



IdeAs
Idées d'Amérique

7 | Printemps/Été 2016
Cinéma et histoire dans les Amériques

Imagens de Marighella: o cineasta militante, a diretora-sobrinha, o mesmo herói

Marighella Images: the militant filmmaker, the niece, the same hero

Images de Marighella : le cinéaste militant, la réalisatrice-nièce, le même héros

Fernando Seliprandy



Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/ideas/1578>

DOI: 10.4000/ideas.1578

ISSN: 1950-5701

Publisher

Institut des Amériques

Electronic reference

Fernando Seliprandy, « Imagens de Marighella: o cineasta militante, a diretora-sobrinha, o mesmo herói », *IdeAs* [Online], 7 | Printemps/Été 2016, Online since 01 July 2016, connection on 19 April 2019.
URL : <http://journals.openedition.org/ideas/1578> ; DOI : 10.4000/ideas.1578

This text was automatically generated on 19 April 2019.



IdeAs – Idées d'Amérique est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Imagens de Marighella: o cineasta militante, a diretora-sobrinha, o mesmo herói

Marighella Images: the militant filmmaker, the niece, the same hero

Images de Marighella : le cinéaste militant, la réalisatrice-nièce, le même héros

Fernando Seliprandy

- 1 Muito se fala da guinada subjetiva do documentário nos últimos anos. Em linhas gerais, se antes os filmes adotavam uma postura impessoal e assertiva na construção de grandes narrativas, hoje predominariam os documentários em primeira pessoa, íntimos, cheios de hesitações ao narrar uma experiência difícil, obras que sempre se deparam com as impossibilidades do relato. No Cone Sul, esse fenômeno tem suas especificidades. A partir dos anos 2000, começam a surgir documentários realizados por filhos, sobrinhos ou netos de vítimas das ditaduras que assolaram a região dos anos 1960 aos 1980. Uma memória de segunda (ou terceira) geração vai se configurando no cinema, elaborada por aqueles que eram crianças durante os anos autoritários. A família passa a ser a lente através da qual se olha para a história. Tornam-se visíveis os traumas, as lacunas, as ausências.
- 2 A ideia aqui é pensar sobre essas questões a partir de dois documentários brasileiros dedicados à memória de uma das figuras mais emblemáticas da luta armada contra a ditadura e o capitalismo no país: Carlos Marighella, principal liderança da Ação Libertadora Nacional (ALN), autor do *Minimanual do guerrilheiro urbano* (1969), assassinado por agentes da repressão em uma emboscada em novembro de 1969. O primeiro filme chama-se *Carlos Marighella: retrato falado do guerrilheiro* (Silvio Tendler, Brasil, 2001); o segundo é *Marighella* (Isa Grinspum Ferraz, Brasil, 2011). Nos dois casos, os títulos surgem em momentos de efeméride em torno de Marighella: os noventa e os cem anos de seu nascimento.
- 3 Em um primeiro olhar, a década que separa esses dois lançamentos teria trazido muitas diferenças entre os documentários. As filiações geracionais e cinematográficas dos dois

diretores estariam na matriz dessas distinções. Silvio Tendler nasceu em 1950 e, em 1969, ano da morte de Marighella, já cursava Direito na PUC-Rio, dando os primeiros passos de sua carreira de cineasta. Nesse mesmo ano, Tendler começava também a ter os primeiros problemas com o regime. Desde o início de sua trajetória como documentarista, esteve ligado ao cinema político. Depois de uma passagem pelo Chile de Salvador Allende, em 1972 ele vai para Paris, onde entrou em contato com Chris Marker, no círculo da *Société pour le Lancement des Œuvres Nouvelles (SLON)*, coletivo dedicado à produção de filmes militantes. Pouco após esse contato, Tendler esteve novamente no Chile e, de volta à França, participou da realização de *La spirale* (1976), filme sobre o golpe chileno (cf. Aguiar C. A., 2012). Ainda em Paris, estudou cinema e história, tendo escrito uma monografia sobre a obra de Joris Ivens (Brasil M. P., 2008: 31-40)¹. Retornando para o Brasil, dedicou-se a uma produção documental voltada a figuras cujos projetos políticos foram derrotados no processo histórico nacional. São dessa época *Os anos JK: uma trajetória política* (1980) e *Jango* (1984)². *Marighella: retrato falado do guerrilheiro* dá continuidade a essa proposta do cineasta.

- 4 Isa Grinspum Ferraz, por sua vez, nasceu em 1958. A diferença de oito anos em relação ao nascimento de Silvio Tendler parece pouca, mas é significativa. Ferraz é sobrinha de Carlos Marighella e, em 1969, quando o tio foi assassinado pelo regime, ela tinha onze anos, era ainda uma criança. Formada em Ciências Sociais e Filosofia, ela inicia uma carreira na televisão a partir dos anos 1980, antes de dirigir seu primeiro longa-metragem, *Marighella*, documentário sobre o “tio Carlos”. Seu filme surge no contexto em que se observa no Brasil, a partir de 2010, uma sequência de lançamentos documentais de recorte familiar, dirigidos ou protagonizados por filhos ou parentes próximos de ex-militantes³. *Marighella* faria parte, em princípio, do novo cenário brasileiro de elaboração documental de uma memória de segunda geração da ditadura, de tom íntimo.
- 5 À primeira vista, esboça-se uma dicotomia entre os dois filmes sobre Marighella: de um lado, o documentário do cineasta militante, alguém que testemunhou em primeira mão a ditadura brasileira e resgata a figura de uma das principais lideranças da luta armada; de outro, o documentário da diretora-sobrinha, às voltas com as reminiscências infantis de um tio ausente, trazendo um olhar familiar de segunda geração. De um lado, o épico; de outro, o íntimo. De um lado, a convicção; de outro, a hesitação. Aparentemente, a guinada subjetiva separaria as duas obras. Mas essas são apenas as aparências.
- 6 Subjacente às análises está uma problematização da noção de “pós-memória”, termo muito citado quando se quer caracterizar a produção memorialística contemporânea realizada pela geração dos filhos (ou sobrinhos, ou netos) das vítimas das ditaduras do Cone Sul. Termo muito citado, mas nem sempre discutido. A noção de “pós-memória” foi cunhada por Marianne Hirsch (2008, 2012) no contexto dos debates estadunidenses acerca da rememoração do Holocausto pela geração seguinte à dos sobreviventes. De forma muito sumária, pode-se dizer que são três as premissas da noção, segundo Hirsch: em primeiro lugar, a ideia de que a “pós-memória”, ainda que indireta, é capaz de estabelecer uma memória viva e afetiva do passado; em segundo lugar, o pressuposto de que o espaço familiar é o ambiente privilegiado dessa transmissão; em terceiro lugar, a centralidade da fotografia como portadora da marca indicial dessa memória herdada (2008: 103-117). Conjugadas, essas três premissas acabam fazendo com que a noção de “pós-memória” flerte perigosamente com certa reificação, seja da memória viva, dos laços consanguíneos ou da indicialidade fotográfica. No fundo, os termos da ideia de “pós-memória” não deixam de carregar o risco de uma naturalização da condição geracional.⁴ A análise atenta

de cada um dos filmes buscará, justamente, ir além das supostas filiações geracionais ou cinematográficas.

O Marighella do cineasta militante e da diretora-sobrinha

- 7 É claro que, além das aparentes dicotomias mencionadas, existem outras distinções entre os filmes: *Marighella: retrato falado do guerrilheiro* é um média-metragem, com 55 minutos, gravado em vídeo; *Marighella*, de Isa Grinspum Ferraz, é um longa-metragem, com 100 minutos, gravado em suporte digital.
- 8 No terreno das análises acadêmicas, Sara Alves Feitosa (2013) chega a identificar alguns cruzamentos entre as obras, mas destaca principalmente suas diferenças. Em artigo dedicado a três representações cinematográficas de Marighella – além dos dois documentários aqui analisados, também *Carlos Marighella: quem samba fica, quem não samba vai embora* (Carlos Pronzato, Brasil, 2011) –, Feitosa caracteriza o filme de Silvio Tendler como um “documentário clássico ou expositivo”, embora com algumas nuances, de um lado, e, de outro, o filme de Ferraz como um “documentário subjetivo” (2013: 277-278 e 280). Ou ainda, quando compara o uso do material de arquivo nesses dois casos:
- A voz das imagens de arquivo, especialmente nos filmes *Retrato de um guerrilheiro* (Tendler) e *Marighella* (Ferraz), embora por vezes utilizem-se das mesmas imagens-documento, constroem na montagem tipos de narrativas distintas, sendo a primeira um documentário expositivo e a segunda subjetivo ou poético. (Feitosa S. A., 2013: 282).
- 9 Em suas conclusões, Sara Alves Feitosa reconhece também distintos sentidos da memória entre esses dois filmes:
- Por fim, vale destacar que no filme de Tendler o que prevalece é o personagem Carlos Marighella como fio condutor da história de resistência dos excluídos no Brasil. [...] enquanto que o filme de Ferraz oferece uma narrativa que transita entre o público e o privado, entre a trajetória do personagem histórico Carlos Marighella e o sujeito Carlos, tio da diretora. (Feitosa S. A., 2013: 286-287).
- 10 De fato, as diferenças entre um documentário convencional e um documentário subjetivo, entre a história de luta coletiva e a história privada *parecem* distinguir os filmes. Entretanto, caso o olhar se aproxime um pouco mais dos documentários, em uma análise metódica de suas imagens e estruturas narrativas, percebe-se que, ainda que existam distinções pontuais aqui e ali, o que se impõe são as analogias entre as obras. Minha hipótese é que há entre os dois filmes muito mais paralelos do que um primeiro olhar pode sugerir. Correspondências que somente são visíveis caso se avance para além dos pressupostos das filiações geracionais ou cinematográficas. Propõe-se a seguir uma análise comparativa dos documentários, atenta a três eixos temáticos que revelam de modo mais claro as analogias entre as imagens de Marighella propostas por Silvio Tendler e Isa Grinspum Ferraz.

O documentário de entrevista convencional

- 11 O primeiro paralelo que se sublinha aqui está ligado aos artifícios cinematográficos empregados nos filmes. Em um e outro caso, os realizadores lançam mão de recursos vinculados ao documentário de entrevista convencional⁵: os entrevistados dão seus

depoimentos mais ou menos de frente para a câmera, com o diretor fora de quadro; as falas das testemunhas são fragmentadas e montadas de forma a construir uma coerência narrativa clara e linear; aquilo que é dito pelos entrevistados vai sendo ilustrado por inserções de imagens de arquivo, áudios, fotografias, jornais ou documentos de época; cada passo do relato é demarcado por legendas temáticas ou explicativas; há intervenções de uma voz *over* que vai pontuando a história (cf. Nichols B., 1991: 54; Ramos F. P., 2008: 24 e 41). Esses seriam os traços gerais dessa modalidade de documentário, observáveis nos filmes de Tandler e Ferraz.

- 12 O filme de Tandler pode ser identificado a essa tendência documental sem maiores ressalvas. Nele o mosaico de vozes vai compondo a biografia de Carlos Marighella de forma coesa e cronológica, com imagens ilustrativas ao longo da trajetória do relato. Como especificidade, nota-se que as tomadas das entrevistas têm alguma precariedade na iluminação, o som muitas vezes tem problemas, os cenários das entrevistas são “caseiros”, as inserções gráficas são simples. A estrutura do relato, contudo, é bem montada, a história de vida e de lutas de Marighella segue resolutamente rumo ao desfecho fatal. No fim, vem a denúncia da tortura, o balanço daquela experiência, sem que se abra mão da esperança.
- 13 Quanto ao filme de Isa Grinspum Ferraz, algumas considerações devem ser feitas para justificar sua identificação com o documentário de entrevista convencional. Não basta dizer que muitos de seus entrevistados coincidem com as testemunhas ouvidas no filme de Tandler, uma década antes. Tampouco é suficiente notar que nos dois casos os diretores recorrem a vozes de atores (Othon Bastos, no filme de Tandler; Lázaro Ramos, no de Ferraz) para declamar em *over* escritos e poemas de Marighella. No documentário de Tandler, é verdade, essa voz *over* tem mais peso, além de ler os textos de autoria do líder guerrilheiro, ela assume também a posição de autoridade da voz do saber em terceira pessoa.
- 14 O tema é mais delicado, não se limita a coincidências pontuais entre os dois documentários. Porque *Marighella* (Ferraz) anuncia-se, desde os primeiros minutos, como um documentário subjetivo, com a voz *over* da diretora que diz “meu tio”, com a inserção de fotografias pessoais da infância, com tomadas que emulam a textura do Super-8, com uma trilha sonora melodiosa que apela aos sentimentos. Um filme que seria movido pela dúvida ou, como diz Ferraz: “Porque eu sempre quis saber quem foi, afinal, Carlos, esse tio querido e proibido que viveu quase quarenta anos clandestino, sem deixar pistas.” A voz em primeira pessoa; as fotografias de família; o mistério acerca do parente querido. Recursos que podem ser encontrados em tantos outros documentários recentes de “segunda geração”, que procuram elaborar em chave reflexiva um trauma familiar no seu entrelaçamento com a história.
- 15 O tom privado da sequência inicial, contudo, logo é interrompido no filme de Ferraz. A primeira pessoa fica em suspenso enquanto se sucedem as entrevistas. De tempos em tempos, retorna a combinação da voz *over* em primeira pessoa com imagens familiares e trilha sonora melodiosa. Mas tais digressões em chave subjetiva servem sobretudo para pontuar o avanço da narrativa, demarcando a progressão linear dos depoimentos, das vozes em terceira pessoa fragmentadas pela edição. De resto, o que se vê são as tomadas das entrevistas em enquadramento convencional e com um fundo asséptico de estúdio. A produção é cuidadosa, há capricho na luz, no som, na pesquisa de imagens e documentos de época. Nota-se um esmero excessivo na conjugação das falas com inserções

ilustrativas, exaustivamente ilustrativas. Diante da mera alusão a alguma ideia, surge apressadamente o plano que lhe dará visualidade, imagens documentais ou de ficção.

- 16 O que ocorre nesse caso não é tanto a modalidade performativa do documentário, mas a encenação da subjetividade. Talvez seja um equívoco falar em um “eu” mais real que outro, mas é certo que se pode falar em um “eu” cinematograficamente artificial. “Tudo é *performance*”, alguém poderia objetar. Contudo, vale lembrar que existe uma linha tênue que separa o “eu” como lugar da enunciação reflexiva, de um lado, e, de outro, o “eu” que é apenas “Eu”. No *Marighella* de Ferraz, os artifícios cinematográficos procuram passar a impressão da subjetividade reflexiva, mas tais expedientes, dispersos no filme, sucumbem ao fluxo contínuo de entrevistas, arrastados pela linearidade do relato. A hesitação da voz própria é uma impostação. O que prevalece no fundo é o discurso fílmico seguro de si, que se fia no mosaico de vozes testemunhais para construir uma imagem em nada fugidia de Marighella.

Os marcos biográficos

- 17 O segundo paralelo entre os documentários evidencia-se na organização da narrativa biográfica. O passo a passo da vida de Marighella segue o mesmo caminho no filme de Tendler e de Ferraz. Nesse sentido, é curioso cotejar a sequência de intertítulos e legendas temáticas em cada caso. No documentário de Tendler, ocorrem inserções de vinhetas animadas, acompanhadas pelo som de um berimbau, nas quais a silhueta sombreada de Marighella passa, deixando atrás de si, como que grafitado em um muro, as frases que vão pontuando a narrativa: “Não tive tempo para ter medo”; “De volta à clandestinidade”; “Tempo de amar”; “Um sopro de liberdade”; “Todo espectador é um covarde ou um traidor”; “A hora e a vez do Terceiro Mundo”; “A luta armada”; “Olas”; “Agora é tocar pra frente”; “ALN”; “Luta armada”; “O sequestro do embaixador norte-americano Charles Elbrick”; “Ou ficar a pátria livre, ou...”; “As marcas da maldade”; “Ou ficar a pátria livre, ou...” (novamente); “Marighella vive!”. A sucessão dos governos e dos principais eventos históricos vai sendo indicada por letreiros informativos.
- 18 No documentário de Ferraz, as legendas temáticas surgem em inserções que trazem ou tomadas de paisagens das cidades onde Marighella viveu, da antiga casa da família, de fotografias da infância da diretora, ou trechos de filmes de ficção – *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1969), *Terra em transe* (Glauber Rocha, Brasil, 1967) –, ou, ainda, planos com documentos de Marighella. As tomadas atuais trazem as marcas características do filme em Super-8, em uma estratégia de emulação de filmagens caseiras antigas já bem disseminada no documentário subjetivo contemporâneo. Acompanhando essas imagens, Ferraz, em voz *over*, narra algumas memórias infantis do “tio Carlos”: detalhes das vezes em que ele surgia na casa de sua família, para logo desaparecer na clandestinidade; lembranças de menina do medo da tortura; a entrega pela tia Clara Charf da mala com documentos de Marighella, quando o filme já estava em produção. O conteúdo das legendas segue a seguinte ordem: “Primeira pista: um mulato baiano”; “Segunda pista: prisão, tortura, liberdade”; “Terceira pista: clandestinidade”; “Quarta pista: terra em transe”; “Quinta pista: guerrilha”; “Sexta pista: comandante em chefe”; “Sétima pista: a caça mais cobiçada”.
- 19 Nota-se que, nessas legendas, enquanto a voz da diretora diz “eu me lembro”, o espectador é informado sobre qual será a próxima “pista” a ser investigada. Tal alusão a uma indagação em primeira pessoa tenta aproximar o filme das características do

“documentário de busca”, como descritas por Jean-Claude Bernardet. Nesse caso, as “pistas” seriam as marcas da imprevisibilidade da tentativa de se desvendar a incógnita em torno do parente; o documentário registraria, antes de mais nada, o processo dessa busca ao mesmo tempo familiar e histórica; o êxito da procura nunca estaria garantido (Bernardet J.-C., 2005). Entretanto, no *Marighella* de Ferraz, essas sete “pistas”, no fim, funcionam como balizas bem definidas, e não como indícios a serem desvendados em uma busca de resultados incertos. Mais do que a explicitação de uma procura subjetiva, as memórias de infância evocadas pela voz em primeira pessoa da diretora são digressões, um desvio momentâneo da narrativa central. O que estrutura o relato não é essa voz hesitante que diz “eu”, mas sim as “pistas” que são, no fundo, os marcos firmes que organizam a biografia.

- 20 Se ambos os filmes aproximam-se ao balizar o relato com cartelas, havendo aí certa correspondência temática, é no teor da narrativa biográfica que os paralelos ficam mais evidentes. Da infância ao assassinato de Marighella, as fases da vida do personagem repetem-se: o mulato baiano, filho de pai italiano e mãe negra malê, com a revolta no sangue, herdeiro do anarquismo e das insurreições escravas; o garoto de aspirações intelectuais, que desde cedo fazia poesia; o comunista irreverente, que gostava de samba e carnaval; a prisão e a tortura durante o regime de Getúlio Vargas; a volta do Partido Comunista Brasileiro (PCB) à legalidade, a liberdade e a atuação como deputado constituinte; os amores, o nascimento do filho, o encontro com Clara Charf; o retorno à clandestinidade; a volta à legalidade sob o governo de Juscelino Kubitschek; a decepção e o choro diante das revelações dos crimes de Stálin; o apoio do PCB às reformas de João Goulart; o golpe de 1964 e o episódio de resistência à prisão, quando Marighella foi baleado por agentes da ditadura; a viagem a Cuba e a ruptura com o PCB; a opção pela luta armada; a formação da Ação Libertadora Nacional (ALN); as ações armadas da ALN, com destaque para a tomada da Rádio Nacional, em agosto de 1969; o sequestro do embaixador estadunidense Charles Burke Elbrick, em setembro de 1969, promovido pela ALN (junto com o MR-8) sem o conhecimento de Marighella; o recrudescimento da repressão como consequência do sequestro do diplomata; o cerco que se fecha sobre Marighella; a queda dos frades dominicanos; a emboscada na Alameda Casa Branca e a morte.
- 21 Na trajetória de vida narrada nos dois filmes, além da progressão dos eventos biográficos e históricos, algumas vezes se repetem também certas anedotas em torno de Marighella, quando não contadas pela mesma testemunha, com uma década de diferença entre as entrevistas. As marcas do tempo são visíveis nos rostos daqueles que deram seus depoimentos para Tandler e Ferraz, mas parece haver uma memória mais ou menos consolidada, a qual se ouve em 2001 e 2011.
- 22 Ademais, chama a atenção ainda o fato de que ambas as narrativas documentais reiteram a organização cronológica da vida de Marighella existente em relatos biográficos de outra natureza. Por exemplo, essa mesma trajetória do personagem pode ser encontrada no artigo publicado em 1999 por Cristiane Nova e Jorge Nóvoa (1999), em uma coletânea que organizaram alusiva aos trinta anos da morte do líder guerrilheiro; e, também, de certa forma, na biografia publicada por Mário Magalhães (2012)⁶. Nesses escritos, estão também os tópicos do mulato geneticamente revoltado, do comunista irreverente etc.
- 23 Na verdade, Mário Magalhães foi consultor especial do documentário de Isa Grinspum Ferraz. Além disso, o *Marighella* de Ferraz inclui trechos de *Marighella: retrato falado do guerrilheiro*, de Silvio Tandler, devidamente listado nos créditos finais. Ou seja, as versões circulam entre si, mas as apropriações parecem ocorrer muito mais na chave da

reiteração de uma memória já estabelecida de Marighella. Ora, apenas uma visão teleológica poderia supor que o relato de uma mesma vida supõe necessariamente as mesmas escolhas quanto aos tópicos a serem narrados.

- 24 No que toca à questão de um relato biográfico sedimentado, aquilo que talvez seja mais significativo no cotejamento entre os dois documentários é o tratamento dado aos testemunhos do filho de Marighella com Elza Sento Sé, Carlos Augusto Marighella, e da parceira que por mais tempo viveu com o líder guerrilheiro, Clara Charf. Nos dois filmes, os familiares de Marighella são sobretudo testemunhas. Filho e parceira falam lado a lado com ex-companheiros e historiadores, sem maiores inflexões. Quanto ao documentário de Tandler, dada sua proposta cinematográfica, isso não chega a causar estranhamento. Mas, no caso do filme da diretora-sobrinha, que anuncia um olhar familiar desde o início, dar o mesmo tratamento de entrevistado para os familiares – com os mesmos enquadramentos e a mesma situação convencional de depoimento – no mínimo sugere a inconsistência da proposta íntima enunciada. Aquilo de novo que poderia surgir sobre Marighella em uma abordagem mais próxima, privada, feita por alguém da família, fica abortado em prol de uma memória pública que já tem seus marcos, seus eventos e suas anedotas fixados.

A exaltação do herói guerrilheiro

- 25 Resta refletir sobre qual seria o significado dessa memória consolidada de Marighella. É aí que surge a terceira analogia entre os filmes. O tom da rememoração é celebrativo nos dois casos, na chave da exaltação do herói guerrilheiro. Há, entretanto, certo deslocamento entre os sentidos dessa exaltação em cada documentário, e isso fica patente na comparação entre suas sequências finais.
- 26 No filme de Silvio Tandler, logo após a narração do assassinato de Marighella, há uma espécie de balanço da experiência. Em primeiro lugar, após a legenda “As marcas da maldade”, surge uma sequência de depoimentos em que os entrevistados denunciam a barbaridade da tortura. Fala-se da sofisticação da repressão, da orientação das escolas de tortura dos EUA. Entra a inserção de um trecho de *Le fond de l'air est rouge* (Chris Marker, França, 1977), com imagens de instruções de combate à guerrilha dadas por um oficial estadunidense, a voz *over* reforça a informação. Voltam as entrevistas, descrevendo a tortura moral, a humilhação da violência brutal do regime. Surge então uma nova inserção, agora com fotografias de prontuários que registram corpos massacrados de guerrilheiros. A voz *over*, acompanhando essas fortes imagens, devolve a acusação de terrorismo ao regime.
- 27 Uma nova cartela pontua: “Ou ficar a pátria livre, ou...” morrer pelo Brasil, é o complemento que todo brasileiro conhece, pois se trata de um verso do refrão do *Hino da independência do Brasil*. Fica introduzida assim a série de depoimentos que afirmará a legitimidade da resistência armada. Os guerrilheiros não foram “inocentes úteis”, uma das testemunhas rebate. Fala-se da violência disseminada, dos ditadores como os verdadeiros desencadeadores da violência, sendo legítima a resistência de um povo. Fica dito ainda que aquela geração não era autodestrutiva, pois tentou construir algo. Afirma-se a ausência de arrependimento com relação ao engajamento armado. Escurece. Surge uma fotografia de Marighella sobre o fundo negro com a legenda: “Marighella vive!”. A voz *over* diz: “Se estivesse vivo, Marighella estaria completando noventa anos. Junto ao povo, lutando por pão, terra, trabalho, saúde, educação e cultura. Lutaria por liberdade e alegria para todos.” Entram os créditos finais, soa uma vocalização de *A internacional*.

- 28 Denúncia da tortura, afirmação da legitimidade da luta armada, a conjectura sobre o papel de Marighella nas lutas atuais. “Marighella vive!” porque a luta precisa continuar, tal é o sentido latente nessas sequências finais. Nesse aspecto, o documentário de Silvio Tendler aproxima-se de outra representação cinematográfica de Marighella, esta muito anterior. Trata-se de *On vous parle du Brésil: Carlos Marighella* (Chris Marker, França, 1970), realizado ainda no calor dos desdobramentos do assassinato do líder guerrilheiro (cf. Aguiar C. A., 2013; Lupton C., 2005). Nesse curta-metragem, um antigo companheiro de Marighella fala anonimamente. Em 1970, os riscos ainda existiam, o testemunho então não era apenas memória, mas principalmente denúncia. Encerrando o filme, a testemunha cita Marighella: “Se eu morrer, haverá outro para pegar o meu fuzil.” O curta-metragem é abertamente militante, de contrainformação, realizado pelo mesmo Chris Marker com quem Tendler travaria contato em Paris um pouco mais tarde, em 1972 (Brasil M. P., 2008: 37). O mesmo Chris Marker, aliás, de cuja obra Tendler faz inserções de trechos em seu *Marighella: retrato falado do guerrilheiro*.
- 29 Outras análises do filme de Tendler já identificaram sua representação de Marighella na chave heroica (Gutfreind C.; Stigger H., 2013; Carvalho G. S.; Gutfreind C., 2014). Contudo, o que se quer ressaltar aqui é que essa memória que celebra a militância é ainda uma memória “militante”, por assim dizer – e não há qualquer tautologia nessa afirmação, como se verá na comparação com o filme de Ferraz. Pode-se até questionar o convencionalismo estético do documentário de Tendler, mas nele, se há exaltação do herói guerrilheiro, ela se dá em prol dos embates contemporâneos. Em sua reflexão sobre essa obra, Marcia Paterman Brasil aborda tal conexão engajada entre passado e presente nos seguintes termos:
- Carlos Marighella é pensado no filme menos como um mártir do que como figura representativa de um esforço conjunto num determinado momento. Se a construção de memória histórica opera sobre um personagem identificado ao culto de um mártir, um equivalente brasileiro de Che Guevara, o tratamento dado por Tendler não o fossiliza, como as duas últimas sequências mostram. Tendler desvia de uma figura de herói modelar da esquerda, desconstrói a imagem de terrorista e retira dele novas lutas a serem guiadas no presente. (Brasil M. P., 2008: 108).
- 30 Já no filme de Isa Grinspum Ferraz, a celebração do herói se dá em função da hagiografia, quase que em sentido literal. Isso fica anunciado nos primeiros minutos do documentário, quando, logo após a sequência de apresentação, surge a vinheta de abertura com a tomada de uma imagem de São Jorge, a qual explode em câmera lenta. A escolha do ícone não é banal. São Jorge é o santo guerreiro do catolicismo – e aqui se tem mais um exemplo de que o filme não prima pela sutileza nas sugestões simbólicas. A tomada da explosão do santo em câmera lenta repete-se sucessivamente, a imagem é vista nos limites de uma faixa na tela, que se movimenta alterando o enquadramento. Na trilha sonora, ouve-se a batida “manguebeat” de *Coco Dub*, música de Chico Science & Nação Zumbi lançada originalmente em 1994. Surge em letra cursiva infantilizada (em outra impostação da “segunda geração”) o nome Marighella, sobre fundo negro. Assim como o ícone, as letras também se estilhaçam.
- 31 A história se desenrola e, narrada a morte de Marighella, já próximo do fim do documentário, vem a sequência que faz o balanço de sua vida. Antonio Candido diz: “Para mim, Marighella é um dos heróis do povo brasileiro. É um santo do socialismo, um santo ateu, um santo sem Deus.” O impulso de sacralização do personagem, sugerido no início do filme pela vinheta de abertura, ganha, enfim, enunciação explícita. Vem em seguida a avaliação de José Luís Del Roio, que diz que não gosta da afirmação de que Marighella era

um aventureiro. E segue em sua argumentação: “Foi um dos melhores quadros políticos do Brasil do século XX.” Ele pondera que, se Marighella cometeu erros, também erraram os Inconfidentes, os alfaiates negros da Bahia, Frei Caneca, os camponeses de Canudos e de Santa Catarina. Tudo isso devidamente ilustrado por imagens de arquivo. Del Roio conclui: “O que seria do Brasil sem eles? Seria mais rico ou mais pobre? Essa nação seria infinitamente mais pobre.” Imediatamente após essa fala, em corte seco, entra a mesma tomada da vinheta de abertura na qual a imagem de São Jorge explode. Só que agora a tomada da explosão é exibida de trás para frente, também em câmera lenta. Ou seja, pela reversão do plano, a imagem do santo guerreiro se recompõe, os estilhaços se unem novamente. Fecha-se o ciclo narrativo do documentário: após a fragmentação das vozes testemunhais pela edição, a imagem do ícone Marighella, o “santo do socialismo”, está reconstituída. Na trilha sonora, começa a soar o *rap* composto por Mano Brown especialmente para o filme, chamado *Mil faces de um homem leal (Marighella)*⁷, com mixagem de registros em áudio da voz de Marighella. Tem lugar então um clipe que conjuga tomadas atuais de jovens colando cartazes de Marighella nas ruas (a passagem geracional da memória) e fotografias de arquivo, as quais mostram as “mil faces” do personagem. Prossegue o *rap*, entram os créditos finais.

32 A hagiografia amarra o relato, reiterada por símbolos e palavras. A biografia de Marighella proposta pela diretora-sobrinha é abertamente sacralizante, tal é a tônica da celebração do herói nesse documentário.

33 O tom apologético da fala de Antonio Candido para o documentário de Ferraz tem antecedentes. Em artigo publicado na já citada coletânea denominada *Marighella: o homem por trás do mito* (1999), significativamente intitulado “Um herói do povo brasileiro”, Candido desenvolve seu argumento:

Eu diria que agora Carlos Marighella já não é apenas o grande revolucionário, admirado pelos que pensam e sentem como ele pensou e sentiu; mas um herói do povo brasileiro, admirado por todos os que aspiram a um estatuto humano para a vida do homem em nosso país. [...] ele se encontra tal como a eternidade o transformou. Do homem que fez o mais alto sacrifício pelo povo brasileiro, isto é, o sacrifício da vida, surgiu a figura do herói modelar. Por isso, ele aparece não apenas como um grande lutador que honra a esquerda brasileira, mas também como um grande brasileiro que dá significado à luta pela igualdade e a liberdade de todo o nosso povo. (Candido A., 1999: 378).

34 Uma das críticas mais instigantes desse processo de mitificação da memória da resistência no Brasil vem sendo feita por Denise Rollemberg. Em texto no qual reflete sobre a construção das memórias de Carlos Lamarca e Carlos Marighella, ela avalia que, em grande medida, a repetição da afirmação de que esses dois líderes guerrilheiros são heróis do povo brasileiro acaba ocultando as colaborações e cumplicidades da sociedade com a ditadura. As duas figuras, ela argumenta, morreram isoladas, “a sociedade que estes homens quiseram transformar não os tinha como *heróis, justiceiros, libertadores* dos oprimidos”. (Rollemberg D., 2007: 14, grifo da autora).

35 Para a autora, o esquecimento do lastro social do regime autoritário é o lado avesso da memória que celebra a resistência e seus heróis. Mitificados, os heróis terminam isolados da história. No mesmo movimento, a sociedade fica isenta de culpas. Em tal visão do passado, só há lugar para heróis e vilões, opressores e oprimidos. O povo odiava a ditadura que o reprimia. O povo estava ao lado daqueles que resistiam à opressão. Tais são duas ideias básicas dessa memória heroica e que remontam, segundo Rollemberg, aos erros de avaliação de conjuntura cometidos à época pelas esquerdas armadas (2007: 8 e

13-15). Diante das ilusões de ontem e dos mitos de hoje, a autora coloca uma questão fundamental: “Podemos refletir por que as esquerdas querem heróis e lendas; por que insistem na tese da *resistência* da sociedade à ditadura, aos seus princípios e práticas; por que têm negado o conhecimento da realidade.” (Rollemberg D., 2007: 14, grifo da autora). Aceitar a realidade das cumplicidades seria, no fundo, uma condição essencial para se compreender historicamente a fragilidade da “conciliação democrática” brasileira.

- 36 Entre a celebração engajada de Silvio Tendler e a celebração sacralizante de Isa Grinspum Ferraz, a principal inflexão da memória está na distinção fundamental entre a militância e a mitificação. Ambos os filmes exaltam o herói guerrilheiro. Porém, de um lado, tal exaltação é também a afirmação da continuidade da luta; de outro, a hagiografia não deixa de alimentar a problemática “conciliação” nacional brasileira, feita de anistias e amnésias.

Dois filmes, duas gerações, o mesmo herói

- 37 Silvio Tendler mantém em *Marighella: retrato falado do guerrilheiro* a coerência com sua obra, dedicada em boa medida aos heróis derrotados da história brasileira, cujas memórias são resgatadas em nome da luta presente. Nesse sentido, as conclusões de Marcia Paterman Brasil (2008) oferecem uma chave interessante para se pensar o lugar dessa obra no documentarismo atual. A autora identifica a narrativa didática e militante de Tendler como uma proposta tida como deslocada em tempos de fragmentação e descrença pós-modernas (Brasil M. P., 2008: 162-166). Um cinema “datado”, alguém poderia dizer.
- 38 Por outro lado, Isa Grinspum Ferraz tenta dar a seu *Marighella* um ar sintonizado com a tendência contemporânea do documentário íntimo e subjetivo de segunda geração. O cinema da “pós-memória”, como diria Marianne Hirsch (2008, 2012). Mas, no fim, os signos da subjetividade entram no seu filme de modo ornamental, no máximo como digressões. Ferraz recorre aos artifícios reflexivos desse cinema íntimo como uma fórmula, e não propriamente pela potência crítica da afirmação da primeira pessoa como lugar de enunciação. Olhado de perto, seu filme é um documentário de entrevista convencional, que repete a mesma memória hagiográfica tão comum quando o tema é a resistência. O cinema de sempre, de tom épico, mas em nova roupagem, travestido de enfoque íntimo. No fundo, o “tio Carlos” nunca deixa de ser Marighella, o herói guerrilheiro.
- 39 Talvez fosse impossível fazer uma história familiar e íntima de Marighella, alguém que viveu quase a vida toda na clandestinidade, de cujos atos mesmo a esposa muitas vezes não podia saber, por razões de segurança. O fato é que, no caso aqui analisado, a guinada subjetiva não chega a constituir uma fronteira que separe o cineasta militante e a diretora-sobrinha. As gerações se encontram em um mesmo estilo documental, em uma mesma narrativa biográfica, no tom de celebração da memória. Entre um filme e outro, entre 2001 e 2011, a imagem de Marighella não é de fato “atualizada”.
- 40 O corpo a corpo com os documentários mostra que os sentidos da memória devem ser buscados para além das supostas filiações geracionais ou cinematográficas. A noção de “pós-memória” já é problemática em si, dada sua tendência à naturalização dos laços de transmissão da memória entre as gerações. No caso específico aqui abordado, ela simplesmente não se aplica. Querer delinear uma dicotomia entre memória e “pós-

memória” ao comparar os documentários de Tandler e Ferraz significaria, no fundo, aderir a uma etiqueta prévia e negligenciar aquilo que é visível nas imagens. Em suma, é fundamental que a natureza “pós” (moderna, memória ou o que seja) de um filme não esteja dada *a priori*.

- 41 E a questão pode ser ainda mais de fundo. Pois o diagnóstico generalizante que descreve a guinada subjetiva das artes e das ciências humanas na segunda metade do século XX não deixa de ser paradoxal. Afinal, esse diagnóstico estabelece uma grande metanarrativa sobre o fim das grandes narrativas (Prelorentzou R., 2015: 94). A análise desses dois documentários buscou aqui voltar aos detalhes, aos indícios nas imagens. Nesse caso, para ver que a história não é feita propriamente de guinadas, para enxergar aquilo que há de épico sob a aparência do íntimo, o que existe de fórmula por trás da imagem da novidade.

BIBLIOGRAPHY

Aguiar, Carolina Amaral de. *O Chile na obra de Chris Marker: um olhar para a Unidade Popular desde a França*. 2013. 389 f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

Bernardet, Jean-Claude. Documentários de busca: 33 e *Passaporte húngaro*. In Maria Dora Mourão y Amir Labaki (org.). São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 142-156.

Botelho, Guilherme, Garcia, Walter, Rosa, Alexandre. Três raps de São Paulo: *Política* (1994), *O menino do morro* (2003) e *Mil faces de um homem leal (Marighella)* (2012). *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Images, mémoires et sons, dez. 2015. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/68717>. Acesso em: 04 abr. 2016.

Brasil, Marcia Paterman. *História e utopia: o documentário de Silvio Tandler*. 2008. 180 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

Candido, Antonio. "Um herói do povo brasileiro". In Cristiane Nova y Jorge Nóvoa (org.). *Carlos Marighella: o homem por trás do mito*. São Paulo: Editora Unesp, 1999. p. 375-379.

Carvalho, Gabriela de Souza, Gutfreind, Cristiane. "A heroicização do militante: o caso Marighella". In CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUL, 15., 2014, Palhoça. *Anais...* São Paulo: Intercom, 2014. Não paginado. Disponível em: <http://www.portalintercom.org.br/anais/sul2014/resumos/R40-0129-1.pdf>. Acesso em: 01 set. 2015.

Feitosa, Sara Alves. *Um personagem, três diretores, três filmes: uma análise da trajetória de Carlos Marighella nos documentários de Tandler, Pronzato e Ferraz*. Doc On-line, n.15, dez. 2013. p. 273-289. Disponível em: www.doc.ubi.pt/15/dossier_sara_feitosa.pdf. Acesso em: 12 maio 2014.

Gutfreind, Cristiane; Stigger, Helena. A resistência armada: Lamarca e Marighella no cinema nacional. *Logos* 38. v. 20, n. 1, 1º semestre de 2013. p. 48-60. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/viewFile/7707/5571>. Acesso em: 14 maio 2014.

Hirsch, Marianne. The generation of postmemory. *Poetics Today*, Durham: Duke University Press, vol. 29, no 1, 2008. p. 103-128.

- Hirsch, Marianne. *The generation of postmemory: writing and visual culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012.
- Lupton, Catherine. *Memories of the future*. London: Reaktion Books, 2005.
- Magalhães, Mário. *Marighella: o guerrilheiro que incendiou o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- Napolitano, Marcos. "Nunca é cedo para se fazer história: o documentário *Jango*, de Silvio Tendler (1984)". In Eduardo Morettin, Marcos Napolitano, Mônica Almeida Kornis (org.). *História e documentário*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012. p. 151-178.
- Nichols, Bill. *Representing Reality: issues and concepts in documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- Nova, Cristiane, Nóvoa, Jorge. "Genealogias, transversalidades e rupturas de Carlos Marighella". In Cristiane Nova y Jorge Nóvoa (org.). *Carlos Marighella: o homem por trás do mito*. São Paulo: Editora Unesp, 1999. p. 35-188.
- Prelorentzou, Renato. *Futuro do pretérito: tempo e narrativa na história, no romance, na tese*. 2015. 235 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- Ramos, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008.
- Rolleberg, Denise. "Carlos Marighella e Carlos Lamarca: memórias de dois revolucionários". In Jorge Ferreira y Daniel Aarão Reis (org.). *As esquerdas no Brasil: revolução e democracia. 1964...* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. v. 3. Disponível em: http://www.dhnet.org.br/perly/a_pdf/rolleberg_marighella_lamarca_memorias.pdf. Acesso em: 14 maio 2014.
- Sarlo, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- Seliprandy, Fernando. *Los rubios e os limites da noção de pós-memória. Significação*, São Paulo, v. 42, no 44, p. 120-141, 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/103652/106896>. Acesso em: 29 mar. 2016.

NOTES

1. As informações biográficas de Silvio Tendler aqui mencionadas estão baseadas na dissertação de Marcia Paterman Brasil (2008), publicada como BROOKEY, Marcia Paterman. *História e utopia: o cinema de Silvio Tendler*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2010.
2. Para uma análise de *Jango*, cf. Napolitano, 2012.
3. Desse contexto de produção em tom familiar no documentário brasileiro contemporâneo dedicado à memória da ditadura, pode-se citar: *Diário de uma busca* (Flavia Castro, 2010), *Uma longa viagem* (Lúcia Murat, 2011), *Repare bem* (Maria de Medeiros, 2012), *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2012), *Em busca de Iara* (Flavio Frederico, 2013) e *Orestes* (Rodrigo Siqueira, 2015). Em *Elena* (Petra Costa, 2012), a abordagem da ditadura é apenas tangencial.
4. Beatriz Sarlo (2007) propõe uma crítica detalhada da noção de pós-memória. Cf. também Seliprandy, 2015.
5. Em comunicação apresentada paralelamente à redação deste artigo, Carvalho G. S.; Gutfreind C., 2014 também aproximaram os documentários de Tendler e de Ferraz a "um formato convencional de representação" (2014: 10).

6. Vale informar que atualmente está em fase de produção uma adaptação para o cinema da biografia escrita por Mário Magalhães (2012), a ser dirigida por Wagner Moura. Cf. http://o2filmes.com.br/2823/Wagner_Moura_na_O2_filme_de_acao_sobre_Carlos_Marighella_vem_ai. Acesso em: 05 abr. 2016.

7. Para uma análise desse *rap*, cf. Botelho; Garcia; Rosa, 2015.

ABSTRACTS

This paper proposes a comparative analysis of two documentaries about the same historical character from Brazil: *Marighella: retrato falado do guerrilheiro* (Silvio Tendler, Brazil, 2001) and *Marighella* (Isa Grinspum Ferraz, Brazil, 2011). The aim is to discuss the nuances and parallels between the regards of the militant filmmaker and the niece to the biography of Carlos Marighella, the guerrilla leader murdered by the dictatorship in 1969. The theoretical background is the “subjective turn” of documentary film in the last years, the change from an epic and assertive cinema to a more intimate, reflexive cinema. The hypothesis is that, nevertheless the supposed generational or cinematographic affiliations of the filmmaker, the analogies between the two works are noticeable, mainly concerning three issues: the use of the interview-oriented documentary conventions; the coincidence of the plots of the biographic narrative; the celebratory approach to the memory of the guerrilla hero. Despite appearances, the “subjective turn” does not set the films apart. The film-makers’ generations are together in the construction of a consolidated memory of the resistance hero. But only by the careful filmic analysis one can see the epic behind the intimate appearance, and the formula behind an image of novelty.

O artigo propõe uma análise comparativa de dois documentários sobre a mesma figura histórica brasileira: *Marighella: retrato falado do guerrilheiro* (Silvio Tendler, Brasil, 2001) e *Marighella* (Isa Grinspum Ferraz, Brasil, 2011). O objetivo é pensar sobre nuances e paralelos entre os olhares do cineasta militante e da diretora-sobrinha para a biografia de Carlos Marighella, líder guerrilheiro assassinado pela ditadura em 1969. O problema teórico de fundo é a “guinada subjetiva” do documentário nos últimos anos, a passagem de um cinema épico assertivo para um cinema íntimo reflexivo. A hipótese é que, a despeito das supostas filiações geracionais ou cinematográficas dos diretores, as analogias se impõem entre as duas obras, principalmente em três eixos: o recurso aos artifícios do documentário de entrevista convencional; a coincidência dos marcos da narrativa biográfica; a exaltação da memória do herói guerrilheiro. Apesar das “roupagens” estéticas, a “guinada subjetiva” não separa os dois filmes. As gerações de cineastas se encontram na construção de uma memória consolidada do herói da resistência. Mas apenas a análise fílmica atenta permite que se veja aquilo que há de épico sob a aparência do íntimo, o que existe de fórmula sob a imagem da novidade.

Cet article propose une analyse comparée de deux documentaires sur la même figure historique brésilienne : *Marighella: retrato falado do guerrilheiro* (Silvio Tendler, Brésil, 2001) et *Marighella* (Isa Grinspum Ferraz, Brésil, 2011). L’objectif est de réfléchir sur des nuances et des parallèles entre les regards du cinéaste militant et de la réalisatrice-nièce sur la biographie de Carlos Marighella, chef guérillero assassiné par la dictature en 1969. Le problème de fond théorique est le « tournant subjectif » du documentaire au cours des dernières années, le passage d’un cinéma

épique assertif vers à un cinéma intime réflexif. L'hypothèse est que, malgré les affiliations de génération ou cinématographiques supposées des réalisateurs, les analogies s'imposent entre les deux films, notamment à l'égard de trois sujets : l'usage des conventions du documentaire basé sur des entretiens ; la coïncidence de l'organisation du récit biographique ; enfin, la célébration de la mémoire du héros guérillero. En dépit des apparences esthétiques, le « tournant subjectif » ne sépare pas les deux films. Les générations de cinéastes se retrouvent dans la construction d'une mémoire consolidée du héros de la résistance. Mais ce qu'il y a d'épique sous l'apparence de l'intime, et ce qu'il y a de formule sous l'image de la nouveauté, n'est mis en évidence que par l'analyse filmique attentive.

INDEX

Palavras-chave: documentário, memória, pós-memória, Marighella, resistência, ditadura, Brasil

Keywords: documentary, memory, postmemory, Marighella, resistance, dictatorship, Brazil

Mots-clés: documentaire, mémoire, post-mémoire, Marighella, résistance, dictature, Brésil

AUTHOR

FERNANDO SELIPRANDY

Doutorando em História Social na Universidade de São Paulo (USP), Brasil. (seliprandy@usp.br)