
RECORDAR, REPETIR E ELABORAR: O TRAUMA DA DITADURA EM *TONY MANERO E AINDA ESTOU AQUI*

REMEMBERING, REPEATING AND WORKING-THROUGH: THE TRAUMA OF DICTATORSHIP IN TONY MANERO AND I’M STILL HERE

Pedro Rocha de Oliveira
UFC

Resumo: Este artigo analisa comparativamente os filmes *Tony Manero* (2008), de Pablo Larraín, e *Ainda Estou Aqui* (2024), de Walter Salles, sob a perspectiva dos estudos do trauma. Argumenta-se que ambas as obras representam modos distintos de elaboração do trauma coletivo infligido pelas ditaduras militares na América Latina. O primeiro filme se insere na lógica do *acting out*, ao encenar a compulsão repetitiva e o mal-estar social por meio de uma estética alegórica; o segundo filme opera no registro do *working through*, reelaborando o trauma do desaparecimento de Rubens Paiva pela encenação do drama familiar. A análise parte da distinção teórica proposta por Freud, reinterpretada por LaCapra, entre *acting out* e *working through*, e articula essa chave conceitual com elementos formais e de gênero fílmico. Conclui-se que os dois filmes, apesar das diferenças estilísticas e narrativas, se complementam ao abordar as múltiplas dimensões do trauma, mobilizando o público por meio de estratégias afetivas distintas.

Palavras-chave: Cinema latino-americano; Trauma; Memória; Ditadura; Gênero fílmico.

Abstract: This article offers a comparative analysis of *Tony Manero* (2008), directed by Pablo Larraín, and *I’m Still Here* (2024), directed by Walter Salles, through the lens of trauma studies. It argues that the two films embody distinct approaches to representing the traumatic legacies of Latin American military dictatorships. The former aligns with acting out, dramatizing repetition and social alienation through an allegorical aesthetic; the latter engages in working through, offering a communicative and cathartic memory experience via melodramatic narrative. Drawing on the theoretical framework of Freud and LaCapra, the article explores how these concepts inform the films’ formal, narrative, and film genre elements. It concludes that, despite their contrasting styles and structures, the films are complementary in addressing the multifaceted nature of traumatic memory, each activating the audience through distinct affective strategies.

Keywords: Latin American cinema; Trauma; Memory; Dictatorship; Film genre.

INTRODUÇÃO

Este artigo propõe uma análise comparativa de *Tony Manero* (dir. Pablo Larraín, 2008) e *Ainda Estou Aqui* (dir. Walter Salles, 2024), dois filmes que oferecem um contraponto revelador sobre os modos de representar e elaborar os legados traumáticos das ditaduras militares¹ no cinema latino-americano contemporâneo.

Ambientado no Chile de 1978, em plena ditadura de Augusto Pinochet, *Tony Manero* acompanha Raúl Peralta (interpretado por Alfredo Castro), um homem de meia-idade que, em sua busca patológica para vencer um concurso de sócias do personagem de John Travolta em *Os Embalos de Sábado à Noite* (1977), comete atos de violência extrema. O filme de Larraín tem sido descrito como um anti-musical, uma subversão sombria do gênero cinematográfico que, em vez do escapismo e da coesão social, apresenta performances desprovidas de catarse e um ambiente de crueza naturalista. A nostalgia pop da *disco music* é convertida em horror, compondo uma alegoria crítica da sociedade chilena sob o regime militar.

Em forte contraste, *Ainda Estou Aqui* se insere no registro do drama memorialístico. Baseado na história verídica de Eunice Paiva (Fernanda Torres), cujo marido, o ex-deputado Rubens Paiva (Selton Mello), foi sequestrado e morto pela ditadura brasileira em 1971, o filme de Salles articula a luta íntima de uma família por justiça. A estética transparente e empática do filme, que valoriza a reconstituição da época e as reações emocionais, envolve o público na dor e resiliência de sua protagonista, funcionando como um convite à catarse coletiva.

Para analisar essa divergência, o presente trabalho recorre aos conceitos de “*acting out*” e “*working through*”, oriundos dos estudos do trauma. Argumenta-se que *Tony Manero* dramatiza um ciclo de compulsão repetitiva e encenação sintomática do passado traumático (*acting out*), enquanto *Ainda Estou Aqui* encena um processo de rememoração e trabalho de luto (*working through*) voltado à reconstrução de laços e à transmissão da memória. Essa diferença fundamental se manifesta tanto nas estruturas narrativas quanto nas opções formais e nos efeitos gerados em seus públicos.

¹ As ditaduras civis-militares estabelecidas no Brasil (1964-1985) e no Chile (1973-1990) fizeram parte de um momento histórico da América Latina em que, sob a forte intervenção dos Estados Unidos, regimes autoritários foram instaurados nos países do continente a partir de golpes militares, dando início a décadas de repressão violenta das liberdades civis, tortura e extermínio de seus opositores.

Para operacionalizar a análise, mobilizamos também os conceitos de alegoria, sujeito implicado e pós-memória. A partir desse arcabouço, exploraremos as estratégias de gênero fílmico e os recursos audiovisuais de cada filme, antes de examinar seus divergentes impactos afetivos nos espectadores.

2 A LINGUAGEM DO TRAUMA

Para compreender as distintas posturas de *Tony Manero* e *Ainda Estou Aqui* frente ao passado, é fundamental traçar a genealogia dos conceitos que sustentam esta análise. A distinção entre uma resposta repetitiva e uma resposta elaborativa ao trauma tem suas raízes na psicanálise, sendo posteriormente adaptada para a análise da história e da cultura.

A origem do par conceitual remonta a Sigmund Freud, particularmente a seu ensaio de 1914, “Recordar, Repetir e Elaborar”. Freud (1914) observou que o paciente, ao lidar com memórias reprimidas, muitas vezes não as recorda como algo do passado, pelo contrário, as revive incessantemente no presente. A essa repetição compulsiva que substitui a lembrança, ele deu o nome de *agieren*, termo que entrou no vocabulário psicanalítico como *acting out*. Trata-se de uma encenação inconsciente, na qual o sujeito é possuído pelo passado, repetindo-o sem se dar conta de sua origem. Em oposição a isso, Freud descreveu o processo analítico como um *durcharbeiten*, ou *working through*, que consiste num “trabalho de elaboração”. Este é o esforço árduo e demorado de confrontar as resistências para, gradualmente, transformar a repetição cega do *acting out* em uma memória narrativa, que pode ser integrada à história do sujeito de forma crítica e reflexiva.

A contribuição original do historiador Dominick LaCapra foi transpor essa estrutura do divã para a análise do trauma histórico e coletivo, tendo como principal objeto de estudo as representações do Holocausto. Para LaCapra (2001), sociedades inteiras podem se relacionar com seu passado traumático por meio do *acting out*, ficando presas em ciclos de repetição e rituais melancólicos. Nesse quadro, a arte pode se tornar mera revivescência do trauma, reencenando a violência sem oferecer distanciamento crítico. Em contrapartida, o *working through* (ou trabalho de

elaboração) torna-se, na visão de LaCapra, uma tarefa ética e historiográfica. Ele define a diferença da seguinte forma:

No *acting-out*, os tempos verbais implodem, e é como se estivéssemos de volta ao passado, revivendo a cena traumática. Qualquer dualidade (ou dupla inscrição) do tempo (passado e presente ou futuro) é experiencialmente colapsada ou produtiva apenas de aporias e duplos vínculos. Nesse sentido, a aporia e o duplo vínculo podem ser vistos como marcadores de um trauma que não foi elaborado. O *working-through* é uma prática articulatória: na medida em que se elabora o trauma (bem como as relações transferenciais em geral), é-se capaz de distinguir entre passado e presente e de recordar na memória que algo aconteceu a si (ou ao seu povo) naquela época, enquanto se percebe que se está vivendo aqui e agora, com aberturas para o futuro (LaCapra, 2001, p. 21).

O historiador norte-americano aplica essa distinção ao analisar objetos culturais como, por exemplo, o filme *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann, como um paradigma do *working through*. Ao se recusar a usar imagens de arquivo dos campos de extermínio (o que poderia levar a uma reencenação fetichista e retraumatizante do horror), Lanzmann foca nos testemunhos lentos e dolorosos dos sobreviventes no presente, mostrando o difícil trabalho da memória. Em contraste, LaCapra critica certas abordagens museológicas, como algumas exposições no Museu do Holocausto dos EUA, que, ao buscarem um impacto emocional imediato de simulações ou do acúmulo de imagens chocantes, arriscam-se a promover uma forma de *acting out* no espectador, gerando uma catarse fácil ou uma fascinação mórbida que impede a reflexão histórica mais profunda.

Cathy Caruth, por sua vez, aprofunda-se na própria estrutura da experiência traumática, dando ênfase particular ao fenômeno do *acting out*. Para esta crítica literária, o trauma é, por definição, uma “experiência não reivindicada” (*unclaimed experience*), um evento que, por sua natureza chocante, não é assimilado pela consciência no momento em que ocorre. Sua inscrição na psique é tardia e literal, retornando de forma não mediada por *flashbacks*, pesadelos e atos compulsivos. O *acting out* não é apenas um sintoma do trauma, mas a sua própria linguagem, a manifestação de uma profunda “crise de representação”, conforme Caruth (1996). Nesta leitura, a arte torna-se um campo privilegiado para encarnar essa dificuldade de formular uma narrativa coerente.

O objeto de análise privilegiado de Caruth para explorar essa ideia é o filme *Hiroshima mon amour* (1959), de Alain Resnais. Ela analisa como a estrutura narrativa do filme mimetiza a própria lógica do trauma. A história pessoal da protagonista – seu caso de amor proibido com um soldado alemão na cidade de Nevers durante a Segunda Guerra – não é simplesmente "lembrada" por ela. Pelo contrário, a visão de seu amante japonês, em Hiroshima, desencadeia o retorno involuntário e fragmentado do passado. O trauma invade o presente em Hiroshima, não como uma narrativa organizada, mas como *flashes* de imagens e sons que se impõem à consciência. Para Caruth, o filme demonstra que o trauma não é uma história a ser contada, mas uma repetição a ser encenada: uma possessão pelo passado que só pode ser transmitida de forma indireta e lacunar.

3 TONY MANERO: ALEGORIA E SUJEITO IMPLICADO

O filme de Pablo Larraín é um estudo de caso exemplar da estética do *acting out*, e a chave para decodificar sua forma é o conceito de alegoria. Como argumenta Idelber Avelar (1999), a experiência da violência de Estado nas ditaduras latino-americanas deixou um legado de melancolia e um luto impossível de ser concluído. Nesse cenário, a alegoria emerge como a forma cultural que o *acting out* assume. Para o crítico cultural, a alegoria é a própria performance da ruína, uma repetição insistente da perda, tese que desenvolve a partir de Walter Benjamin. Este, por sua vez, analisou como a literatura do barroco alemão, nascida do trauma da Guerra dos Trinta Anos, se fixou em ruínas e cadáveres para meditar sobre a história como decadência. De modo análogo, a alegoria pós-ditatorial em *Tony Manero* se volta para os escombros da história recente, tornando-se a linguagem de um presente assombrado.

Larraín constrói essa atmosfera de assombro ao inscrever o político "nas margens de suas histórias", como aponta Mariana Johnson (2016). A ditadura não é mostrada diretamente, mas sua presença é sentida por meio do que ocorre fora de campo (*off-screen*). O horror é evocado no cotidiano por meio de sons cujas fontes não vemos na tela, como sirenes distantes, cães latindo ou comunicados do regime na TV, que invadem os espaços íntimos e criam uma paranoia constante. A fotografia acinzentada e a câmera na mão, que segue Raúl de perto por ambientes claustrofóbicos,

reforçam essa sensação de ameaça latente. Essa "violência política que se sente mais do que se vê" (Johnson, 2016, p. 200) é a materialização do trauma difuso que impregna a sociedade.

Embora *Tony Manero* apresente uma boa dose de som ambiente ruidoso fora de quadro, que promove o estilo naturalista do filme, há também sons além do enquadramento que criam tensão e paranoia da maneira que Chion descreve. Tomemos, por exemplo, a frequência com que sirenes são ouvidas, mas não mostradas, e nunca vistas a cruzar com a trama de forma alguma; ou os muitos cães latindo fora de quadro; ou o assobio humano que nunca é corporificado ou identificado. Esse tipo de som acousmático, quando adicionado a imagens escuras de Raúl olhando fervorosamente para fora do quadro em todas as direções, em direção a coisas que são elas mesmas frequentemente ocultadas do público, ajuda a criar uma atmosfera profundamente perturbadora (Johnson, 2016, p. 202).

Nesse cenário, o filme subverte o gênero musical. A busca de Raúl por imitar seu ídolo não leva à catarse, mas ao desconforto. Os artefatos do espetáculo – como a pista de dança feita de vidro roubado ou o globo espelhado improvisado com cacos colados numa bola de futebol – aparecem de forma precária, como ruínas de um sonho importado. A nostalgia da *disco music* é esvaziada de sua alegria e convertida em trilha sonora para a alienação e a violência. Ao negar qualquer resolução, terminando em aberto com a ameaça de mais um assassinato, o filme espelha a lógica do *acting out*: o ciclo de repetição continua, sem elaboração ou fechamento.

É nesse quadro que a figura de Raúl Peralta se torna complexa. Ele não é apenas a personificação da ditadura, mas também um produto dela, o que o alinha ao conceito de sujeito implicado (*implicated subject*), de Michael Rothberg (2019). Desenvolvido para superar a binariedade vítima/algoz, o conceito descreve aqueles que, sem serem os perpetradores diretos, se beneficiaram das estruturas de violência ou foram testemunhas silenciosas. Raúl é a encarnação desse sujeito. Ele não mata "por" Pinochet, mas por interesse próprio, reproduzindo em escala individual a amoralidade do regime. A atuação desprovida de emoção do ator Alfredo Castro reforça essa imagem de um sujeito esvaziado pela violência sistêmica. Ao retratar essa figura, Larraín faz o próprio filme operar em modo de *acting out*, reencenando a violência para confrontar o Chile contemporâneo com uma história não resolvida. A recusa deliberada da catarse, embora criticada por sua ambivalência moral, é a força do filme, reafirmando que a ferida da ditadura permanece aberta.

4 AINDA ESTOU AQUI: DRAMA E TRABALHO DO LUTO

Em contraste marcante com *Tony Manero*, *Ainda Estou Aqui* adota a forma do drama histórico para abordar o trauma da ditadura brasileira, privilegiando a dimensão íntima-familiar e buscando explicitamente um percurso de *working through*. O filme narra a história real de Eunice Paiva e sua família, ao longo de décadas, desde o sequestro de seu marido, Rubens Paiva, em 1971, até os desdobramentos na Comissão da Verdade, em 2014. Essa estrutura temporal dilatada já sinaliza o interesse em mostrar não apenas o impacto do trauma, mas o longo processo de trabalho do luto.

A narrativa é construída a partir de uma perspectiva geracional que se conecta diretamente ao conceito de pós-memória (*postmemory*), de Marianne Hirsch. Cunhado a partir de estudos com filhos de sobreviventes do Holocausto, o termo descreve a memória herdada pela segunda geração. Não se trata de uma lembrança direta, mas de uma conexão profunda e imaginativa com o trauma dos pais, construída a partir de histórias, fotografias e silêncios que moldam a identidade dos descendentes (Hirsch, 2012).

Ainda Estou Aqui, adaptado do livro do filho de Eunice, Marcelo Rubens Paiva, é um exercício de pós-memória. O filme nos faz experienciar o trauma pelo olhar da família, mostrando como a ausência de Rubens se torna uma presença constante que define a trajetória dos filhos. A passagem de bastão entre as atrizes Fernanda Torres e Fernanda Montenegro (sua mãe na vida real) para interpretar Eunice em fases diferentes da vida reforça, metaforicamente, essa transmissão da memória de uma geração a outra.

Visualmente, o filme utiliza a metáfora da claridade versus escuridão para simbolizar a luta entre memória e esquecimento. As cenas iniciais de felicidade familiar são luminosas e ensolaradas, enquanto a violência da ditadura mergulha a fotografia em sombras e penumbras. O arco narrativo do filme acompanha a jornada de Eunice para trazer a verdade à luz, culminando em cenas de reconhecimento público que restauram a claridade, ainda que de forma tardia. O drama, com sua clareza moral entre vítimas e algozes e seu apelo à empatia, funciona como um ritual de memória coletiva. Ao convidar o público a se solidarizar e se comover com a dor da família Paiva, Salles facilita um processo de luto compartilhado, cumprindo uma função pedagógica e ética.

O filme se orienta, claramente, para o *working through*: o próprio ato de narrar a história de Eunice é um “trabalho de memória” que busca integrar o passado no entendimento do presente para evitar sua repetição. A mensagem é de resistência e responsabilidade histórica: lembrar não é apenas reviver a dor (*acting out*), mas um ato de transformação.

5 IMPACTOS NO ESPECTADOR E COMPLEMENTARIDADE DA OBRA

Dadas as divergências formais e temáticas mapeadas, *Tony Manero* e *Ainda Estou Aqui* mobilizam afetos e respostas do espectador bastante diferentes, o que, paradoxalmente, as torna complementares na compreensão do legado traumático latino-americano. Juntas, elas compõem um panorama mais completo dos regimes de memória possíveis: um, marcado pela frieza alienante e pela rememoração cifrada da violência (que tende a chocar e provocar reflexão incômoda), e outro, marcado pela empatia calorosa e pelo tributo explícito aos que sofreram (que tende a comover e levar à catarse e à indignação moral).

Em *Tony Manero*, o espectador é tipicamente colocado numa posição de distanciamento desconfortável. Larraín não fornece um personagem “bonzinho” com quem possamos nos identificar, pelo contrário, seguimos um anti-herói repelente em seus atos. Isso gera um efeito de desorientação ética. Como nota Thakkar, qualquer empatia com Raúl “depende de um esforço grande por parte do espectador” (1997). O resultado é que o público de *Tony Manero*, geralmente, oscila entre a repulsa, o choque ou uma espécie de fascínio perplexo.

Por outro lado, defensores do filme veem nesse incômodo o mérito de sacudir o público de qualquer acomodação, lembrando que os resquícios da ditadura ainda permeiam a sociedade, no Chile, no Brasil e além. Nesse sentido, *Tony Manero* atua quase como um sintoma cinematográfico: ele encarna o trauma e o transfere ao espectador, sem resolvê-lo. Assim, obriga-nos a confrontar questões difíceis, por exemplo, a cumplicidade social (somos todos um pouco Raúls quando nos alienamos ou imitamos valores importados), ou a ideia de que a violência ditatorial infiltrou-se nos tecidos do cotidiano e nas subjetividades.

Ao não oferecer conciliação, o filme demanda que o espectador faça o trabalho mental de ligá-lo à história. Ele não elabora a mensagem, mas deixa pistas e alusões que um espectador engajado pode decifrar, transformando o choque inicial em *insight* crítico. Se esse processo de leitura ocorre, então *Tony Manero* pode facilitar um *working through* cognitivo pós-sessão. Porém, dentro da experiência fílmica em si, prevalece o *acting out*, ou seja, a sensação de repetição do pesadelo sem saída.

Já *Ainda Estou Aqui* tende a suscitar identificação e catarse. Muitos críticos e espectadores relataram chorar em diversos momentos do filme – seja de tristeza, de empatia ou mesmo de alívio, especialmente na cena do reencontro simbólico final da memória. A comoção coletiva gerada faz parte do projeto, Salles queria atingir tanto audiências brasileiras quanto internacionais com uma história “simples e universal” de amor materno e injustiça, capaz de ressoar em qualquer público.

De fato, a recepção global do filme confirmou isso – elogios se concentraram na performance de Torres e na “história emocionante” e “universal” contada. Ao envolver, emocionalmente, o público, *Ainda Estou Aqui* cria um espaço para o luto compartilhado: quem assiste é levado a sofrer junto, a colocar-se no lugar de Eunice. Esse é um poderoso mecanismo de conscientização, especialmente em contextos nos quais parte da sociedade prefere negar ou relativizar os crimes da ditadura.

O filme “fura bolhas” ideológicas – foi noticiado que até espectadores de perfil conservador (como grupos evangélicos, pouco habituados a consumir cinema nacional político) se comoveram e elogiaram a obra. Essa comoção pode ter efeitos de *working through* social. Ao sentir a dor daquela família, o espectador atualiza a memória histórica de forma empática, podendo abrir espaço para a discussão e reconhecimento do passado de maneira menos polarizada. Nesse sentido, *Ainda Estou Aqui* cumpre um papel de memorial fílmico e até pedagógico. Como diz um crítico, “nos lembra de tudo que não podemos esquecer”.

O impacto no espectador aqui é catártico, mas também galvanizador. O filme emociona, mas não apenas para consolar, e sim também para indignar. Ao final, junto com as lágrimas, há a revolta contra a impunidade (reforçada pela informação no epílogo de que os responsáveis pelo assassinato de Rubens Paiva jamais foram punidos) e uma admiração inspiradora por Eunice.

As duas obras, portanto, se complementam ao abordar diferentes dimensões do trauma coletivo. *Tony Manero* trabalha no registro da memória involuntária, subterrânea: evoca como o trauma impregna a sociedade de forma difusa, criando sujeitos quebrados e violências cotidianas, e como às vezes a arte só consegue falar disso de modo indireto, pelo choque e pela alegoria. Já *Ainda Estou Aqui* opera no registro da elaboração do trauma, compartilhando o trauma ao narrá-lo.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao comparar *Tony Manero* e *Ainda Estou Aqui* sob a lente dos conceitos *de acting out* e *working through*, constatamos como os dois filmes articulam modos divergentes de elaborar traumas históricos pela linguagem cinematográfica.

Tony Manero exemplifica um cinema do trauma não resolvido, marcado pela repetição compulsiva, pela alegoria crítica e pela recusa da catarse. Raúl Peralta encena, em sua violência e alienação, os danos subjetivos e sociais deixados pela ditadura chilena. Larraín narra de forma a transmitir esse dano diretamente ao espectador, a fim de instigá-lo a decifrar os sentidos ocultos.

Ainda Estou Aqui representa um cinema do trauma em via de elaboração, no qual a história trágica de Eunice Paiva é narrada com clareza emocional e ética, permitindo identificar a injustiça, sofrer o luto e vislumbrar a reparação simbólica. Salles utiliza o drama para compartilhar a memória com o público e, desse modo, alerta para a necessidade de reparação das violências cometidas durante a ditadura, sob o risco, caso tal reparação não seja realizada, do eterno retorno do trauma.

Essa análise evidenciou que a forma fílmica (gênero, estilo visual/sonoro, montagem, atuação) está intrinsecamente ligada ao tipo de memória que o filme convoca. No caso de *Tony Manero*, a forma árida e fragmentada potencializa um regime de memória alegórico e melancólico, que provoca um impacto intelectual e sensorial de choque – alinhando o espectador a uma posição reflexiva, porém desconfortável, semelhante à de quem sente um passado fantasmático rondando sem conseguir nomeá-lo totalmente. Em *Ainda Estou Aqui*, a forma envolvente e linear reforça um regime de memória que toca o público no coração e o convida explicitamente a lembrar e julgar o passado.

Em conclusão, os filmes *Tony Manero* e *Ainda Estou Aqui* mostram que o cinema latino-americano contemporâneo, ao revisitar as ditaduras, não o faz de forma monolítica, mas sim utilizando múltiplas estratégias estéticas e narrativas. Essa pluralidade é saudável e necessária, evidenciando que algumas feridas demandam exposição crua, enquanto outras demandam cuidado e empatia.

Se quisermos realmente compreender o legado do autoritarismo em nossas sociedades, precisamos tanto de obras que nos confrontem com nossos “demônios”, como o faz Larraín, revelando a violência interiorizada e nossas cumplicidades latentes, quanto de obras que celebrem nossos anjos da memória, como faz Salles, enaltecendo os guardiães da verdade e do amor apesar do terror.

REFERÊNCIAS

AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota**: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

BARRAZA TOLEDO, Vania. Reviewing the Present in Pablo Larraín’s Historical Cinema. **Iberoamericana**, v. XIII, n. 51, p. 159-172, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CARUTH, Cathy. **Unclaimed Experience**: Trauma, Narrative and History. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.

HIRSCH, Marianne. **The Generation of Postmemory**: Writing and Visual Culture After the Holocaust. New York: Columbia University Press, 2012.

JOHNSON, Mariana. Political Trauma, Intimacy, and Off-Screen Space in Pablo Larraín’s *Tony Manero*. **Letras Hispanas**, v. 12, p. 199-214, 2016.

LACAPRA, Dominick. **Writing History, Writing Trauma**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001.

OMELETE. *Ainda Estou Aqui* furou bolha e fez sucesso até entre evangélicos. **Platô Brasil**, 5 mar. 2025. Disponível em: <https://platobr.com.br/ainda-estou-aqui-fenomeno-critica-publico/>. Acesso em: 10.nov.2025.

ROTHBERG, Michael. **The Implicated Subject**: Beyond Victims and Perpetrators. Stanford: Stanford University Press, 2019.

SALLES, Walter; TORRES, Fernanda. Entrevista a Clotilde Chinnici – Walter Salles & Fernanda Torres on I’m Still Here. **Loud and Clear Reviews (Online)**, 18.fev.2025. Disponível em: <https://loudandclearreviews.com/im-still-here-interview-salles-torres/>. Acesso em: 05 nov. 2025.

THAKKAR, Amit. The Perpetrating Victim: An Allegorical Reading of Pablo Larraín’s Tony Manero (2008). **Journal of Latin American Cultural Studies**, v.26, n.4, p.523-537, 2017.

Sobre o autor

Pedro Rocha de Oliveira

Cineasta e pesquisador. Bacharel em Comunicação Social (UFC). Mestre em Sociologia (UFC). Investiga o cinema latino-americano contemporâneo, com ênfase nas relações entre corpo, violência e política.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-7482-2408>

Como citar esse artigo

OLIVEIRA, P. R. de. Recordar, repetir e elaborar: o trauma da ditadura em Tony Manero e Ainda estou aqui.

Passagens: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, v. 16, n. especial, p. 167-178, 2025.

RECEBIDO EM: 30/06/2025

ACEITO EM: 14/10/2025



Esta obra está licenciada com uma *Licença Creative Commons* Atribuição 4.0 Internacional