discreta no escritório que traz a notícia da morte de Rubens Paiva *versus* a leitura da carta por Zuzu Angel no filme homônimo; o militar que guarda a arma em razão da presença de crianças na casa da família Paiva *versus* o torturador que, por sadismo, empunha sua pistola e gargalha, em *Pra frente, Brasil*.

Já quanto às imagens de arquivo, mesmo que repita, em certo momento, o seu uso genérico para apresentar uma atmosfera repressiva e recorra a instruções documentarizantes típicas, se aproximando do que faz, por exemplo, *O que é isso, companheiro?*, *Ainda estou aqui* consegue justificar melhor suas escolhas. Salles articula, com muita competência, registros encontrados e encenados, bem como aqueles encenados que emulam visualmente os encontrados, produzindo o efeito arquivo descrito por Baron, de modo a concretizar, na diegese, o vazio deixado pelo sequestro, tortura, assassinato e desaparecimento de Rubens Paiva.

Por fim, Salles e os roteiristas Lorega e Hauser acertam na promoção de identificação entre espectador e personagens sem precisar recorrer à lógica narrativa do homem errado, com as implicações que ela traz para o contexto da ditadura militar. Como o Jofre de *Pra frente, Brasil*, Rubens é vítima de uma violência injustificável e desproporcional, mas ele não é um homem apolítico, alguém alheio às lutas de seu tempo. Ex-deputado, cassado pelo golpe de 1964, ele mantém postura de oposição ao autoritarismo instalado e, como diz o amigo Baby (Dan Stulbach) a Eunice, faz o que pode para ajudar quem está sendo perseguido naquele momento. Dando densidade dramática a uma figura real através do registro sistemático de seu cotidiano familiar afetuoso, e sem atenuar suas opiniões para torná-lo mais palatável, *Ainda estou aqui* consegue condenar sem meios-termos a ditadura militar e, simultaneamente, se comunicar com plateias amplas, para além daquelas predispostas a receber positivamente qualquer discurso crítico a tal regime. Os números de bilheteria apontam para isso.

Referências

- ALBIN, Ricardo Cravo. *Driblando a censura: de como o cutelo vil incidiu na cultura*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.
- AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2003.
- BALÁZS, Béla. A face do homem. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.
- BARON, Jaimie. O efeito arquivo: Imagens de arquivo como uma experiência de recepção. *Lumina*, Juiz de Fora, PPGCOM – UFJF, v. 14, n. 2, p. 134-157, mai./ago. 2020.
- BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas: Papirus, 2008.
- FILME Cultura. Rio de Janeiro: CTAv, n. 52, outubro 2010.
- GUEDES, Wallace Andrioli. *Política como produto: Pra Frente, Brasil*, Roberto Farias e a ditadura militar. Curitiba: Appris, 2020.
- LINDEPERG, Sylvie. O caminho das imagens: três histórias de filmagens na primavera-verão de 1944. *Est. Hist.*, Rio de Janeiro, vol. 26, n. 51, p. 9-34, janeiro-junho de 2013.
- LINDEPERG, Sylvie. O destino singular das imagens de arquivo: contribuição para um debate, se necessário, uma “querela”. *Devires*, Belo Horizonte, v. 12, n. 1, p. 12-27, Jan/Jun 2015.
- NAPOLITANO, Marcos. “Vencer Satã só com orações”: políticas culturais e cultura de oposição no Brasil dos anos 1970. In: ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha Viz (Orgs.). *A construção social dos regimes autoritários: Brasil e América Latina*. v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- PAIVA, Marcelo Rubens. *Ainda estou aqui*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2015.
- REIS, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- SELIPRANDY, Fernando. *A luta armada no cinema: Ficção, documentário, memória*. São Paulo: Intermeios, 2015.
- SIMÕES, Inimá. *Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora Senac, 1999.
- XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Filmografia

AÇÃO entre amigos. Direção de Beto Brant. São Paulo: Dezenove Som e Imagens, 1998. Disponível no YouTube (76 min).

AINDA estou aqui. Direção de Walter Salles. Rio de Janeiro: Globoplay, Conspiração Filmes e Arte France Cinéma, 2024. Disponível no serviço de streaming Globoplay (135 min).

(O) BOM burguês. Direção: Oswaldo Caldeira. Rio de Janeiro: Encontro Produções Cinematográficas, 1983. 1 DVD (99 min).

CABRA-CEGA. Direção de Toni Venturi. São Paulo: Olhar Imaginário, 2005. Disponível no YouTube Filmes (107 min).

CABRA marcado para morrer. Direção de Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Eduardo Coutinho Produções Cinematográficas e Mapa Filmes, 1984. 1 DVD (119 min).

(O) DESAFIO. Direção: Paulo César Saraceni. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas Imago Ltda. e Mapa Filmes, 1965. Disponível no YouTube (100 min).

E agora, José? Tortura do sexo. Direção de Ody Fraga. São Paulo: Dacar Produções Cinematográficas, 1979. 1 VHS (90 min).

EM nome da segurança nacional. Direção de Renato Tapajós. São Paulo: Tapiri Cinematográfica, 1984. TV Rip (48 min).

(A) FREIRA e a tortura. Direção de Ozualdo R. Candeias. São Paulo: Dacar Produções Cinematográficas, 1983. Disponível no YouTube (89 min).

JANGO. Direção de Silvio Tendler. Rio de Janeiro: Caliban Produções Cinematográficas), 1984. Disponível no YouTube (115 min).

JARDIM de guerra. Direção de Neville D'Almeida. Rio de Janeiro: J. P. Produções Cinematográficas, Neville d'Almeida Produções Cinematográficas e Tekla Filmes, 1968. Disponível no YouTube (100 min).

LAMARCA. Direção de Sergio Rezende. Rio de Janeiro: Morena Filmes e Cinema Filmes, 1994. 1 DVD (130 min).

MARIGHELLA. Direção de Wagner Moura. Rio de Janeiro: O2 Filmes, Globo Filmes e Maria da Fé, 2019. Disponível no serviço de streaming Globoplay (155 min).

NUNCA fomos tão felizes. Direção de Murilo Salles. Rio de Janeiro: Cinefilmes, Embrafilme, Imacom Comunicação, Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas, Morena Filmes, Movi&Art e Salles & Salles, 1984. 1 DVD (91 min).

O QUE é isso, companheiro?. Direção de Bruno Barreto. Rio de Janeiro: Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas, 1997. Disponível no streaming Mubi (110 min).

PAULA – A história de uma subversiva. Direção de Francisco Ramalho Jr. São Paulo: Embrafilme; Oca Cinematográfica e Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, 1979. 1 DVD (93 min).

PRA frente, Brasil. Direção de Roberto Farias. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas R. F. Farias Ltda. e Embrafilme, 1982. Disponível no YouTube (105 min).

TENSÃO no Rio. Direção de Gustavo Dahl. Rio de Janeiro: Sombra Cinema e Comunicações Ltda., 1984. 1 VHS (109 min).

TERRA em transe. Direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Produções Cinematográficas Ltda., 1967. 1 DVD (107 min).

(A) VIDA provisória. Direção de Maurício Gomes Leite. Rio de Janeiro: Tekla Filmes, Saga Filmes, Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas e J. P. de Carvalho Produção e Administração Cinematográfica Ltda., 1968. Disponível no YouTube (84 min).

ZUZU Angel. Direção de Sergio Rezende. Rio de Janeiro: Toscana Audiovisual, 2006. 1 DVD (110 min).