



## O tempo que atravessa a memória e o espaço que inscreve a resistência: uma análise do filme “Ainda Estou Aqui” (2024)

The time that crosses memory and the space that inscribes resistance: an analysis of the film “I’m still here” (2024)

Helaine de Souza Maciel

<https://orcid.org/0009-0006-0424-4100>

Fábio Marques de Souza

<https://orcid.org/0000-0003-4538-3204>

**Resumo:** Este artigo propõe uma análise do filme “Ainda Estou Aqui” (2024) à luz do conceito de cronotopo, formulado por Mikhail Bakhtin a partir de sua leitura de Dostoiévski. A pesquisa explora como o tempo e o espaço cinematográficos estruturam a narrativa, materializando experiências sociais marcadas por múltiplas camadas de opressão e resistência. Partimos da premissa de que o cinema não é um simples espelho da realidade, mas um espaço de inscrição simbólica e política, no qual corpos, vozes e silêncios se organizam em uma cartografia afetiva e histórica. Para tanto, adotamos uma metodologia qualitativa e interpretativa, conforme Minayo (2001) e Silveira e Córdova (2009), com o objetivo de descrever as relações sociais e as camadas de opressão presentes no filme. A partir da análise de três cenas específicas, investigamos como os cronotopos da cidade grande, do encontro inesperado e do confinamento operam na construção de pertencimento, revelando a interação entre territórios físicos e subjetivos, bem como entre o tempo da memória e o tempo de espera. Os resultados indicam que a justaposição de espaços e temporalidades no filme não só compõe sua estética narrativa, mas também denuncia as dinâmicas de exclusão e resistência que estruturam a realidade dos sujeitos representados. Dessa forma, reafirma-se o cinema como um campo de disputa simbólica, no qual o tempo e o espaço tornam-se elementos centrais na construção de existências e identidades.

**Palavras-chave:** Cronotopo; Cinema; Opressão; Resistência.

**Abstract:** This article proposes an analysis of the film “I’m Still Here” (2024) through the lens of the concept of the chronotope, as formulated by Mikhail Bakhtin in his reading of Dostoiévski. The research explores how cinematic time and space structure the narrative, materializing social experiences marked by multiple layers of oppression and resistance. It is based on the premise that cinema is not a mere mirror of reality, but a space of symbolic and political inscription, where bodies, voices, and silences are arranged in an affective and historical cartography. To this end, a qualitative and interpretative methodology is adopted, following Minayo (2001) and Silveira & Córdova (2009), with the aim of describing the social relations and layers of oppression present in the film. Based on the analysis of three specific scenes, the study investigates how the chronotopes of the big city, the unexpected encounter, and confinement operate in the construction of belonging, revealing the interaction between physical and subjective territories, as well as between the time of memory and the time of waiting. The results indicate that the juxtaposition of spaces and temporalities in the film not only shapes its narrative aesthetics, but also denounces the dynamics of exclusion and resistance that structure the reality of the subjects represented. Thus, cinema is reaffirmed as a field of symbolic dispute, in which time and space become central elements in the construction of existences and identities.

**Keywords:** Chronotope; Cinema; Oppression; Resistance.



## INTRODUÇÃO

No fluxo incessante da história, tempo e espaço não são meros cenários onde a vida se desenrola, mas dimensões estruturantes da experiência humana, moldando as formas de representação do real. Na literatura – e, por extensão, no cinema – essas categorias se entrelaçam de maneira complexa e descontínua, refletindo as tensões entre personagens, memórias e discursos. O conceito de cronotopo nos permite compreender como determinadas épocas se inscrevem na materialidade dos corpos, na organização dos discursos e nas dinâmicas de poder, tornando visível aquilo que, por vezes foi relegado ao silêncio (Bakhtin, 2018).

Entre 1964 e 1985, o Brasil mergulhou em uma encruzilhada escura e silenciosa, onde as vozes da liberdade foram silenciadas, e a dor de um povo se estendeu pela geografia de um país engolido pela repressão. O regime militar não apenas se impôs com suas armas, mas também com o peso de um tempo paralisante – em que os corpos eram vigiados, os pensamentos controlados e as memórias, quando não apagadas, eram distorcidas. No entanto, mesmo sob o peso da opressão, a resistência emergiu em múltiplas formas: nos espaços clandestinos, nos gestos cotidianos e na arte, que se tornou um dos mais poderosos veículos de contestação e registro histórico.

O cinema, como linguagem e prática cultural, desempenhou um papel central na reconfiguração da memória e na denúncia das estruturas de poder que sustentavam o regime militar. Frente à censura, a sétima arte encontrou meios de subverter o silenciamento, construindo narrativas que, por meio de metáforas, elipses e deslocamentos temporais, registravam as dores e os desafios enfrentados pela sociedade brasileira. Nesse contexto, os filmes que revisitam o período ditatorial resgatam histórias esquecidas e criam um espaço dialógico no qual o passado interpela o presente, abrindo caminhos para a reflexão crítica e a reconstrução da memória coletiva.

O filme “Ainda Estou Aqui” (2024) insere-se nesse contexto como um enunciado verbivocovisual – verbal, sonoro e visual – que articula memória, resistência e identidade em sua potencialidade valorativa. Ao narrar a trajetória de Eunice Paiva, interpretada por Fernanda Torres, a produção cinematográfica evidencia a interseção entre as esferas públicas e privadas, revelando como as

temporalidades da ditadura e da memória se justapõem na construção simbólica da resistência. A ausência do marido desaparecido – o engenheiro e ex-deputado Rubens Paiva – não se dá apenas como um vazio afetivo, mas como um ponto de fissura na história, um vestígio da violência do Estado que insiste em se reinscrever no presente.

Para compreender as camadas de significação que atravessam o filme, este artigo se apoia no conceito de cronotopo, formulado por Mikhail Bakhtin, que permite analisar como tempo e espaço não apenas ambientam a narrativa, mas se tornam protagonistas de sua construção discursiva. Afinal, “o processo de assimilação do tempo e do espaço históricos reais, e do homem histórico e real que neles se revela, transcorre de forma complexa e descontínua” (Bakhtin, 2018, p.11). O cronotopo da ditadura, marcado pelo medo, pelo controle dos corpos e pelo apagamento de histórias, dialoga com o cronotopo da memória, que resgata, reconta e resiste à tentativa de esquecimento.

O cinema, nesse sentido, constitui-se como espaço dialógico por excelência, pois permite a emergência de vozes historicamente silenciadas, transformando a narrativa em um território de disputa simbólica. Como argumenta Di Camargo (2020b, p. 90), é a característica ideológica e dialógica do cinema que confere “ao espectador uma dimensão que nenhuma outra forma artística consegue fornecer captando a realidade melhor que qualquer outro meio de uma forma que pode alterar o modo como a percebemos”. Assim, ao articular distintas temporalidades e experiências, o cinema não apenas registra acontecimentos, mas os reinscreve sob novas perspectivas, possibilitando que diferentes sujeitos reivindicem suas histórias e se posicionem diante da memória coletiva.

Nesse ponto, o gênero fílmico torna-se fundamental para compreender as múltiplas camadas de resistência presente no filme. A luta contra a repressão estatal não pode ser entendida de forma unidimensional, pois diferentes formas de opressão se entrecruzam na experiência dos personagens. No caso de Eunice Paiva, sua trajetória não se limita ao enfrentamento político da ditadura; é necessário considerar as dimensões de tempo e espaço que perpassam sua vivência. A narrativa cinematográfica escolhida para esta análise evidencia como o regime militar não operou como uma estrutura repressiva homogênea, mas

como um sistema que afetou de maneira desigual os corpos que ocupavam posições distintas na hierarquia social.

A metodologia adotada neste estudo é qualitativa e interpretativa, baseando-se na análise fílmica e na articulação teórica entre Bakhtin e o cinema. A pesquisa desenvolve-se a partir de uma leitura dialógica do filme, considerando suas construções narrativas, temporais e espaciais como elementos fundamentais para a compreensão da resistência e da memória histórica. A abordagem interpretativa permite evidenciar como as categorias de tempo, espaço e identidade se entrelaçam no discurso cinematográfico, revelando camadas de sentido que ultrapassam a representação linear dos acontecimentos históricos (Minayo, 2001; Silveira; Córdova, 2009).

Dessa forma, este artigo propõe uma análise de três cenas-chave que sintetizam o entrecruzamento entre memória, resistência e identidade, investigando como o discurso cinematográfico mobiliza diferentes temporalidades e espacialidades para dar visibilidade às histórias de mulheres que enfrentaram o peso da ditadura. Ao fazê-lo, buscamos compreender de que maneira o filme ressignifica o passado e contribui para o debate sobre memória, justiça e reparação no Brasil contemporâneo.

Organizamos este trabalho em três momentos interconectados. A primeira seção, *Cronotopo em cena: ecos de Bakhtin sob a leitura de Dostoiévski*, apresenta o conceito de cronotopo a partir da leitura bakhtiniana da obra. Em seguida, *O cinema como travessia: imagens em disputa, sentidos em movimento*, refletimos sobre as camadas de opressão e resistência presentes nos fatos narrados. Por fim, na seção *Ainda Estou Aqui: entre cidades, encontros e silêncios*, analisamos três recortes de cenas à luz dos cronotopos da cidade grande, do encontro inesperado e do confinamento, valendo-nos de montagens visuais que evidenciam a progressão espaço-temporal e a força verbo-voco-visuais do filme. Finalizamos com as considerações (in)conclusivas e as referências que fundamentam este percurso.

#### CRONOTOPO EM CENA: ECOS DE BAKHTIN SOB A LEITURA DE DOSTOIÉVSKI

O conceito de cronotopo, desenvolvido por Mikhail Bakhtin, antecipa um princípio essencial da física moderna: a inseparabilidade entre tempo e espaço.

Essa ideia, fundamental para a Teoria da Relatividade de Albert Einstein (1879-1955), também foi influenciada pelos estudos do fisiologista russo A. A. Ukhtomski (1875-1942) e pela filosofia de Immanuel Kant sobre a relação entre tempo (*cronos*) e espaço (*topos*) na experiência humana. A relevância do cronotopo na análise literária e cinematográfica surge justamente dessa multidisciplinaridade, que permite a articulação entre diferentes saberes e formas de representação.

Na leitura bakhtiniana da linguagem, dois conceitos se destacam para a compreensão da relação entre sujeito, tempo e espaço: a *exotopia* e o *cronotopo*. A *exotopia* refere-se à tensão entre dois pontos de vista distintos: o daquele que vivencia uma experiência e o daquele que observa de fora. Como explica Amorim (2023, p. 101), esse conceito “designa uma relação de tensão entre pelo menos dois lugares: o do sujeito que vive e olha de onde vive, e daquele que, estando de fora da experiência do primeiro, tenta mostrar o que vê do olhar do outro”. Ou seja, esse jogo de perspectivas demonstra que a compreensão da realidade nunca é absoluta, mas sempre mediada pelo deslocamento dos olhares e pelo embate entre diferentes posições enunciativas.

Por sua vez, o cronotopo constitui a matriz espaço-temporal da narrativa, articulando-se com a *exotopia* na medida em que a organização dos tempos e espaços define os modos de interação entre os sujeitos. Bakhtin (1988) conceitua o cronotopo como a conexão intrínseca entre tempo e espaço, manifestando-se artisticamente na literatura e em outras formas de arte. Ele afirma:

Nós daremos o nome de cronotopo (literalmente, “espaço-tempo”) para a ligação intrínseca das relações temporais e espaciais que são artisticamente expressas na literatura. Este termo (tempo-espaço) é empregado em matemática, e foi introduzido como parte da Teoria da Relatividade de Einstein. O significado especial que ela tem na teoria da relatividade não é importante para nossos propósitos, estamos tomando-o emprestado para a crítica literária quase como uma metáfora (quase, mas não totalmente). O que conta para nós é o fato de que ele expressa a inseparabilidade do espaço e do tempo (tempo como a quarta dimensão do espaço). Entendemos o cronotopo como categoria formalmente constitutiva da literatura, não vamos lidar com o cronotopo em outras áreas da cultura. (Bakhtin, 1988, p. 84).

Nos estudos de Sobral (2021), essa formulação se baseia na ideia da quarta dimensão de Hermann Minkowski, que evidencia a indissociabilidade do espaço-tempo e sua variabilidade conforme cada período histórico. Ao mesmo tempo, Bakhtin revisita a filosofia kantiana, rejeitando o caráter transcendental

dessas categorias e incorporando a noção de “duração” (*durée*) de Henri Bergson, que enfatiza a fluidez da experiência temporal. Isto permite compreender o cronotopo não como um esquema rígido, mas como um campo dinâmico no qual tempo e espaço se modificam em função das práticas sociais e dos regimes discursivos.

Apesar da complexidade do conceito, podemos identificar três grandes eixos que orientam sua aplicação: (i) a forma como a experiência é compreendida no mundo; (ii) a estruturação dos discursos; e (iii) as arquiteturas narrativas dos diferentes gêneros. Assim, o cronotopo não se limita a uma ferramenta de análise literária, mas constitui um mecanismo para interpretar a articulação entre tempo e espaço na experiência humana, no discurso e na construção das formas narrativas.

Para aprofundar a compreensão bakhtiniana, destacamos algumas características centrais do cronotopo: (a) a inseparabilidade e a influência mútua entre tempo e espaço; (b) a função estruturante do cronotopo na ação narrativa, ainda que nem sempre explicitamente visível; (c) a variação das relações espaço-temporais, conforme os ritmos de indivíduos, sociedades e organismos; (d) a dependência da percepção de tempo e espaço à posição do sujeito que observa; e (e) a historicidade dessas categorias, que se transformam conforme as necessidades humanas de percepção. Essa concepção ressoa com as ideias de Einstein, que também concebia o tempo como uma grandeza relativa e dinâmica.

Fiorin (2006) amplia essa discussão ao enfatizar que os cronotopos são modos de representação do mundo enraizados na cosmovisão de uma época, servindo como ponto de interação entre o real e o representado nos textos, configurando não apenas a estrutura narrativa, mas também as imagens sociais e históricas dos sujeitos representados. Para o estudioso, o cronotopo “brota de uma cosmovisão e determina a imagem do homem na literatura” (Fiorin, 2006, p. 133), reforçando que tempo e espaço não são categorias neutras, mas sempre marcadas por relações ideológicas e culturais.

Mikhail Bakhtin na obra *Problemas da poética de Dostoiévski* (2008), destaca o cronotopo como elemento central na construção da narrativa. Para o teórico, a inter-relação entre tempo e espaço não se limita a um pano de fundo estático, mas influencia ativamente a experiência dos personagens e a organização discursiva do romance. Na literatura dostoiévskiana, Bakhtin

identifica três cronotopos significativos: (i) *a cidade grande*; (ii) *o encontro inesperado*; e (iii) *o espaço de confinamento*. Cada um desses espaços-tempos opera como um princípio estruturante que condiciona os diálogos, os conflitos e as trajetórias dos personagens.

O *cronotopo da cidade grande* caracteriza-se pelo dinamismo das multidões anônimas e pela interseção de diferentes grupos sociais e ideológicos. Nesse ambiente marcado pela imprevisibilidade, os encontros casuais e as descobertas inesperadas impulsionam a ação narrativa. Mais que um cenário passivo, a cidade atua como um elemento ativo que reorganiza os percursos dos personagens e intensifica a polifonia permitindo o embate de múltiplas vozes e perspectivas. Logo, a metrópole emerge como um espaço de interações dialógicas, no qual os discursos se confrontam e se entrelaçam, conferindo profundidade à narrativa.

De forma complementar, Bakhtin identifica o *cronotopo do encontro inesperado* como um dos mecanismos narrativos essenciais na obra de Dostoiévski. Esses encontros casuais, que ocorrem em espaços públicos como ruas, cafés, praças e praias, por exemplo, não apenas introduzem reviravoltas na trama e diálogos de alta carga simbólica, mas evidenciam a aleatoriedade e a imprevisibilidade da existência humana. Dessa maneira, a narrativa rompe com qualquer linearidade temporal rígida, ressaltando o caráter fragmentário e contingente das relações sociais.

Paralelamente, o *cronotopo do espaço de confinamento* introduz uma configuração espacial distinta e importante para a análise da poética doistoiévskiana. Diferentemente da *cidade grande* e do *encontro inesperado*, que favorecem múltiplas interações e deslocamentos, o *confinamento* – presente em prisões, hospitais e quartéis – impõe uma restrição à mobilidade dos personagens, intensificando as relações interpessoais. Esses espaços fechados, ao exigirem uma convivência forçada e contínua, exacerbam os conflitos, promovem a introspecção e criam um ambiente propício para diálogos densos e altamente tensionados.

No contexto cinematográfico, a interação espaço-tempo não se restringe a um cenário físico ou a uma cronologia linear, mas se manifesta de forma dinâmica por meio da montagem, da composição dos planos e do movimento dos

personagens. É nesse sentido que Bakhtin (1988) evidencia a função estruturante do cronotopo apontando que,

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. (Bakhtin, 1988, p. 211).

Ao nosso ver, o cronotopo organiza a narrativa, condiciona a experiência do espectador e influencia a percepção da passagem do tempo e da disposição dos espaços. O filme "Ainda Estou Aqui" (2024), de Walter Salles, exemplifica essa articulação ao retratar a trajetória de Eunice Paiva diante da repressão da ditadura militar brasileira. A obra reconstitui um período histórico específico e o faz por meio de um entrelaçamento entre diferentes temporalidades: o tempo da repressão, marcado pelo desaparecimento de Rubens Paiva (seu marido), e o tempo da memória, no qual a resistência se inscreve na subjetividade da protagonista e de sua família.

A percepção do tempo e do espaço na narrativa do filme não é homogênea, mas varia conforme a posição do personagem dentro da narrativa e o seu contexto político. O tempo da ditadura impõe uma espacialidade de vigilância, medo e ruptura familiar, enquanto o tempo da resistência transforma a universidade e os tribunais em territórios de luta e reconstrução. Como sugere Amorim (2023, p. 103), "a concepção de tempo traz consigo uma concepção de homem e, assim, a cada nova temporalidade, corresponde um novo homem". No filme, esse deslocamento se manifesta no percurso de Eunice, que ressignifica os espaços da ausência e do exílio em lugares de ação política e reivindicação histórica.

Assim, o tempo da repressão, inicialmente dominante, cede lugar ao tempo da resistência, demonstrando como o cronotopo estrutura não apenas a narrativa, mas a própria experiência histórica da personagem. Como em toda narrativa dialógica, o cronotopo não se encerra em si mesmo, mas se abre para múltiplas interpretações, permitindo que o espectador participe ativamente do processo de ressignificação da história. Afinal, como Bakhtin nos ensina, o tempo e o espaço

nunca são neutros: são sempre permeados por vozes, conflitos e possibilidades de transformação.

## O CINEMA COMO TRAVESSIA: IMAGENS EM DISPUTA, SENTIDOS EM MOVIMENTO

Desde os primórdios, a humanidade inscreve sua existência nas formas da arte, buscando traduzir em imagens, palavras e sons os sentidos que emergem de suas experiências. Da delicadeza dos versos à força dos traços sobre a tela, das narrativas orais contadas à luz do fogo às páginas dos grandes romances, cada época encontrou meios de dar corpo à sua visão de mundo. Essas expressões, moldadas por contextos históricos e pelos anseios simbólicos de seu tempo, instauram modos particulares de significar e partilhar o vivido.

É nesse fluxo contínuo de invenção sensível que o cinema irrompe, há pouco mais de um século, inaugurando um novo horizonte expressivo. Com luz projetada sobre a tela, surge a possibilidade de capturar o movimento e esculpir o tempo, de entrelaçar imagem e narrativa em uma tessitura verbo-voco-visual que transforma a maneira como percebemos e significamos a realidade. Mais do que continuidade técnica de outras artes, o cinema afirma-se como linguagem própria, instaurando um regime de significação específico, fundado no dinamismo do olhar e na articulação temporal do visível.

Ao longo de sua trajetória, a sétima arte consolidou-se como um meio autônomo de expressão, em constante reinvenção e diálogo com a sensibilidade de seu tempo. Dos primeiros registros imagéticos às narrativas contemporâneas, o cinema amplia os horizontes do visível e do dizível, reinventando, sem cessar, as formas de narrar e de refletir sobre a experiência humana. Nesse percurso, torna-se campo de experimentação estética, técnica e simbólica, em que o olhar se educa e a escuta se afina diante da pluralidade dos mundos possíveis.

Embora, em seus primeiros passos, o cinema tenha sido associado às artes visuais estáticas – como a fotografia, a escultura, a pintura e o desenho –, logo afirma sua singularidade ao instaurar uma linguagem própria, capaz de articular tempo e espaço em um contínuo de significações. Sua própria etimologia – do grego *κίνημα* (*kinema*), "movimento" – revela essa vocação dinâmica, que transforma a imagem em fluxo, ritmo e enunciação.

Como destaca Leal (2023 p. 96) a análise do discurso cinematográfico é “mais do que uma forma de entretenimento, um espaço de problematização e de reflexão crítica sobre vários aspectos da sociedade”. Nessa perspectiva, o cinema não apenas representa a realidade, mas a refrata, instaurando um jogo expressivo que interpela o espectador em sua sensibilidade e historicidade.

Em “A estética do filme” (2009), Jacques Aumont e outros autores propõem reflexões sobre a representação sonora, a espacialidade, a montagem, a narratividade e o contato do espectador com o objeto fílmico. Para os estudiosos, compreender o cinema como gênero discursivo implica reconhecê-lo como uma forma organizada por três elementos fundamentais: *tema*, *composição* e *estilo*, conforme promulgados pela perspectiva bakhtiniana. Isto é, não apenas delineiam a arquitetura da obra fílmica, mas também condicionam suas interações com o público e com os discursos culturais que a circundam, situando o cinema em um horizonte dialógico ampliado.

A esse respeito, o *tema*, emerge como um campo dialógico em que se entrecruzam discursos sociais, ideológicos e culturais. Além de refletir a realidade, o filme reelabora, seleciona e tensiona questões que atravessam o imaginário coletivo. A construção temática dos filmes está enraizada nas dinâmicas sociais e históricas que os produzem; as narrativas cinematográficas carregam valores, tensões e conflitos inscritos no contexto que as constitui. Ao abordar diferentes temáticas – sejam elas políticas, filosóficas, históricas ou subjetivas –, o cinema se posiciona como um espaço de enunciação onde se negociam sentidos e interpretações do mundo.

No que tange à *composição*, a linguagem cinematográfica se estrutura por formas relativamente estabilizadas que delineiam os contornos da narrativa fílmica. Elementos como enredo, direção de arte, fotografia, montagem, roteiro, trilha sonora, efeitos visuais, mixagem de som e atuação articulam-se de maneira complexa para compor a obra, refletindo escolhas estéticas e discursivas que ressoam na recepção do público. Assim como nos gêneros discursivos em Bakhtin, a composição do filme não se fixa em um modelo, mas se configura dinamicamente, dialogando com diferentes tradições e movimentos estéticos ao longo da história do cinema.

No que se refere ao *estilo*, longe de ser uma escolha arbitrária, revela-se a intencionalidade do enunciador e a maneira pela qual a obra se insere no horizonte

discursivo da arte cinematográfica. A seleção de recursos estilísticos – como a gramática visual, o ritmo narrativo, a montagem e os enquadramentos – define o tom e a expressividade do filme, ancorando-se em sistemas de significação mais amplos que atravessam a esfera estética, bem como as dimensões culturais e ideológicas da produção audiovisual.

Nessa tessitura, o cinema se constitui como solo fértil para a produção de enunciados nos quais múltiplas vozes e sentidos se entrelaçam. Conforme argumenta Rezende (2024, p. 116-117), o gênero filme, enquanto enunciado verbo-voco-visual, estabelece relações dialógicas que transcendem a obra em si, “o verbivocovisual é considerado, em sua potencialidade valorativa, como unidade complexa”, inscrevendo-se no fluxo contínuo da cultura e da memória social. Dessa forma, ao considerarmos o cinema sob a ótica bakhtiniana dos gêneros do discurso, ampliamos sua compreensão para além de uma manifestação artística isolada, inserindo-o no dinamismo da comunicação social.

Robert Stam (1992) ressalta que Bakhtin concebe os gêneros discursivos como formas relativamente estáveis de enunciados, que englobam tanto os registros cotidianos, como diálogos informais e relatos orais, quanto formas mais complexas, como o romance, o ensaio e, por extensão, o filme. Sua natureza discursiva absorve elementos de outros gêneros e, ao mesmo tempo, os influencia, num contínuo processo de transformação e reconfiguração. Nesse sentido, Bakhtin (2003) observa que os gêneros do discurso podem ser classificados em primários e secundários, sendo estes últimos combinações mais elaboradas que reformulam e ampliam os primeiros.

O cinema, enquanto gênero discursivo secundário, apropria-se de enunciados oriundos de diversas instâncias sociais e culturais, reelaborando-os em um sistema expressivo próprio. Ao transpor experiências cotidianas, registros históricos e manifestações artísticas para a linguagem cinematográfica, o filme transcende a mera reprodução da realidade: ele a interpreta, a refrata e a reconfigura sob a ótica de suas convenções estilísticas e narrativas. A dimensão dialógica do cinema manifesta-se tanto na sua estrutura composicional quanto na forma como dialoga com seus espectadores.

Como observa Bakhtin (2006, p.117) “A situação social mais imediata e o meio social mais amplo determinam completamente e, por assim dizer, a partir de seu interior, a estrutura da enunciação”. O discurso cinematográfico, portanto,

é moldado por ideologias, valores e intencionalidades que atravessam sua produção e recepção. Desta maneira, Leal (2023, p. 106) sintetiza essa visão ao afirmar que o discurso fílmico é:

[...] um fenômeno cultural constituído por um sistema de signos ideológicos emoldurados em contextos extraverbais, banhados no social, orquestrados em uma tela semiótica a partir de encadeamentos cronotópicos, destinados à comunicação cultural, em consonância dialógica, em caráter permanente, com os discursos da sociedade. (Leal, 2023, p. 106).

Essa passagem evidencia que o espectador não é um receptor passivo, mas um sujeito responsivo, que negocia sentidos e atualiza as interpretações a partir de sua própria vivência social e histórica. Afinal, "Falar de 'texto fílmico' é, portanto, considerar o filme como discurso significante, analisar seu(s) sistema(s) interno(s), estudar todas as configurações significantes que é possível nele observar." (Aumont, 2009, p. 201). O cinema ergue-se, assim, como uma chave que abre passagens entre tempos, espaços e vozes – entre o visível e o invisível, entre o dito e o pressentido.

Nesse contexto, o conceito de cronotopo, elaborado por Bakhtin, revela-se central para a análise cinematográfica, ao permitir compreender como tempo e espaço se organizam na narrativa e constroem sentidos que extrapolam o plano estético, alcançando também o ético, o social e o ideológico. A forma como os filmes encenam os encontros, os deslocamentos, os confinamentos e os gestos cotidianos estão profundamente imbricados na maneira como significamos o mundo – e como somos por ele significados.

Em sua tessitura verbivocovisual, cada obra se torna um elo na corrente infinita do diálogo humano, ressoando memórias, deslocando fronteiras e esculpindo novas possibilidades de significação no tecido social. O cinema, ao condensar tempos e espaços em imagens que falam, escavam e interpelam, nos convida a atravessar o visível com olhos atentos ao que pulsa no silêncio entre os gestos. A seguir, exploraremos como tais concepções ganham corpo no filme "Ainda Estou Aqui" (2024), buscando evidenciar de que modo os cronotopos se articulam à linguagem que atravessa o discurso fílmico contemporâneo.

## AINDA ESTOU AQUI: ENTRE CIDADES, ENCONTROS E SILÊNCIOS

Se, como afirma Bakhtin, todo enunciado está ancorado em um tempo e espaço específicos, no cinema essa vinculação adquire espessura estética e sensorial. O tempo deixa de ser mera sucessão cronológica para se converter em ritmo, pausa e memória. O espaço, por sua vez, transcende sua função de cenário e passa a operar como corpo, atmosfera e tensão. Assim, a imagem em movimento organiza-se como linguagem verbo-voco-visual que não apenas representa, mas incorpora uma perspectiva de mundo em si (Di Camargo, 2020).

Nesse horizonte, o cronotopo ultrapassa a função de estrutura narrativa para configurar-se como compasso sensível da experiência cinematográfica, organizando os sentidos, modulando os afetos e tensionando as subjetividades. Segundo a reflexão de Amorim (2023), trata-se de uma matriz espaço-temporal compartilhada, na qual diferentes histórias são contadas e inscritas. Vinculado à constituição dos gêneros discursivos, esse conceito articula uma forma de produção histórica que conforma modos de narrar e de experienciar o mundo.

A produção cinematográfica "Ainda Estou Aqui" (2024), dirigida por Walter Salles e vencedor do Oscar de melhor Filme Internacional em sua 97ª edição, convida-nos a escutar o eco de uma história silenciada pelas frestas da ditadura militar brasileira. A trama não se limita a narrar os fatos de um passado opressor: ela os revive, os refrata, os reinscreve em corpos, gestos e silêncios que ainda não cessaram de falar. Eunice Paiva, interpretada com assombrosa delicadeza por Fernanda Torres, é a figura que atravessa esse percurso de mulher, mãe, advogada – corpo em vigília e verbo em desobediência.

A partir da ausência de Rubens Paiva – engenheiro, ex-deputado, marido de Eunice, interpretado por Selton Mello –, sequestrado e assassinado pelo regime em 1971, instaura-se a presença da luta. Privada abruptamente de sua vida cotidiana, Eunice recusa o silêncio e transforma a dor em posicionamento ético e político. Sob vigilância constante e com cinco filhos a seu cuidado, Eunice ressignifica o luto ao transformá-lo em travessia política, tornando-se advogada e defensora de perseguidos pelo regime. Sua trajetória, marcada por perdas irreparáveis, é também a de um renascimento – ou, como diria Bakhtin (1997, p. 40), a de um ser que "vivencia qualquer integridade acabada como uma limitação", pois nunca cessa de se refazer.

O filme tem como ponto de partida o livro *"Ainda estou aqui"* (2015), de Marcelo Rubens Paiva, filho caçula de Eunice e Rubens. Na obra, o autor entrelaça memória pessoal e contexto histórico ao narrar a vida da mãe, sua luta contra a repressão e a posterior batalha contra o Alzheimer. Viúva de um desaparecido político, Eunice fez da dor um gesto de resistência. A narrativa literária combina o íntimo e o político, abordando o vínculo maternal, a erosão da memória e a dignidade persistente diante do esquecimento. Trata-se menos de uma biografia do que de um testamento afetivo – um gesto de cuidado, de escuta e de reinscrição da memória.

Inspirado nessa tessitura, o longa de Walter Salles constrói um tecido polifônico em que o tempo histórico e subjetividade se entrelaçam com intensidade. As cidades, os corredores institucionais, os espaços da casa e do cárcere, tudo se converte em linguagem. A imagem não ilustra: interroga. A memória não se fixa: insiste. Como afirma Bakhtin (2018), o cronotopo é a ponte que liga o mundo representado ao mundo que representa, não como metáfora, mas como acontecimento concreto da linguagem.

Neste estudo, propomos a leitura de três cenas cruciais da obra a partir do cronotopo bakhtiniano, com o intuito de compreender como tempo e espaço se organizam como formas significantes de resistência. Os cronotopos *da cidade grande, do encontro inesperado e do confinamento* não se limitam a molduras narrativas, uma vez que são forças geradoras, lugares onde a dor se inscreve e a esperança se forja. Neles, a memória não é registro, mas embate.

Nesse percurso, seguimos o que Volóchinov (2017, p. 218) tão lucidamente nos ensinou: "a realidade efetiva da linguagem não é o sistema abstrato de formas linguísticas nem o enunciado monológico isolado [...], mas o acontecimento social da interação discursiva que ocorre por meio de um ou de vários enunciados". No cinema de Salles, esse acontecimento se dá por meio da tessitura entre palavra, imagem e silêncio – e é nesse intervalo sensível que emerge a força de Eunice. Uma força que ainda está aqui.

No universo bakhtiniano, o *cronotopo da cidade grande* constitui-se como um espaço paradoxal, onde coexistem anonimato e vigilância, liberdade e repressão. Em *"Ainda Estou Aqui"* (2024), essa ambivalência se inscreve nos corpos, nas paisagens e nos deslocamentos. As cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, não funcionam apenas como meros cenários, mas como agentes

narrativos: personagens geográficas que modulam o ritmo da experiência e os contornos do enredo. Segundo Bakhtin (2018, p. 226), aos cronotopos “pertence a eles o significado basilar gerador do enredo” são, portanto, forças modeladoras da narrativa, e não meras circunstâncias.

A seguir, apresentamos a Imagem 1, que evidencia a espessura verbo-voco-visual do espaço urbano, nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, destacando como o cronotopo da cidade grande se configura como lugar de dominação, silenciamento e resistência.

Imagem 1 – Cidade grande: a máquina que vigia, a paisagem que sufoca



Fonte: Ainda Estou Aqui (2024).

A imagem 1 sintetiza a progressão espaço-temporal de dois ambientes urbanos: Rio de Janeiro e São Paulo. Mais do que retratar geografias distintas, os quadros condensam atmosferas afetivas e regimes de vivência radicalmente diferentes, revelando a densidade na narrativa. No Rio de Janeiro, as cenas iniciais exibem uma cidade aberta ao convívio, onde a praia, as ruas abertas e os corpos em movimento sugerem uma vivência fluida, marcada por encontros espontâneos e uma leveza solar. A coletividade das ações – a fotografia em grupo, a brincadeira infantil, os espaços compartilhados – configura um território de pertencimento, onde o gesto social parece possível. Contudo, essa liberdade é passageira.

À medida que o enredo avança, o espaço da convivência se converte em território de ameaça. Helicópteros sobrevoam, sirenes rasgam o som ambiente, e os olhares de vigilância se infiltram na paisagem. A câmera, que observava de perto, agora se distancia, produzindo uma lente de estranhamento e

despersonalização. Dessa forma, a cidade torna-se, então, o primeiro dispositivo de ruptura: é nesse cronotopo que Eunice deixa de ser apenas cidadã e passa a ocupar a posição do corpo suspeito, vigiado e interdito.

Por conseguinte, São Paulo surge como contraponto e continuação desse processo de deslocamento. A arquitetura verticalizada, os corredores fechados, o trânsito contínuo e impessoal instauram um ambiente de contenção e vigilância sistemática. Se no Rio de Janeiro havia abertura para o encontro e o afeto, em São Paulo prevalece o controle disperso e contínuo. As linhas retas da cidade vertical delimitam os movimentos e instauram uma lógica de fronteira – geográfica e subjetiva. Trata-se de uma passagem simbólica da partilha à burocracia, da praça à instituição e da convivência à resistência.

Neste cronotopo, o exílio de Eunice assume feições de reinvenção. A mudança para São Paulo não representa um gesto de fuga, mas o início de uma nova travessia. Ao aproximar dos pais, retoma os estudos, reorganiza a vida com os filhos e inicia sua atuação como advogada. A cidade, que em um primeiro momento se apresenta como espaço indiferente, transforma-se em território de embate político e ético. Seus corredores institucionais ora silenciam, ora ecoam vozes dissidentes. Assim, São Paulo emerge como cronotopo da justiça em disputa: lugar onde o silêncio tenta imperar, mas a palavra insiste.

Ao entrelaçar geografias como Rio de Janeiro e São Paulo, o filme revela espaços liminares: territórios tensionados entre o afeto e a denúncia, entre o gesto cotidiano e a memória política. O cronotopo urbano, em "Ainda Estou Aqui" (2024), constitui-se como palco em que o privado se torna público, e a memória, mesmo quando ameaçada pelo esquecimento, transforma-se em linguagem. Em outras palavras, a cidade é corpo que sente, parede que escuta e ruído que vigia. Logo, o tempo, nas duas cidades, se faz concreto, e a geografia simbólica. Para Amorim (2023 p. 105), a concepção bakhtiniana sinaliza que "à visão do sujeito individual e privado corresponde um tempo individualizado e desdobrado em múltiplas esferas: o tempo de cada um dos sujeitos em função de suas múltiplas vivências."

Este é um ponto essencial na estética bakhtiniana: os encontros nunca são neutros. Eles carregam a possibilidade da mudança, do desvio de trajetória e do confronto com o destino. A cidade grande, especialmente São Paulo, torna-se espaço do acaso e possibilidade, onde trajetórias se cruzam para configurar

destinos. Dessa forma, as duas cidades não apenas se contrapõem, mas se complementam como cronotopos de uma travessia, onde a dor encontra formas de dizer-se e o silêncio, de torna-se voz. Na Imagem 2, abaixo, observamos que a análise se desloca do espaço para a potência da alteridade, quando o olhar do outro, mesmo fugaz, transforma a trajetória.

Imagem 2 – O encontro inesperado: entre o silêncio e o gesto



Fonte: Ainda Estou Aqui (2024).

Conforme ilustrado na imagem acima, a sequência de cenas revela encontros marcados pela tensão, pela incerteza e pelo caráter abrupto dos acontecimentos – elementos centrais do cronotopo do encontro inesperado, conforme delineado por Bakhtin (2008). Na poética dostoiévskiana, este cronotopo estrutura-se a partir de encontros fortuitos que alteram profundamente o destino das personagens, instaurando um tempo de urgência e um espaço saturado de presságios e revelações.

As cenas selecionadas evidenciam personagens em confronto, ora por meio de diálogos em espaços fechados e carregados de tensão, ora através de gestos e olhares que condensam a gravidade dos acontecimentos. A personagem de Martha, de blusa amarela, figura em diferentes contextos como interlocutora central, parece ser tanto emissora de uma revelação quanto receptora de um enunciado que desestabiliza. O encontro nesses moldes, configura-se como ponto de inflexão da narrativa, um instante que reorganiza os sentidos em jogo.

O olhar fixo e a postura rígida das personagens intensificam o caráter abrupto da cena: trata-se de um instante de revelação em que o tempo cotidiano se suspende, e a trama se redireciona. No interior da igreja, por exemplo, o espaço

sacro – tradicionalmente associado ao recolhimento e à contemplação – adquire novos contornos. Convertido em cenário de uma troca carregada de tensão, esse espaço vê sua função simbólica deslocada. A carga dialógica do momento ressignifica o ambiente e reconfigura o tempo narrativo. Assim, como aponta Bakhtin (2018), o espaço não é um mero pano de fundo: ele se transforma à medida que as ações e os enunciados o atravessam.

Na cena externa e noturna, a presença do carro sob a chuva, diante da casa de Eunice, introduz um clima de vigilância e alerta. Em narrativas atravessadas pelo controle estatal e pela repressão política, os encontros inesperados ganham uma camada ainda mais densa como momentos transformadores. Do lado de fora, Martha realiza um gesto que suspende o tempo, entrega uma carta na porta da casa de Eunice. Do lado de dentro da casa, o rosto apreensivo de Eunice antecipa a gravidade do que está por vir. Há, nesse instante, o surgimento do tempo da decisão, da urgência e da revelação. A seguir, apresentamos a transcrição 1, a carta escrita por Martha, ao confirmar a prisão de Rubens e evocar uma rede de afetos e resistência:

Transcrição 1:

**Martha:** Ainda não tenho condições de escrever as horas angustiosas que passei no quartel, mas posso garantir que estive lá com seu marido. Apesar de não vê-lo, pude ouvi-lo dizer: 'Rubens Beyrodt Paiva'. Antes de ser transferida, ouvi sua voz pela última vez pedindo água. Faço votos de que brevemente esteja a família toda reunida. Um abraço para as minhas ex-alunas Vera, Eliana e Ana Lúcia. (Falas referentes a 1h:24min:12s–1h:24min:51s).

No universo de Dostoiévski, o encontro inesperado marca rupturas, é o instante em que a estabilidade do cotidiano é rompida por um acontecimento que reorganiza as forças da narrativa. No filme, esse cronotopo se manifesta com potência na cena em que a personagem de Martha também é alvo da repressão da ditadura e acaba sendo presa no mesmo local que Rubens. Esse gesto contido condensa um mundo de significações. O tempo cronológico é suspenso; o gesto de Martha é uma dobra na narrativa. O envelope úmido carrega não só documentos, mas ecos de vozes soterradas, que irrompem na cena como denúncia e esperança. Como aponta Bakhtin (2018, p. 217), "a arte e a literatura estão impregnadas de valores cronotópicos de diferentes graus e dimensões".

Este momento é, portanto, uma interseção em que o tempo da dor se encontra com o tempo da revelação.

Há, nesse encontro, uma intensificação do que Volóchinov (2017) denomina de acontecimento social da linguagem, em que se trata de um encontro que transforma o curso da narrativa, pois traz a primeira confirmação concreta da prisão (e possível tortura) de Rubens. Ainda que silencioso, o gesto de Martha é um enunciado pleno – denso, refratado pela memória coletiva, e que desloca a narrativa de Eunice de um percurso solitário para um campo compartilhado de resistência. Dessa maneira, o tempo da memória, no filme, não se constrói como um fluxo contínuo, mas como uma sucessão de choques entre o passado e o presente. Os documentos encontrados, os testemunhos reconstruídos e as imagens de arquivo funcionam como gatilhos para encontros inesperados entre Eunice e a história de seu próprio país – uma história que insiste em se repetir, ecoando na atualidade.

A partir desse entrelaçamento entre tempo e memória, a narrativa nos conduz a um dos momentos mais intensos do filme, marcado pela suspensão do cotidiano e pela imposição de um espaço opressor (ver Imagem 3). Se o encontro inesperado operava como fratura e abertura, instaurando deslocamentos na trajetória da personagem, o confinamento, agora, aprofunda a tensão narrativa, onde o corpo é contido, a palavra vigiada e o silêncio adquirem força enunciativa.

Imagem 3 – Confinamento: o tempo que não passa, o espaço que reprime



Fonte: Ainda Estou Aqui (2024).

O cronotopo do confinamento, delineado por Bakhtin (2018), é um dos mais densos e transformadores da poética dostoiévskiana, sendo marcado por reclusão, embates psicológicos e por um tempo espesso que conduz as personagens a momentos de crise e metamorfose. Em “Ainda Estou Aqui” (2024), esse cronotopo se manifesta na cena do interrogatório de Eunice no Departamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI) do Rio de Janeiro, agência de repressão política subordinada ao exército, onde a personagem passa doze dias presa durante a ditadura civil-militar brasileira.

Observa-se que a composição visual das cenas ressalta a sensação de enclausuramento: um ambiente soturno, de iluminação restrita, onde os personagens são reduzidos a presenças isoladas, deslocadas de qualquer referencial de mundo exterior. A mesa metálica, o dossiê com fichas criminais, as expressões tensas dos envolvidos – todos esses elementos configuram um espaço de privação, onde o sujeito é despojado de sua autonomia e forçado a se submeter a uma lógica de poder.

É interessante ressaltar que, a própria distribuição dos personagens no espaço contribui para essa dinâmica. Eunice de blusa azul, sentada com o corpo rígido, representa a figura daquela que é submetida ao confinamento, enquanto o Agente, homem de camisa branca assume a posição do inquisidor, aquele que controla as informações e dita as regras do diálogo. No canto, um soldado vigia a cena, enfatizando a estrutura hierárquica e repressiva do ambiente. A transcrição 2 abaixo, complementa a análise da cena, destacando essa dinâmica de controle e repressão visualizada na *mise-en-scène*:

Transcrição 2:

**Eunice:** Cadê minha filha? [...] E onde é que tá meu marido? [...]

**Agente:** Seu marido já era ligado aos comunistas quando vocês se conheceram?

**Eunice:** O meu marido foi do partido trabalhista, eu gostaria de falar com meu advogado. [...]

**Agente:** Nós já estamos de olho no entra e sai da sua casa já faz algum tempo Dona Eunice.

**Eunice:** Nós gostamos muito de receber amigos em casa (outra pessoa deixa um documento com várias fotos sobre a mesa).

**Agente:** E tem algum desses amigos aqui? (Eunice olha para as fotos com um cigarro em suas mãos).

**Eunice:** Não.

**Agente:** Dona Eunice, eu só tô tentando garantir que a senhora possa continuar cuidando da sua casa, levando seus filhos pro Sion pela manhã (colégio) [...] Quem mais você reconhece? [...] a senhora tem que repensar o seu comportamento (um soldado entra para algemá-la).

**Eunice:** Eu vou ver minha filha agora? ... Que isso? (pergunta se levantando sem nenhuma resposta).

**Soldado:** Protocolo.

Eunice: Você falou que se eu respondesse eu ia ver minha família (coloca o capuz nela).

**Agente:** A gente não terminou ainda. (Falas referentes a 46min:14s–51min:05s).

Verificamos que neste diálogo entre Eunice e o Agente, que o *cronotopo de confinamento* é caracterizado por uma interligação entre o espaço físico restrito e o tempo emocionalmente tenso e opressor, refletindo a situação de Eunice. Nota-se que, a cena evoca uma sensação de limitação e controle, tanto no nível do espaço (sala do interrogatório) quanto no tempo (a constante vigilância e intimidação). Ademais, espacialmente, a sala torna-se um microcosmo de repressão, uma vez que Eunice é submetida ao controle através de perguntas insistentemente invasivas e a presença de figuras autoritárias (o agente e o soldado).

Nesse sentido, o ato de colocar o capuz no término do interrogatório é um forte símbolo de desumanização e perda de identidade, na qual acentua o confinamento simbólico da personagem. Por outro lado, temporalmente, a tensão do momento é dilatada por uma conversa que parece não ter hora para terminar. O ritmo é fragmentado da sequência – marcado com gritos, interrupções e silêncios – produz a sensação de “um tempo suspenso”, em que as respostas de Eunice soam inúteis ou ignoradas.

Além disso, a promessa de ver sua filha é um exemplo claro de manipulação temporal, criando falsas expectativas que intensificam a impotência da personagem diante de um espaço onde o tempo não avança em favor de liberdade ou da justiça. A protagonista, por sua vez, responde não apenas com palavras, mas sobretudo com os silêncios, olhares desviados e a recusa firme em entregar nomes. Na dinâmica tensa desse interrogatório, observa-se como a linguagem e imagem são instrumentalizadas por instituições de poder como dispositivos de dominação. A pergunta insistente do Agente – “Tem algum desses

amigos aqui?” – expõe o caráter performativo do ato, em que a palavra não busca a verdade, mas impõe a submissão.

A exibição das fotografias intensifica esse jogo assimétrico: ao forçar Eunice a identificar rostos, o interrogador transforma o material visual em instrumento de coerção, exigindo um posicionamento que aponte traições ou reafirme lealdades. Trata-se de uma articulação entre tempo, espaço e ação característica do cinema, na qual o cenário, a duração e os gestos não apenas ambientam a cena, mas participam ativamente da construção de significados (Stam, 1992).

Desse embate emerge uma complexa rede de signos, na qual o silêncio, os olhares e as pausas dizem tanto quanto as falas. O espaço de confinamento extrapola os limites físicos da cela, desdobrando-se em dispositivos simbólicos da ditadura: as salas de interrogatório, os arquivos censurados, os corredores vazios. Esses espaços carregam uma memória impregnada de dor, silenciamento e apagamento. Contudo, o filme tensiona esse confinamento ao convertê-lo em espaço de resistência, dado que a história de Eunice não se encerra na violência do passado, mas se projeta para o presente, insurgindo-se contra o esquecimento e reivindicando um outro futuro.

Em relação as situações descritas, a análise cronotópica nos permitiu investigar como as experiências subjetivas de Eunice se entrelaçam com o contexto histórico do regime militar. Sua evolução ao longo de décadas, acompanhada por deslocamentos espaciais simbolizam a luta e reinvenção de sua história. Cada cena retrata um momento, um corpo e uma memória em disputa. Assim, no cruzamento entre palavras e silêncios, “Ainda Estou Aqui” (2024) faz do cinema brasileiro um espaço de resistência contra o esquecimento – e do cronotopo, uma chave para compreender os modos como a história insiste em atravessar os corpos e as imagens.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema tem a capacidade de tornar visível o que foi silenciado, de reinscrever na tela aquilo que a história oficial tentou apagar. “Ainda Estou Aqui” (2024) narra um episódio da ditadura militar brasileira, ao mesmo tempo que questiona os mecanismos de esquecimento que ainda operam no presente. O

filme constrói sua narrativa a partir do embate entre dois tempos: o tempo da repressão, marcado pelo medo e pelo silenciamento, e o tempo da memória, que insiste em reconstruir o que foi perdido. Essa relação dialógica nos permite entender a ditadura não como um evento concluído, mas como um processo cujos efeitos ainda reverberam na sociedade contemporânea.

Ao retratar a trajetória de Eunice, o filme constrói uma tessitura temporal complexa, na qual diferentes camadas históricas se sobrepõem. O cronotopo da ditadura se materializa nos espaços de opressão e confinamento, enquanto o cronotopo da resistência emerge na luta da protagonista por justiça e reconhecimento. A análise das três cenas, centradas nos cronotopos da cidade grande, do encontro inesperado e do confinamento, evidencia como cada espaço-tempo contribui para a construção da narrativa e para a exposição das camadas de pertencimento, memória e resistência. O embate entre esses tempos distintos configura a própria estrutura narrativa da obra, demonstrando como a memória se torna um território de disputa.

A montagem do filme articula esses elementos para construir um diálogo entre o passado e o presente, evidenciando que o esquecimento não é uma consequência do tempo, mas uma operação política deliberada. Nesse processo, o gênero fílmico se revela como um princípio estruturante da narrativa, pois, como afirma Turner (1997, p. 169), "Compreender um filme não é essencialmente uma prática estética, é uma prática social que mobiliza toda uma gama de sistemas no âmbito da cultura". Assim, as múltiplas camadas de opressão e resistência tornam-se visíveis na experiência de Eunice Paiva e de tantas outras vozes que ainda lutam para serem ouvidas.

O cinema, ao operar no entrecruzamento de tempos e discursos, se torna um espaço privilegiado para essa negociação de significados (Di Camargo, 2020). No filme, a luta contra o esquecimento se dá não apenas pela rememoração, mas pelo deslocamento das formas de contar e pela reivindicação de novas vozes na construção da história. Dessa forma, o filme reafirma o potencial dialógico do cinema, mostrando que lembrar é também resistir. Em um campo simbólico, onde o tempo e o espaço se entrelaçam de maneiras complexas e reveladoras, buscamos iluminar as formas como o cinema e a resistência se tornam uma única força indomável – uma força que, mesmo nas sombras, continua a ressoar.

A mulher, com sua identidade múltipla, complexa e atravessada por várias formas de violência, transforma-se em campo de resistência, em tela onde as memórias não se deixam apagar, e onde a luta pela liberdade se torna também uma luta pela verdade. Da sala de interrogatório à sala de aula onde se forma advogada, o tempo e o espaço são reelaborados pela potência de uma narrativa que insiste em existir. Segundo Bakhtin (2018, p. 227), "o cronotopo fornece um terreno importante para a exibição-representação dos acontecimentos".

Assim, ao conceber o cronotopo como um princípio estruturante da experiência estética, Bakhtin (2018) nos conduz a uma compreensão da narrativa como um fenômeno dinâmico e dialógico, no qual as dimensões temporais e espaciais interagem continuamente na configuração da experiência dos personagens e na representação da realidade. Em "Ainda Estou Aqui" (2024), é nesse terreno instável que a personagem se move. A cidade, o encontro, o cárcere – cada um desses espaços-tempos não apenas revela os eventos, mas reverbera no corpo da história, transformando memória em gesto, e gesto em resistência.

## REFERÊNCIAS

- AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. *In*: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. 2. Ed., 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2023, p. 95-114.
- AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc. **A estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeller. 7ª ed. Campinas: Papirus, 2009.
- AINDA estou aqui**. Direção: Walter Salles. Produção: O2 Filmes; Globo Filmes. Brasil: Sony Pictures, 2024. 1 vídeo (135 min.), son., color.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário Homero Freitas de Andrade. São Paulo: UNESP, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. O autor e o herói. *In*: **Estética da criação verbal**. 2.ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1997, p. 23-220.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução Michelaud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoievski**. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. As formas do tempo e do cronotopo no romance. *In: Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo*. São Paulo: Editora 34, 2018, p.11-236.

DI CAMARGO, Ivo Júnior. **Mikhail Bakhtin na linguagem cinematográfica**. São Paulo: Mentis Abertas, 2020.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.

LEAL, José Luciano Marculino. **Discurso na vida e na arte: Leituras dialógicas do discurso religioso cristão no filme ressurreição**. 2023. 257 f. Tese (Doutorado em Linguística pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística) – Centro de Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, 2023.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis: Vozes, 2001.

PAIVA, Marcelo Rubens. **Ainda estou aqui**. 1. ed. Rio de Janeiro: Alfaguara, Companhia das Letras, 2015.

REZENDE, Bibiana Anjos. Entre luto e ativismo: um (des) encontro de cronotopos no filme Orações para Bobby (2009). **Revista Diálogos**, v. 11, n. 3, p. 115 –133, 2024. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/revdia/article/view/16007>. Acesso em: 28 mar. 2025.

SILVEIRA, Denise Tolfo; CÓRDOVA, Fernanda Peixoto. A pesquisa científica. *In: Métodos de pesquisa*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009. p. 31- 42.

SOBRAL, Adail. Filosofias (e filosofia) em Bakhtin. *In: Brait, Beth. (org.). Bakhtin: Conceitos-Chave*. 5. Ed., 7ª reimpressão, São Paulo: Contexto, 2021, p. 123 – 150.

STAM, Robert. **Bakhtin: Da teoria literária à cultura de massa**. Tradução de Heloísa Jahn. Editora Ática: São Paulo, 1992.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. Tradução Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.

VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e Filosofia da Linguagem: Problemas Fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem**. Tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

Enviado em: 09 de maio de 2025

Aprovado em: 14 de julho de 2025