

# UM PERSONAGEM, TRÊS DIRETORES, TRÊS FILMES: UMA ANÁLISE DA TRAJETÓRIA DE CARLOS MARIGHELLA NOS DOCUMENTÁRIOS DE TENDLER, PRONZATO E FERRAZ

Sara Alves Feitosa\*

**Resumo:** O artigo problematiza o processo de construção da memória social brasileira sobre o período da ditadura civil-militar (1964-1985) a partir da representação da trajetória de Carlos Marighella em três filmes que apontam para questões sobre a produção de memória social e histórica no Brasil contemporâneo, bem como possibilitam pensar sobre o fazer documentário no país.

Palavras-chave: Historiografia da Mídia, Marighella, Ditadura civil-militar, filme de arquivo; documentário.

**Resumen:** El artículo problematiza el proceso de construcción de la memoria social brasileña en el período de la dictadura cívico-militar (1964-1985) a partir de la representación de la trayectoria de Carlos Marighella en tres películas que plantean preguntas sobre la producción de la memoria histórica y social en el Brasil contemporáneo, así como nos permiten pensar sobre el hacer documental en el país.

Palabras clave: Historiografía de los medios, Marighella, dictadura cívico-militar, película de archivo, documental.

**Abstract:** This article discusses the construction process of the Brazilian social memory of the civil-military dictatorship period (1964-1985) having as a starting point the representation of Carlos Marighella's trajectory in three films that point to questions related to the production of social and historic memory in contemporary Brazil, while allowing us to reflect upon the making of a documentary in the country.

Keywords: Media historiography, Marighella, Civil-military dictatorship, archive film; documentary.

**Résumé:** L'article décrit le processus de construction de la mémoire sociale brésilienne dans la période de la dictature civilo-militaire (1964-1985) à partir de la représentation de la trajectoire de Carlos Marighella dans trois films qui soulèvent les questions de la production de la mémoire sociale et historique dans le Brésil contemporain, et qui nous permettent de réfléchir à la manière de réaliser un documentaire dans ce pays.

Mots-clés: Historiographie des médias, Marighella, dictature civilo-militaire, film de compilation, archives, documentaire.

\* Universidade Federal do Pampa - UNIPAMPA, Campus São Borja, Curso de Comunicação Social (Jornalismo, Publicidade e Propaganda, Relações Públicas), 97670-000, São Borja, Brasil. E-mail: sarafe99@hotmail.com

Submissão do artigo: 15 de novembro de 2013. Notificação de aceitação: 31 de dezembro de 2013.

*Doc On-line, n. 15, dezembro 2013, www.doc.ubi.pt, pp. 273 - 31*

## **Introdução**

Partindo do pressuposto que a memória social é viva, portanto mutável, o presente artigo<sup>1</sup> pretende, a partir da análise de três documentários cuja narrativa é a trajetória de Carlos Marighella, chamar atenção para o papel das imagens técnicas no processo de constituição de memória social sobre um período recente da história brasileira. Se em tempos de ditadura Carlos Marighella foi identificado pelos próprios militares como inimigo número “um” daquele regime, hoje, em tempos de democracia, o ex-guerrilheiro desponta como um mito da história, um herói nacional.

O percurso adotado neste trabalho é o seguinte: na seção “quem é Carlos Marighella?” apresenta-se o personagem a partir de registros filmicos e de biografias; no item “Os audiovisuais e seus diretores” expõe-se uma síntese dos filmes, seus produtores e aspectos estéticos e narrativos de cada um dos três documentários; por fim, em “Imagem, imaginação e memória social” problematiza-se algumas ideias sobre o uso de imagens de arquivo e as relações na produção de memória social sobre a história da nação.

## **Quem é Carlos Marighella? Retrato falado**

Denominado por Silvio Tendler como um “baiano porreta”, o que significa na gíria do nordeste do Brasil, uma pessoa boa, positiva, alto astral, enfim, um sujeito excepcional, Carlos Marighella, nascido em

---

1) As análises aqui apresentadas são resultados preliminares da pesquisa, em andamento, “A história na tela: representações da ditadura civil-militar brasileira no audiovisual nacional no período 2001-2010”.

1911, em Salvador, foi militante comunista desde a juventude. Deputado Federal constituinte em 1946, foi o fundador do maior grupo armado de resistência à ditadura civil-militar brasileira (1964-1985), a Ação Libertadora Nacional (ALN). Personagem em vários dos mais importantes acontecimentos da história política do Brasil contemporâneo, Marighella era também poeta e pensador político, autor do *Manual do Guerrilheiro Urbano*. Execrado publicamente nos tempos de ditadura, nos últimos anos tem surgido como um herói nacional, quase um mito. Exemplo disso é a proliferação de biografias, filmes de ficção e não-ficção em que o eixo da narrativa é Marighella e seus feitos. Nessa produção recente parecem tomar corpo outros aspectos dessa controversa personagem, pois segundo um de seus biógrafos (Magalhães, 2012), o mulato baiano além de político, era um sujeito irreverente e brincalhão.

De acordo com Magalhães (2012), Marighella em vários sentidos era uma figura excepcional. Seu *Manual do guerrilheiro urbano* foi cult nos anos 1960, considerado um clássico da literatura de combate político. Foram esses escritos que chamaram a atenção de Jean-Paul Sartre, possibilitando a publicação de artigos de Carlos Marighella na Revista *Les Temps Modernes*. A trajetória de Marighella é entrecruzada pela história dos movimentos radicais e de esquerda no Brasil e no mundo. Ainda segundo o biógrafo, sua vida é tangenciada por coadjuvantes nada desconhecidos, como Fidel Castro, Getúlio Vargas, Che Guevara, Stálin, Luís Carlos Prestes e Carlos Lamarca. Não há uma narrativa sobre os duros anos de ditadura, especialmente aqueles passados até seu assassinato, em 1969, em que Marighella não seja personagem. Em várias representações filmicas sobre aquele período, como *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997); *Batismo de Sangue* (Helvécio Ratton, 2007); *Lamarca* (Sérgio Rezende, 1994), dentre outros, Marighella é citado muitas vezes como personagem oculto, sempre clandestino, como viveu grande parte

de sua vida. Os filmes e imagens de representação dos anos de chumbo formam uma espécie de grande quebra-cabeça que aos poucos revela nuances e detalhes outrora esquecido e silenciado.

A consolidação da democracia no Brasil, que já supera os anos de duração do último período de exceção, além da ascensão eleitoral de personagens que encarnam a resistência à ditadura, parece trazer à luz a memória daquele período e daqueles que morreram pela liberdade e pela democracia. Marighella é talvez uma personagem que na última década tem ocupado lugar de destaque nesta galeria dos “novos heróis” nacionais. Invariavelmente, quando se fala de Carlos Marighella há sempre um tom mítico, heroico típico das narrativas biográficas em que a seleção de tempos fortes constrói uma personagem para o consumo midiático (Rosenstone, 2010). Isso não significa, de modo algum, que os relatos sejam irrealistas, fantasiosos, ou algo do gênero, o que se pretende aqui é perceber as delicadas relações entre os usos das imagens históricas na construção do imaginário social.

### **Os audiovisuais e seus diretores**

*Marighella – Retrato falado do guerrilheiro*, dirigido por Silvio Tendler (2001), é a primeira produção audiovisual brasileira a dedicar o olhar à trajetória do inimigo número “um” da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985). Vale chamar atenção para a produção de Tendler que tem se consolidado como um cineasta historiador (Rosenstone, 2010) da nação brasileira, tanto do ponto de vista da história política quanto da história cultural. Sua produção tem contribuído para a constituição e preservação de memória sobre o Brasil contemporâneo, a exemplo dos documentários *JK: uma trajetória política* (1981); *Jango* (1984); *O*

*mundo mágico dos trapalhões* (1981); *Glauber, o filme* (2003); *Encontros com Milton Santos* (2006). A trajetória de Tandler como produtor de imagens em movimento é a expressão de suas crenças. Para o cineasta a comunicação é território frutífero para quem quer intervir no mundo, e sublinha: “intervir, não doutrinar”. Em uma entrevista em 2009 o cineasta afirma que se coloca diante do cinema como um pensador que tenta, sem ser filósofo, discutir o mundo.

Com narração de Othon Bastos, o documentário de Silvio Tandler tem como eixo de construção da narrativa o uso de depoimentos de pessoas que conviveram com Marighella e compartilharam de suas lutas, vitórias e derrotas. Tandler aborda a adesão de Marighella ao Partido Comunista em 1932; a prisão e tortura em maio de 1936, em consequência do fracasso da insurreição comunista ocorrida em novembro de 1935; a legalidade do Partido Comunista após a queda da ditadura de Getúlio Vargas e o fim do Estado Novo; a eleição de Marighella a deputado constituinte, em 1946; o retorno à clandestinidade quando o PCB é proscrito, em 1947; a organização da resistência armada à ditadura de 1964, com a criação da ALN e o assassinato, em 1969.

O filme de Tandler dá relevo às conexões internacionais de Marighella, quando narra lutas de independência ocorridas nos anos 50 e 60, na Ásia, África e América Latina. O audiovisual articula esses fatos históricos, que impressionaram Marighella, como alimento do espírito revolucionário do militante brasileiro. Com 55 minutos de duração e imagens documentais entremeadas por depoimentos de cerca de 20 pessoas que conviveram com Marighella, como a viúva Clara Charf, Tandler constrói uma personagem que segundo o depoimento do advogado Takao Amaro, é uma síntese de todo processo de luta no Brasil, “desde a luta contra o colonialismo, depois os negros, os índios e a classe operária”. Embora tenha um formato de documentário clássico ou

expositivo (Nichols, 2005), Tandler subverte algumas das figuras típicas do documentário expositivo. Uma delas é o modo como varia o uso da voz *over*. Por vezes, Othon Bastos que, como vimos, faz a narração, fala em primeira pessoa, como sendo o protagonista e, em outros, narra em terceira pessoa assumindo o típico uso da voz *over* do documentário expositivo.

Outro elemento importante da estética do filme de Tandler é como o diretor trata a escassez de imagens do protagonista. Por um lado, usa fotografias de Marighella e a voz de discursos e entrevistas dadas pelo personagem durante o curto período em que atuou como deputado constituinte. Por outro, Tandler usa imagens em movimento do período representado, conflitos e ações revolucionárias que inspiraram Marighella.

O segundo documentário, *Carlos Marighella – quem samba fica, quem não samba vai embora*, dirigido por Carlos Pronzato (2011) é uma homenagem ao centenário de nascimento de Carlos Marighella (1911-2011). O argentino Pronzato tem seu trabalho audiovisual identificado como engajado. Suas produções abordam manifestações populares, sindicais e estudantis como *A rebelião Argentina* (2001); *A Rebelião dos pinguins – estudantes chilenos contra o sistema* (2007), mas também com forte traço de recuperação histórica, como *Carabina M2, uma arma americana – Che na Bolívia* (2007); *Buscando Allende* (2008) e *Madres de Plaza de Mayo – memória, verdade, justiça* (2009). O declarado interesse do diretor pela antropologia visual e pelo *cinéma vérité* de Jean Rouch, dão pistas do modo de construção das narrativas de não-ficção desse argentino radicado em Salvador/Bahia. Pronzato se preocupa em documentar a história da América Latina desde o ponto de vista dos oprimidos.

Seu filme e sua narrativa têm relação com o contexto político e uma mudança no olhar até então hegemônico em relação à luta de resistência à ditadura de 1964. Se, como aponta Miriam de S. Rossini (2006), as representações filmicas da resistência à ditadura militar produzidas na

década de 1990 tinham como marca o esvaziamento, a representação de uma luta sem sentido, em meados dos anos 2000 a produção cinematográfica de ficção dá sinais de mudanças na interpretação e representação desse passado. Filmes como *Cabra Cega*, de Toni Ventura (2004) e *Em teu nome*, de Paulo Nascimento (2010), além de produzirem a crítica sobre a ditadura acenam com um olhar de reconhecimento e valorização da ação de resistência. A sequência final do filme de Venturi parece exemplar da noção de que temos democracia porque alguns tombaram. É nesse ambiente de mudança de perspectiva sobre a luta armada, antes pensada como um projeto derrotado, para uma ideia que olha a democracia de hoje como fruto também, não exclusivamente, do empreendimento de resistência nos anos de chumbo, que são produzidos tanto o filme de Pronzato como o de Isa Grinspum Ferraz.

Pronzato, ao terminar de produzir *Carabina M2, uma arma americana – Che na Bolívia* (2007) pensou em dar continuidade à documentação daquele período da história recente do continente. Che foi assassinado em 1967, mesmo ano da irrupção de Marighella com a Ação Libertadora Nacional (ALN). Juntou-se a isso a observação do cineasta sobre o pouco conhecimento da população em geral sobre a atuação de Marighella na política nacional. Resguardadas as diferenças, Pronzato pensa o cinema como Tandler, ou seja, dentro de um panorama de difusão da luta popular e do resguardo da memória. Do ponto de vista da construção da narrativa Pronzato adota as entrevistas como fio condutor de seu filme, há uma tese claramente defendida pelo filme: Marighella é um herói nacional e sua importância para a democracia brasileira precisa ser reconhecida.

Já o filme de Isa Grinspum Ferraz, *Marighella* (2012), conta com uma variante importante, o tom intimista que costura a narrativa. Embora tenha como eixo a trajetória do militante comunista, como os demais

filmes aqui analisados. O fato de a diretora ser sobrinha do protagonista dá ao filme nuances que o diferencia dos demais, especialmente pelo fato de tratar uma personagem histórica com uma linguagem de “documentário subjetivo” (Lins & Mesquita, 2008). O filme de Ferraz também se utiliza dos depoimentos, de imagens de arquivo, no entanto, a familiaridade da diretora com seu protagonista está presente, seja nas sequências em que Marighella é “o tio Carlos”, seja no material iconográfico inédito que o filme traz a público.

No filme de Ferraz não há imagens em movimento de Marighella. Apenas poucas fotos, o que a diretora assume como uma limitação. A narrativa de 100 minutos apoia-se, como vimos antes, em entrevistas com cerca de 30 pessoas, como o antropólogo Antônio Risério; Carlos Augusto Marighella, filho do personagem-título; o escritor Antônio Candido; ex-companheiros de luta armada e, sobretudo, a viúva de Marighella, Clara Charf. A dualidade produzida pela narrativa do filme de Ferraz, que transita entre o histórico e o familiar, o público e o privado, sustenta a narrativa. O filme *Marighella* resulta do alinhavo das memórias filtradas pelo tempo, fruto da subjetividade dos depoentes e da própria diretora/sobrinha. Desse modo, fala do militante de resistência e do homem que até certo tempo era para Isa Ferraz, o “tio Carlos”. No início do filme, numa espécie de prólogo, a diretora contextualiza a história que se propõe a contar e a sua relação com o protagonista. O que motiva a realização do filme é saber quem foi Carlos Marighella. Daí o uso de subtítulos com pistas com as quais a diretora e o espectador podem ir montando a trajetória - nos moldes do filme de Tendler -, o “retrato falado” de Carlos Marighella.

Vale, ainda, observar que o filme de Ferraz faz uso de um recurso ficcional, ou seja, uma narração em primeira pessoa, feita pelo ator Lazaro Ramos, como sendo Marighella contando sua trajetória. Este é outro

mecanismo utilizado pela diretora que mantém o tom pessoal, intimista, subjetivo da obra.

Além do protagonista, estes três filmes apresentam outros pontos que os une, como o uso de material de arquivo, um tratamento narrativo para os vestígios do passado e, fundamentalmente, pela recuperação histórica e a constituição da memória social que propõem estes filmes. Na seção seguinte alinhavam-se algumas ideias sobre o uso das imagens técnicas e a constituição de imaginação social (Baczko, 1985).

### **Imagem, imaginação e memória social**

Não há dúvida sobre a relação existente entre o fazer documentário, o uso de imagens de arquivo e testemunhos para a constituição de memória. O que parece proveitoso diante da proliferação de discursos audiovisuais sobre a história da nação é especular sobre os perigos de produzir reconstituições de acontecimentos ou trajetórias de vida. O risco, a nosso ver, está em tomar o arquivo como prova do passado, além da tendência de confundir a memória com a lembrança.

A partir de Henri Bergson (2010), sabe-se que a memória não é apenas um processo cognitivo, mas também uma resposta auto-orientada de uma pessoa estimulada em seu ambiente externo. De acordo com Bergson, para analisar a memória é preciso observá-la no momento em que ela se constitui. Isso porque o presente dita as memórias do passado, ou seja, a memória sempre teria um pé no presente e outro no futuro. É nesse movimento, explica o filósofo, que o cérebro não armazena lembranças, mas recria o passado a cada vez que ele é evocado. Dito de outro modo, ao contrário de aceitar a existência de um reservatório de pura memória, da qual o sujeito recolhe suas lembranças, o que acontece, de acordo

com Bergson, é que a imagem evocada é uma construção do sujeito no presente. Daí ser importante observar as continuidades e descontinuidades na produção do discurso memorial sobre a ditadura civil-militar brasileira (1964-1985), por exemplo.

O desafio que se impõe nesse campo é o de operar com a defasagem entre memória e história, passado e imagens do passado. Os três filmes aqui analisados, ao fazer uso de imagens de arquivo, produzem um discurso a partir do gesto de apropriação de imagens alheias. O interessante é que os três diretores trabalham com a escassez, com a falta; Tandler chama a atenção para as poucas imagens disponíveis de Marighella. Desse modo, a solução na montagem é o uso das poucas fotografias do protagonista associado às imagens-documento (Feitosa, 2012) do período representado. É assim que se justificam – no filme de Tandler – imagens de arquivo do período do Estado Novo; da Revolução Cubana; do golpe militar de 1964, dentre outras.

A estratégia narrativa utilizada é, portanto, a construção do contexto em que Marighella transitava. Aliás, as três docubiografias (Tandler; Pronzato e Ferraz) são construções narrativas que, de acordo com a tipologia apresentada por Giovanna Levy (2005), constituem-se em “biografias de caso extremo”, ou seja, um personagem exemplar, uma trajetória que serve como modo de narrar e esclarecer um contexto social. A voz das imagens de arquivo (Ramos, 2008), especialmente nos filmes *Retrato de um guerrilheiro* (Tandler) 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 (Nichols, 2005). A montagem, como chama atenção Bill Nichols, tem no documentário uso diferente que na ficção: “podemos supor que aquilo que a continuidade consegue na ficção é obtido no documentário pela história: as situações são

relacionadas no tempo e no espaço em virtude não da montagem, mas de suas ligações reais, históricas” (Nichols, 2005:58). É dessa forma que, ao usar imagens-documento da época em que Marighella viveu postas em relação com os testemunhos sobre o personagem, a montagem dos três documentários cobre as lacunas deixadas pela ausência de imagens-documento do protagonista.

Este uso de imagens-documento feitas pelo cinema coloca em jogo diferentes modos de apreensão da História, que sustenta a ideia de tempo em aberto, como um *continuum* cronológico, depurado e repleto de falhas e lacunas do esquecimento. Marialva Carlos Barbosa (2008) pensa a relação comunicação e história a partir da metáfora da imagem híbrida. Isso porque, segundo a autora, “chamar a relação história e comunicação de imagem híbrida [ou imagíbrida] é destacar o ato narrativo contido tanto nas análises e práticas históricas como nas análises e práticas comunicacionais” (Barbosa, 2008:110). A autora toma como pressuposto o fato de que “tanto a história como a comunicação produzem narrativas da existência”, sendo a narrativa histórica voltada para o passado humano, enquanto a comunicação se preocupa com o tempo presente. Pensando com a autora, o audiovisual de reconstituição histórica, seja ele ficcional ou não-ficcional, é a própria imagíbrida, uma vez que é uma narrativa que une esses dois campos de produção de narrativas da existência. Embora construa uma trama que se propõe a reconstituir o passado, ela é sempre atravessada por questões relevantes do momento de sua produção, ou seja, do tempo presente (Bergson, 2010). É como se esse tipo de produto condensasse duas temporalidades: o passado extinto e o presente vivido, por isso também é possível identificá-lo como uma imagíbrida.

Nessa relação metafórica que Barbosa (2008) estabelece entre comunicação e história interessa a noção de articulações narrativas, ou seja, o modo como a história se ocupa dessas conexões produzidas em

um tempo extinto, num mundo presumido que chega ao tempo presente sob a forma de restos, de vestígios decifráveis, passíveis de interpretação por parte do pesquisador que se interessa pelas narrativas produzidas num período anterior àquele que denominamos aqui agora. O passado se apresenta ao presente a partir do que Barbosa (2008) denomina de conectores históricos, ou seja, documentos (escritos, imagéticos, sonoros). Esses conectores são atos comunicacionais, através dos quais estabelecemos laços com o passado. Para Barbosa (2008), a história é sempre um ato comunicacional, isso por que:

A história sempre se refere ao fracasso ou ao sucesso de homens que vivem e trabalham juntos em sociedades ou nações, se constituindo num fragmento ou segmento do mundo da comunicação. São os atos comunicacionais dos homens do passado o que se pretende recuperar como verdade absoluta ou como algo capaz de ser acreditado como verídico (Barbosa, 2008:120).

Segundo a autora, o mais importante conector que produz para o presente, a materialidade e a visibilidade de um passado, com a pretensão de ser o “verdadeiro passado”, é a memória. Através da memória, argumenta Barbosa, é possível produzir na imaginação a ideia de um tempo e lugar. “A memória é uma imagem híbrida por excelência” (Barbosa, 2008: 116), pois conecta no presente, a partir dos restos e vestígios comunicacionais, uma narrativa ou um acontecimento do passado. Assim, a memória se constitui entre esses dois tempos e espaços: o passado e o presente.

Em relação aos conectores históricos, Barbosa (2008) chama atenção para o fato de que a produção textual e imagética dos meios de comunicação são eles próprios conectores e marco-referência para o futuro. No caso da produção do discurso audiovisual de reconstituição histórica,

é possível verificar que produtos midiáticos, como jornais, cinejornais, fotografias, radiojornais – tudo isso que, produzido no passado, teve como objetivo comunicar ações e atos daquele tempo presente –, hoje é alçado ao posto de documentos históricos, transformando-se em instrumentos que atestam e atribuem efeito de real (Aumont, 2008) a uma narrativa sobre o passado. Desse modo, argumenta Barbosa: “Os meios de comunicação se transformaram em momento axial para a preservação das mediações do presente para o passado pelo seu carácter de documento/monumento de memória, no sentido empregado por Le Goff” (Barbosa, 2008:129).

No trabalho cotidiano dos meios de comunicação de narrar o tempo presente já se coloca uma questão crucial para a constituição da memória social, ou seja, a seleção e, por consequência, o que no futuro será selecionado ou esquecido. Como afirma Barbosa (2008:135), “haverá sempre algo esquecido e algo lembrado do passado re-atualizado”. Para a autora, nas narrativas audiovisuais com sentido histórico emerge um tipo particular de esquecimento, ou seja, são acontecimentos que ganham uma espécie de sentido supra-histórico, por ter afetado o público em outra época e, em razão disso, de ter colocado uma espécie de marca afetiva. “A sobrevivência dessas imagens indicaria a existência de um esquecimento profundo, o que Ricoeur chama esquecimento de reserva” (Barbosa, 2008:137).

O argumento é que a reconstituição histórica feita por esses produtos audiovisuais, de ficção e não-ficção é produzida a partir de uma lógica do esquecimento de reserva. E, desse modo, a história do país se apresenta ao público no presente como algo trazido do esquecimento para a lembrança, mas que ao mesmo tempo silencia sobre diversos outros aspectos.

Georges Didi-Huberman (2003), propõe como método para saber ver imagens do passado, observar a montagem, a desconstrução, ação que implica a reconstrução em novas associações e interpretações, de modo a

produzir uma memória que passa também a ser tecida pelas imprecisões e pelos esquecimentos enquanto potências significativas.

### **Considerações finais**

A partir dos três documentários analisados no artigo pretendeu-se, além de mostrar distinções e similaridades no fazer documentário, apontar implicações do uso de imagens de arquivo na constituição da memória social. No artigo, *A noção de documento e apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo*, Consuelo Lins; Luiz A. Rezende e Andréa França (2011), ao analisar o documentário *Rocha que voa* (2002), de Eryk Rocha, produzem uma reflexão que também pode servir para pensar os filmes aqui analisados. Para os autores, ao retomar e recompor imagens de arquivo, produzidos em outro tempo, outro lugar e por outros cineastas, o realizador produz não apenas uma memória histórica e cinematográfica de um período da ditadura militar, mas “uma percepção de que estas imagens não estão congeladas no tempo, que são carregadas de tensão e que podem sobreviver [...] ao acontecimento que lhes deu origem” (Lins *et al.*, 2001: 64). Diria, ainda, que o modo de apropriação dessas imagens de arquivo constitui-se em material precioso para historiar as mentalidades, as continuidades e discontinuidades, de cada período de produção sobre os acontecimentos e personagens do tempo representado. Sem dúvida, campo frutífero e relevante para o estudo das relações história, comunicação, imagem e imaginação social.

Por fim, vale destacar que no filme de Tandler o que prevalece é o personagem Carlos Marighella como fio condutor da história de resistência dos excluídos no Brasil. No documentário de Pronzato o personagem é revisitado com a intenção de resgatar sua importância para

a constituição da democracia brasileira, 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. Os três filmes constituem-se em importante contribuição para a compreensão da história recente da nação.

### **Referências bibliográficas**

- BARBOSA, M. C. (2008), “Uma imagem híbrida: comunicação e história”, in ARAUJO, Denize Correia & BARBOSA, Marialva Carlos (Orgs.) *Imagíbrida: comunicação, imagem e hibridação*, (e-book), Porto Alegre: Editoraplus.org. pp. 110-139.
- BAZCKO, B. (1985), “A imaginação social”, in LEACH, Edmund *et al.* *Antropos-homem*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, pp- 296-332.
- BERGSON, Henri (2010), *Matéria e memória – ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2003), *Images malgré tout*, Paris: Les éditions de Minuit.
- FEITOSA, S. A. (2012), *Teledramaturgia de minissérie: modos de construção da imagem e memória nacional em JK*, Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM). Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/49420>
- LEVY, Giovanni (2005), “Usos da biografia”, in FIGUEIREDO, Janaina P. Amado Baptista de, FERREIRA, Marieta De Moraes (Orgs.), *Usos e abusos da História oral*, Rio de Janeiro: Editora da FGV.

- LINS, C. & MESQUITA, C. (2008), *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa (2011), “A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo do documentário ensaístico contemporâneo”, in *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 21, pp. 54-67, jun.
- MAGALHÃES, Mario (2012), *Marighella – O guerrilheiro que incendiou o mundo*, São Paulo: Companhia das Letras.
- NICHOLS, B. (2005), *Introdução ao documentário*, Campinas: Papirus.
- RAMOS, Fernão Pessoa (2008), *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac.
- ROSENSTONE, R. (2010), *A história nos filmes, os filmes na história*, São Paulo: Paz & Terra.
- ROSSINI, Miriam de S. (2006), “Rebeldes nas telas: um olhar sobre filmes de reconstituição histórica dos anos 90” in *Fenix - Revista de História e Estudos Culturais*, vol. 3, ano III, n. 1, jan/fev/mar. Disponível em: [www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)

### **Filmografia**

- A rebelião Argentina* (2001) , de Carlos Pronzato.
- A Rebelião dos pinguins – estudantes chilenos contra o sistema* (2007), de Carlos Pronzato.
- Batismo de Sangue* (2007), de Helvécio Ratton.
- Buscando Allende* (2008), de Carlos Pronzato.
- Cabra Cega* (2004), de Toni Ventura.

*Carabina M2, uma arma americana – Che na Bolívia* (2007), de Carlos Pronzato.

*Carlos Marighella, quem samba fica, quem não samba vai embora* (2011), de Carlos Pronzato.

*Em teu nome* (2010), de Paulo Nascimento.

*Encontros com Milton Santos* (2006), de Silvio Tendler.

*Glauber, o filme* (2003), de Silvio Tendler.

*Jango* (1984), de Silvio Tendler.

*JK: uma trajetória política* (1981), de Silvio Tendler.

*Lamarca* (1994), de Sérgio Rezende.

*Madres de Plaza de Mayo – memória, verdade, justiça* (2009), de Carlos Pronzato.

*Marighella – retrato falado do guerrilheiro* (2001), de Silvio Tendler.

*Marighella* (2012), de Isa Grinspum Ferraz.

*O mundo mágico dos trapalhões* (1981), de Silvio Tendler.

*O que é isso, companheiro?* (1997), de Bruno Barreto.

*Rocha que voa* (2002), de Eryk Rocha.