

Apropriação da figura do revolucionário pelo grande capital: Uma análise de *Marighella* (2019)

Jailson Ramos

Universidade Estadual de Campinas, Brasil
ramos.jailson1@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-0318-3987>

RESUMO Neste artigo, analisamos o filme *Marighella* (2019), uma cinebiografia do guerrilheiro comunista brasileiro Carlos Marighella (1911-1969), a fim de entender a representação do revolucionário, sabendo que a obra é um produto da O2 Filmes e da Globo Filmes, empresas de maior capital no campo cinematográfico brasileiro. Com base nas premissas de que as obras audiovisuais expressam visões de mundo específicas e que estas têm relação com o grupo produtor, argumentamos que, embora *Marighella* diga respeito a um famoso revolucionário, a narrativa cinematográfica expressa um discurso anti-revolucionário, que o coloca, inclusive, como terrorista. Argumentamos também que o faz reproduzindo o estilo que o grupo produtor em questão tornou hegemônico na representação da violência no cinema brasileiro, a saber, o estilo do ‘naturalismo cruel’. Discutimos, por isso, as implicações dessa estética na trama, interrogando quais os efeitos que ela tem na representação do revolucionário e da violência, bem como na construção do ponto de vista narrativo e do discurso político.

PALAVRAS-CHAVE Marighella; representação; revolucionário; estética da violência; naturalismo cruel; capital.

Neste artigo, discutiremos a representação do personagem revolucionário no longa-metragem ficcional *Marighella* (2019), uma cinebiografia do guerrilheiro comunista brasileiro Carlos Marighella (1911-1969), que retrata o período entre 1964-1969. Trata-se, portanto, dos seus últimos cinco anos de vida, momento em que, diante do golpe de Estado empresarial-militar de 1964, Marighella rompe com o Partido Comunista Brasileiro e adere à luta armada como forma de combate à ditadura. O problema central de nossa análise diz respeito ao fato de *Marighella* ser uma coprodução entre a Globo Filmes e a O2 Filmes, expoentes do grande capital, cuja associação já tem uma história no cinema brasileiro, remontando, pelo menos, à *Cidade de Deus* (2002). A

questão que nos fazemos é, então: quais as implicações da apropriação da figura do revolucionário por este setor da produção cinematográfica? Porque é que a cinebiografia em questão reproduz o “naturalismo cruel” (Ramos 2002), entendido, como veremos, como um estilo hegemônico dos filmes de ação produzidos pela associação das duas companhias e gerador de uma repulsa para com a violência e situações de exasperação em geral? Finalmente, como é que essa estética, que também passou por *Tropa de elite* (2007), impacta na construção do discurso político do personagem Carlos Marighella e também da narrativa como um todo?

Para responder a tais perguntas, tomamos como premissas duas ideias. A primeira, como bem apontou Ismail Xavier (1997), diz que a neutralidade do olhar é uma ilusão e, por conseguinte, que toda representação traz consigo uma série de julgamentos a respeito daquilo que ela dá a ver. A segunda nos lembra que o conteúdo de um filme é uma expressão da “articulação entre o grupo produtor de arte, sua consciência, sua inserção na sociedade, e a evolução da estrutura social como um todo” (Bernardet 2005). Por isso, analisar uma obra cinematográfica também significa tentar identificar a compreensão que uma determinada forma de consciência (a do grande capital, no caso) tem da realidade que ela articula em forma de discurso.

Com base em tais pressupostos, gostaríamos de argumentar que, embora traga a representação de um personagem revolucionário, o filme *Marighella* constrói um discurso que se contrapõe às ações de Carlos Marighella e da Aliança Libertadora Nacional (ALN) ao justificar o predicado de terrorista dado aos guerrilheiros.¹ A partir de uma estética naturalista cruel, a obra estabelece uma equivalência entre as violências estatal e revolucionária, reduz o guerrilheiro ao papel de pai para enfatizar uma tonalidade emotiva e justifica (reproduzindo) a alcunha de ‘terrorista’ dada aos revolucionários pelos torturadores.

Para demonstrar nossa proposição, começaremos com algumas considerações metodológicas, para depois fazermos uma breve exposição das companhias produtoras até o momento de sua associação na criação do grande sucesso *Cidade de Deus* (2002), filme-marco no

¹ A Aliança Libertadora Nacional (ALN) foi um dos grupos de combate armado à ditadura empresarial-militar instaurada no Brasil em 1964. De orientação marxista-leninista, a organização esteve ativa entre 1967 e 1974, realizando expropriações de bancos para financiar a luta e sequestros de figuras políticas em troca da libertação de revolucionários presos.

estabelecimento do ‘naturalismo cruel’ como estética hegemônica na representação da violência no cinema brasileiro dos anos 2000. Em seguida, passaremos a analisar esse estilo para vermos como ele é reproduzido no filme *Marighella*. Em um terceiro momento, abordaremos os desdobramentos dessa estética nas questões da trama, isto é, como ela contribui para gerar uma repulsa à violência como um todo, criando um polo de identificação com Marighella, não enquanto revolucionário, mas como um pai que explica ao filho as razões de sua ausência. Por fim, mostraremos como essa estrutura discursiva entre pai e filho não só dialoga com o tom emotivo da narrativa, mas justifica o predicado de ‘terrorista’ atribuído aos revolucionários, operando distorções na posição político-ideológica de Carlos Marighella e adequando-a, justamente, à visão do grupo Globo sobre o contexto ditatorial dos anos de 1960.

Considerações sobre o método

O interesse deste estudo está em entender as implicações da apropriação da representação do revolucionário pelo grande capital. Logo, nos centramos na investigação das relações entre sujeito produtor e seus discursos acerca da realidade, mediadas pela sua consciência e inserção na sociedade – como citamos, junto com Jean-Claude Bernardet, acima. A fim de justificar o uso dessa metodologia e tentar apontar seu alcance analítico, trazemos, brevemente, para este artigo duas obras cinematográficas: *On vous parle du Brésil: Carlos Marighella* (1970), documentário sobre Carlos Marighella realizado um ano após a sua morte, e *Judas e o messias negro* (2021), uma cinebiografia de Fred Hampton, militante revolucionário do Partido dos Panteras Negras.

No primeiro caso, de acordo com Martinelli Filho (2022), o filme foi solicitado a Chris Marker pelo Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC). Conhecido pela proximidade ideológica ao movimento socialista internacional, pela militância na Segunda Guerra Mundial ao lado da resistência antifascista e por uma produção cinematográfica engajada política e esteticamente, o cineasta francês se associou a uma instituição cinematográfica da Revolução Cubana para realizar uma obra sobre o guerrilheiro brasileiro. Enquanto resultado desta interação, *On vous parle du Brésil* tem seu conteúdo marcado politicamente. Isso se evidencia na montagem dinâmica, no estilo próximo a outros movimentos cinematográficos de vanguarda do

mesmo período, como o grupo Dziga Vertov, mas também por haver um narrador explícito que apresenta Carlos Marighella, suas teses e conduta militante a partir da exposição de fatos históricos e relatos de companheiros de luta. A perspectiva narrativa da obra se coloca ao lado do personagem que ela representa, implicando, por exemplo, a condenação sumária e imediata da Ditadura dos Generais (que governou o Brasil entre 1964 e 1985) e da tortura como método sistemático de manutenção desse sistema.

No segundo caso, temos um longa-metragem ficcional estadunidense que foi viabilizado a partir da associação entre quatro empresas de pequeno e médio porte, com um viés político acentuado na luta antirracista. Dentre elas, a MACRO é a produtora de maior envergadura e explicitamente dedicada à produção de filmes que representem “a voz e as perspectivas das pessoas negras.”² Ou seja, o esquema de produção que possibilitou a realização de *Judas e o messias negro* é estruturado com base em uma série de agentes engajados nas lutas sociais por meio da realização audiovisual, tanto que uma das diretrizes fundamentais para a feitura do filme foi tentar ao máximo fugir do financiamento das *majors* para garantir uma menor influência do capital na criação artística – a Warner Bros. Pictures entrou apenas no final como *distribuidora*, não se envolveu no processo de produção do filme. Embora tenha um estilo naturalista parecido com o de *Marighella*, a obra estadunidense encontrou formas de representar o personagem revolucionário sem o condenar, antes expondo sua ideologia, ainda que se colocando de maneira reticente a ela. A forma utilizada foi a incorporação de discursos políticos feitos aos militantes do Partido, aos cidadãos nas ruas e às organizações opositoras, com o objetivo de criar alianças. Tentou-se manter a perspectiva política do sujeito representado.

Como podemos perceber, os filmes expressam os interesses e valores, seja em seu teor formal seja em seu próprio discurso político, da articulação entre os realizadores e seus vínculos com a questão da revolução. Por um lado, temos Chris Marker com um envolvimento mais imediato aos movimentos revolucionários; por outro, temos os produtores de *Judas e o messias negro* com um interesse mais específico na pauta antirracista, mas mantendo uma certa distância da posição

² Conforme informações extraídas do *website* da empresa. Acessado em 23 de junho de 2023. <https://www.staymacro.com/about>.

revolucionária. Sendo *Marighella* uma coprodução entre duas empresas do grande capital cinematográfico brasileiro, inclusive uma delas com um papel importante na ditadura, como explico abaixo, interessa investigar como a perspectiva política desses agentes está presente no filme. De tal sorte, esperamos ter justificado a importância de nos debruçarmos sobre este contexto antes de iniciarmos a análise fílmica propriamente dita.

Os produtores

Como dissemos acima, *Marighella* é uma coprodução da O2 Filmes com a Globo Filmes. Esta, por sua vez, é o braço cinematográfico do Grupo Globo, o maior conglomerado de mídia da América Latina. Como se sabe, a Globo apoiou institucionalmente o golpe de Estado de 1964 que derrubou o presidente João Goulart e instalou uma ditadura empresarial-militar, da qual ela mesma fazia parte da configuração do poder. A razão desse apoio, segundo declarações da própria empresa, foi a necessidade de “manutenção da democracia e, depois, para conter a irrupção da guerrilha urbana”, da qual Carlos Marighella, o sujeito histórico, era o maior expoente.³ Note-se que, para o Grupo Globo, revolucionários e democracia apareciam em polos opostos. Todavia, mais de 50 anos se passaram, e hoje a corporação busca limpar seu passado autoritário e construir uma imagem *progressista*, especialmente para se contrapor (pelo menos, em parte) ao terror do bolsonarismo. Tal discurso pode ser verificado sobretudo nas últimas telenovelas da TV Globo, mas também em suas coproduções cinematográficas recentes, como *Bacurau* (2019) e *Medida provisória* (2022).

A O2 Filmes, em sua conformação atual, existe desde 1992, tendo sido originalmente uma agência de publicidade cuja estreia em longas-metragens se deu com *Domésticas* (2001). Obteria um reconhecimento mais amplo com *Cidade de Deus*, filme indicado ao Óscar, em 2003. Dali em diante, a O2 e a Globo desdobraram o tema das favelas nas séries *Cidade dos homens* (2002-2005) e *Antônia* (2006-2007), ambas exibidas na TV Globo; para cinema, produziram juntas filmes como *Cidade dos*

³ Trecho extraído do editorial da Globo, publicado em 31 de agosto de 2013, em que o órgão admitiu ter apoiado o golpe e o regime militar, além de ter considerado esse gesto um erro. O Globo. 2013. “Apoio editorial ao golpe de 64 foi um erro.” Acessado em 23 de junho de 2023. <https://oglobo.globo.com/politica/apoio-editorial-ao-golpe-de-64-foi-um-erro-9771604>.

homens (2007). O foco, como se verifica, oscila entre favela e violência, nicho temático que garantiu às empresas a dominação sobre o cinema brasileiro, no sentido de terem estabelecido um paradigma hegemônico na forma de representar tais assuntos, como analisaremos de seguida.

O “naturalismo cruel”

O elemento-chave para entender a influência que *Cidade de Deus* teve sobre a produção posterior tem sido a ideia de “naturalismo cruel”. Quando Fernão Ramos (2002) cunhou esta expressão, tinha em mente a produção da “retomada” de modo geral.⁴ O autor avançou a seguinte definição:

Em sua gama diversa, esse “naturalismo cruel” pode ser definido pelo prazer que toma a narrativa em deter-se na imagem da exasperação ou da agonia. São constantes os longos planos dedicados à representação de berros ou momentos de crise existencial. A exasperação dramática é mostrada em detalhe e exagerada ao extremo, para além da motivação realista. O deboche, os personagens sórdidos, os risos histéricos são representados em destaque, de modo lento e prolongado. A imagem da miséria, da sujeira, a ação dramática em ambientes fechados e abafados (como prisões ou favelas) surgem de modo recorrente. Mortes, sangue, ações com requintes cruéis de violência são exibidos em toda sua crueza. Essa imagem constitui-se segundo uma estratégia que eleva a intensidade ao limite da agressão ao espectador. O naturalismo cruel incomoda, agride, provoca constrangimento e considera esse constrangimento um trunfo. (Ramos 2002, 14)

O termo *cruel*, nesse contexto, indica a representação da exasperação. O exemplo clássico disso é a cena em que Zé Pequeno (Leandro Firmino), em *Cidade de Deus*, induz Filé com Fritas (Darlan Cunha), uma criança de aproximadamente 10 anos, a assassinar outra criança de sua idade, para se provar valente ao grupo de traficantes. Fernão Ramos classificou essa cena como sendo de “um puro sadismo agressivo” (Ramos 2002, 21). Já a ideia de naturalismo pode ter que ver com dois aspectos: o primeiro, presente no artigo de Ivana Bentes (2007), é o da circunscrição

⁴ A ‘Retomada’ é concebida como o período de tempo entre a promulgação da Lei do Audiovisual, em 1993, até a consolidação da Ancine em 2003. Por parte da crítica e da historiografia, é aceito que o primeiro filme dessa geração foi *Carlota Joaquina: Princesa do Brasil* (1995) e que o ápice, foi *Cidade de Deus* (2002). Veja-se Oricchio (2003) e Ikeda (2022).

da violência à favela sem que suas causas ou a estrutura que a engendra sejam trazidas à luz. O segundo é a alta carga emotiva dessas representações – os choros, o desespero – expressões de uma afetividade bastante aflorada.

Na cena citada, a câmera na mão treme o tempo todo, como que para reproduzir, pelo movimento, o nervosismo tanto do personagem que tem a arma na mão quanto o dos que a têm apontada para si. Há uma dimensão corporal inegável no trabalho da câmera e, por extensão, também dos atores, que reproduzem de maneira verossímil o desespero. Essa alta dose de emotividade e identificação tem relação com o “Método Fátima Toledo” de preparação de atores, usado para que o ator possa “entender e chegar a níveis emocionais altos, advindos de experiências pessoais do próprio participante, as quais o mesmo pode até desconhecer”, com o objetivo de que “a verdade deixe de ser mera acreditação e sim uma plena vivência” (Queiroz 2019, 71-72). Quer isso dizer que, no contexto desse naturalismo, o ator não tem uma *fé cênica*; pelo contrário, ele vive, de fato, o personagem, sente o que ele sente. Essa estratégia estética reforça uma lógica de transparência, no sentido dado por Ismail Xavier, significando um “efeito-janela, quando se favorece a relação intensa do espectador com o mundo visado pela câmera” (Xavier 2019, 9). Com esse tipo de atuação, se busca ocultar ao máximo que se vê um filme, construindo uma maior aproximação e identificação emocional do espectador com o conteúdo visto.

Só que, de modo geral, essa busca por um alto engajamento emocional não se refere apenas à atuação. Na verdade, ela diz respeito à linguagem como um todo, seja no trabalho da câmera, que adquire corporeidade, se portando como um personagem na cena, seja na montagem, que, operando de acordo com as regras de continuidade da decupagem clássica, se faz invisível, como se convencionou chamá-la. Essa característica dialoga com a teoria da *performance*, que estuda, justamente, as diferentes formas que um filme tem para afetar o espectador; por outras palavras, essa abordagem estuda a “distribuição constantemente flutuante de graus de intensidade entre duas séries de imagens” (Del Rio 2008, 15) e considera o filme como um corpo que se relaciona afetivamente com o corpo de quem assiste. Então, a contraposição de momentos de contemplação com momentos de violência ou desespero se configuram como dois eventos *afetivo-performativos* distintos, cada um com uma afetividade particular. Enfim, *Cidade de Deus* e os filmes que partilham do naturalismo cruel afetam o

público, por meio de uma identificação extrema, através de momentos de choque. Esse estilo chegaria em níveis ainda mais cruéis em *Tropa de elite*, mas dessa vez tendo como eixo organizador da narrativa o personagem Capitão Nascimento.

Se, em *Cidade de Deus*, Buscapé (Alexandre Rodrigues) era o narrador, e o naturalismo cruel correspondia supostamente à sua posição na estrutura social ali representada (morador da favela, embora não fosse um criminoso, antes alguém que vendia fotos exclusivas para um jornal), em *Tropa de elite*, Capitão Nascimento narra sua história como oficial da polícia, que sobe os morros cariocas para matar e torturar em nome do Estado, com a desculpa de combater o tráfico de drogas e o crime organizado. Antes, tínhamos um personagem que ambicionava ascender socialmente e sair da favela; agora, temos um personagem que entra no território favelizado para aterrorizar. Em linhas gerais, de acordo com Eduardo Morettin, Marcos Napolitano e Fernando Seliprandy (2021), o filme de José Padilha reabilita a figura do torturador, o transforma em um homem sob pressão, com problemas pessoais e familiares, que faz as vezes de justiceiro a serviço da sociedade e dos cidadãos de bem – sobretudo porque suas vítimas não são consideradas presos políticos.⁵ Até por isso, se tornaram clássicas as cenas de tortura, com tapas no rosto, sufocamentos com sacos plásticos na cabeça e cabos de vassoura enfiados no ânus de personagens pretos, pobres e favelados, em um clima de tensão permanente. É um naturalismo que, tal como disse Fernão Ramos, busca agredir e constranger, exacerbar a violência para a tornar repulsiva.

Marighella se coloca em continuidade com essa vertente do cinema brasileiro contemporâneo. Em termos de estilo, veremos que o filme reproduz o naturalismo cruel, e, em sua estrutura narrativa, recorre também ao personagem-narrador. *Marighella*, o revolucionário comunista, se filia a uma tradição de narradores que vem desde Buscapé, o rapaz negro da favela que aspirava ser fotojornalista, e passa pelo Capitão Nascimento, o torturador redimido. Mas a questão que importa é: o que significa esse naturalismo cruel, que gera uma espécie de repulsa, em *Marighella*?

⁵ Para um aprofundamento do tema das representações da ditadura no cinema brasileiro, ver Leme (2013). A autora analisa filmes realizados a partir do contexto da anistia, de 1979 até 2006, e discute temas como tortura, representação da direita, de revolucionários e dos chamados apolíticos.

A reprodução de um estilo

O primeiro aspecto de aproximação de *Marighella* com esse conjunto de filmes a que nos vimos referindo é o naturalismo cruel. Tal como em *Cidade de Deus*, em *Marighella*, quando o guerrilheiro Jorge (Jorge Paz) é capturado pela repressão, ele é levado a um galpão e é torturado. A cena tem um desenrolar muito semelhante àquela citada por Fernão Ramos em termos de estilo. Filmou-se em plano sequência toda a dinâmica da agressão, inclusive com passagens pelos ambientes envolventes. A câmera, que age como um corpo, fica posicionada da perspectiva dos torturadores e, em *steadicam*, reproduz o desespero por meio de movimentos tensos, se detendo na dor, na violência e no choque. Vemos Jorge sendo espancado e depois eletrocutado para, enfim, ser morto com um golpe de cano de aço na testa, único momento em que a câmera estabiliza, em um plano do personagem nu e ensanguentado, morto no chão. A cena mostra a brutalidade e o cinismo do personagem Lúcio (Bruno Gagliasso), equivalente do famoso torturador Sérgio Paranhos Fleury, que dá o golpe mortal no revolucionário e diz “lá se vai mais um patriota”.⁶ A cena traz aquilo que Fernão Ramos assinalava como o detalhamento da exasperação, além da motivação realista.



Imagem 1: Fotograma de *Marighella* referente à cena em que Jorge (Jorge Paz) é torturado. | Fonte: © Paris Filmes & Downtown Filmes.

⁶ Sérgio Paranhos Fleury (1933–1979) foi delegado do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) de São Paulo durante a Ditadura Militar no Brasil. É reconhecido como um dos maiores torturadores do período, sendo um dos responsáveis pelo assassinato de Carlos Marighella.

Em relação à *Tropa de elite*, a aproximação se dá sobretudo por duas cenas: primeiro, quando Lúcio, após ter matado um jovem negro, dá dois tapas no rosto de outro rapaz negro, que testemunhava o assassinato, manda-o fugir e, então, lhe dá dois tiros pelas costas. A outra cena é quando Lúcio, com os outros policiais, invade a livraria dos padres dominicanos – aliados de Marighella (Seu Jorge) – e o delegado desfere mais alguns tapas no rosto de um frei que reza desesperadamente com medo. Ambas as cenas lembram aquelas em que Wagner Moura, no papel de Capitão Nascimento, torturava os rapazes das favelas cariocas em busca de informações – como naquela cena clássica em que ele ameaça um jovem negro com um cabo de vassoura enquanto procura pelo Baiano (Fábio Lago). *Marighella* reproduz essa estetização da tortura, mas a associa negativamente aos policiais, que são os antagonistas.



Imagem 2: Fotograma de *Marighella* em que Lúcio agride um rapaz negro. | Fonte: © Paris Filmes & Downtown Filmes.

Contudo, se retomarmos a cena clássica de *Cidade de Deus*, lembraremos que havia uma arma entre Filé com Fritas, que a segurava, e os outros dois meninos, para quem ela estava apontada. Se era violento assistir a duas crianças chorando desesperadas diante da morte, também era vertiginoso testemunhar um menino de 10 anos apavorado a ponto de assassinar alguém. A repulsa que se causa, por meio da violência no naturalismo cruel, vale para os dois lados da arma. Em *Marighella*, o mesmo gesto que causa repulsa aos policiais por meio da representação detalhada da tortura também torna repulsivo o lugar do torturado, ou seja, o signo repulsivo da violência contamina os dois sujeitos. Esse gesto de agressão se expressa no uso enfático de longos planos-sequência, com a câmera em movimento pelo espaço, cuja montagem acontece no

interior dos planos-sequência, sem corte. É pela própria movimentação da câmera e pelos reenquadramentos que eventualmente ela fará que se expressa a intensidade da cena.

Além dos momentos de tortura, também nas cenas de tiroteio e de grande violência, o plano longo é a forma discursiva predominante para narrar os acontecimentos. Está presente desde o plano inicial do filme, do assalto ao trem, passando pelo tiroteio em frente ao banco que acabara de ser expropriado pelos revolucionários ou ainda na troca de tiros entre policiais e guerrilheiros, após a emboscada armada em um apartamento que servia como ponto de encontro dos militantes. A câmera se coloca como mais um personagem na ação e, pela corporeidade que adquire, com o uso do chamado chicote (no caso, panorâmicas laterais rápidas), dá conta da representação da atitude desesperada dos guerrilheiros, que, vinculados à violência, também causam repulsa. Percebe-se que a violência, em si e como um todo, é tratada de maneira repulsiva, já que afeta pelo choque. Mas se tanto os revolucionários, como os torturadores, representam sujeitos repulsivos, uma vez que aglutinados sob o signo da violência, qual é aquele que gera uma afetividade da identificação?

Se considerarmos que a câmera, apenas em momentos mais contemplativos, tem uma postura diferente, ou seja, ela estabiliza e observa os personagens, veremos que essas ocasiões são pontuais. Podemos citar os três momentos em que a voz de Marighella se sobrepõe às imagens. Tanto a câmera quanto a banda sonora se complementam para criar uma dinâmica de aproximação, em um modo de afetar contrário ao choque proporcionado pela faceta cruel do naturalismo, conforme demonstramos com Fernão Ramos acima. O gesto de identificação é ainda mais acentuado porque nesses momentos o narrador se torna explícito: o protagonista se assume como um personagem-narrador e temos, então, momentos de reflexividade, em que Marighella se posiciona em relação ao conteúdo da narrativa.

Pai ou revolucionário: quem narra *Marighella*?

O fato de haver essa cisão entre o Marighella-personagem e o Marighella-narrador é importante, porque nos ajuda a compreender a política do discurso construído. Já nas duas primeiras cenas do filme se assiste aos dois modos de representação de Marighella. Na primeira, passada no ano de 1968, em que os guerrilheiros expropriam o armamento do trem, ele

grita palavras de ordem. A narrativa, então, retrocede a 1964 para mostrar a relação entre pai e filho, como ocorreu a separação e suas motivações políticas. Em seguida, há um salto temporal e a narrativa retorna a 1968, quando é formada a guerrilha urbana e eles iniciam suas ações. Por meio dessa elipse temporal, é ocultado todo o período entre os anos de 1964 e 1968 e, mais importante, Marighella narra a separação entre pai e filho por causa de sua militância política.

Com esses gestos de intervenção ativa na condução da narrativa, o narrador se coloca em evidência e reafirma que é a partir de sua perspectiva que a história será contada. Nesse sentido, pode-se dizer que o personagem focal é Marighella, ou seja, o foco narrativo é ele mesmo. De acordo com autores da narratologia, a *focalização* diz respeito à subjetividade da narrativa, “àquilo que pode saber o personagem” (Jost e Gaudreault 2009, 177), sem que seja necessário vermos tudo e somente o que ele vê. Enquanto foco narrativo, se descobre o que Marighella sabe e se vê um pouco mais do que ele poderia ter visto – fatos aos quais ele poderia ter acesso por meio de relatos de terceiros (como as cenas dos militares). No mesmo sentido, Marighella também é o narrador das imagens: é ele quem fornece o ponto de vista da câmera. François Jost e André Gaudreault utilizam o termo *ocularização* para se referirem àquilo que a câmera vê/mostra. De acordo com as categorias que o semiólogo francês e o teórico canadiano propõem, a câmera é guiada pelo próprio Marighella, mas não enquanto personagem do tempo presente das ações encenadas. Pelo contrário, é o narrador, localizado em um futuro indefinido em relação às imagens, antes de sua morte, que justifica a atuação da câmera, sendo a plataforma para seu ponto de vista.

Se analisarmos mais de perto o conteúdo da narração, perceberemos que a reflexividade se faz por meio de uma distância temporal do narrador em relação aos fatos: ele está em um tempo posterior, no futuro. Há um plano, pouco antes do protagonista ser assassinado, que mostra o envelope com as fitas endereçadas a Carlinhos (Renato Assunção e Francisco Matheus Bacelar de Araújo) na mesa de Clara (Adriana Esteves), sua esposa. A última gravação, podemos supor, é aquela que acontece na cena imediatamente anterior ao telefonema que Marighella faz aos padres combinando o encontro onde será morto. Neste momento, o personagem está sozinho em um quarto escuro, sentado no chão. Ele acabara de receber comprimidos de cianeto de Branco (Luiz Carlos Vasconcelos), para usar caso fosse apanhado pela polícia. Os dois pareciam convencidos de que o cerco estava fechando e de que

perderiam a luta. É, portanto, desse lugar discursivo que o narrador se coloca: ele narra, do futuro, suas experiências como revolucionário ao filho para justificar os motivos de sua ausência, já estando na iminência da derrota de sua luta e, portanto, relativizando suas escolhas – como fica explícito ao dizer que “escolheu um caminho que julgou valer a pena”, mas “talvez o tempo diga que estava errado”.



Imagem 3: Fotograma de *Marighella* que elucida o momento de gravação do áudio que norteia a narrativa. | Fonte: © Paris Filmes & Downtown Filmes.

Os três monólogos de Marighella que norteiam a narrativa e se sobrepõem às imagens, acontecem, respectivamente, na segunda cena do filme, quando o protagonista e seu filho, Carlinhos, estão na praia e ocorre a separação; em seguida, no encerramento de uma sequência que mostra os guerrilheiros abandonando os estudos, o trabalho e a família, onde vemos Marighella em um quarto, se despindo para tomar banho; e, por fim, na cena da morte do herói, após ter passado uma noite com sua esposa, quando ele caminha em direção ao carro onde será fuzilado. Na primeira fala, ele diz ao filho: “você cresceu sem mim, eu queria tentar te dizer porquê”. As imagens mostram pai e filho, ainda pequeno, brincando no mar, enquanto o texto fala de um momento em que esse filho já cresceu – evidência, portanto, de um narrador em um tempo posterior aos fatos da narrativa. Em termos de modo de filmar, a câmera atua como um corpo meio submerso na água, reiterando a sensorialidade já apontada acima, mas assumindo uma postura ainda mais enfática, no

sentido de exacerbar uma dimensão háptica, ou seja, de buscar “a valorização de texturas dos objetos filmados muito de perto [que] buscaria uma espécie de ativação do tato” (Vieira Junior 2020, 83). Até o som reflete essa busca, mudando de textura conforme a câmera submerge ou emerge da água, ou seja, novamente, a corporeidade é reforçada. O narrador que rememora suas lembranças se coloca como um corpo na cena.

Na segunda fala, Marighella explica ao filho sua luta contra a ditadura e justifica o motivo de sua ausência com duas razões: “quanto mais longe eu estivesse de você, mais seguro você estaria” e “não estar com você, é lutar por um mundo melhor para você”. As imagens mostram o pai, como dissemos, se despindo e tomando banho, e a montagem nos leva a Carlinhos, na praia, com olhar distante – reiterando a sensorialidade desses momentos mais contemplativos em que a voz sobreposta é usada. Na terceira, Marighella acaba de se despedir de sua esposa e parte ao encontro dos padres. A fala diz que, mesmo não tendo podido se reencontrar com o filho, ele o ensinou o que precisava: ser “amoroso, leal e honesto”. As imagens mostram o protagonista chegando à rua do encontro, entrando no carro, percebendo a emboscada e se vendo cercado por policiais armados para, enfim, ser fuzilado. A cena é montada, como poucas vezes ao longo do filme, a partir de *raccords* da perspectiva de Marighella, com planos e contraplanos, mas sempre enfocando as impressões do protagonista.

Há dois regimes de narração: um que se vincula à violência e mostra os guerrilheiros trocando tiros com a polícia ou sendo torturados, e outro em que há um tom mais reflexivo. O primeiro, que resume as ações de Marighella enquanto revolucionário, causa uma certa repulsa pelo detalhamento da dor e exasperação. O segundo, que mostra o herói enquanto pai, cria uma identificação com o narrador. Inclusive, é como pai que ele narra as experiências de violência, as cenas de assalto e troca de tiro, e até por isso a tonalidade emotiva, numa estética do excesso, do desespero, que envolve gritos e choros. Marighella, o narrador, se dirige a um rapaz de quinze anos; nessa estrutura temos uma interlocução entre pai e filho em que não se busca construir um discurso político-ideológico, mas antes, como o protagonista diz, explicar ao filho as razões de sua ausência – uma comunicação que afeta pela sensibilidade.

A perspectiva da câmera, que corresponde ao ponto de vista de Marighella no tempo das gravações das fitas, tem uma postura corpórea que se reafirma sempre em planos-sequência que se movimentam no

espaço da cena. Essa forma de participação coloca o espectador em condições de experimentar a situação encenada, tal como um personagem. De acordo com a narração de Marighella, a posição do espectador é análoga à de Carlinhos: ambos recebem a mensagem do personagem-narrador. Em determinado momento, quando a ALN sofre sua primeira baixa, Marighella diz, quase chorando, que só tem a oferecer dor, tortura e morte, e que, a partir dali, será apenas terror. É nessa tonalidade que dali em diante serão narradas as imagens dos revolucionários, com exceção dos momentos de contemplação e de narração explícita, cenas em que o protagonista desempenha o papel de pai. Para lembrar a crítica de Glauber Rocha ao cinema clássico, “mais uma vez o paternalismo é o método de compreensão para uma linguagem de lágrimas ou de mudo sofrimento” (Rocha 2004, 64), de modo que se articula um discurso que nega o polo da violência (composto por policiais e revolucionários) e gera empatia com o pai. Mesmo que se entenda a violência revolucionária como uma reação à ditadura, ela é colocada como uma atitude infantil, errada e suicida – Jorge (Herson Capri), o jornalista, utiliza tais termos na terceira sequência do filme.

Há, nesse sentido, como que uma redenção do herói via atuação paterna, pois como se verifica, embora os atos revolucionários, a violência, os tiroteios e a repressão estejam presentes, em linhas gerais, o filme narra a história que Marighella contou ao filho – via gravações em fitas –, com as razões por ter estado ausente, sem que isso o tenha impedido de lhe transmitir bons valores, o que o redime no final. Esta faceta privada da vida do personagem funciona como polo de identificação, uma vez que o revolucionário é ambíguo e cheio de contradições. Inclusive, o protagonista começa a se distanciar de suas convicções revolucionárias ao longo do filme, conforme eles vão sofrendo sucessivas baixas. A frase que marca essa transformação do personagem é quando ele diz a Branco que não têm forças para suportar o revide do exército após o sequestro do embaixador – ação revolucionária que mostra a distância entre os dois. Marighella, como um pai diante da possibilidade de assistir à morte de seus filhos, hesita em suas convicções.

De volta à análise da montagem, o período entre 1964 e 1968 é ocultado via elipse temporal. Esses anos são aqueles que marcaram os debates de Carlos Marighella com o PCB (Partido Comunista Brasileiro), o acirramento de suas divergências e, por fim, sua expulsão da organização. Todo esse processo, em que suas convicções políticas seriam expostas, é sintetizado na terceira sequência do filme, onde

Marighella discute com Jorge. Na cena, o jornalista, apesar de sua frieza, é representado como homem ponderado e racional, ao passo que o revolucionário é mostrado como sendo guiado por uma fé injustificada no povo – que não adere à luta armada – e por uma emotividade irracional que são expressas sobretudo na forma naturalista cruel da narração, pela encenação da tortura e das mortes em tiroteio, em suma, da ação desesperada. Há uma indignação de fundo político no diálogo entre os dois, mas até por se dirigir ao filho, Marighella trata a questão do ponto de vista pessoal, argumentando que não será mais preso, nem torturado. Esse lugar discursivo paterno e emotivo tem consequências na representação política de *Marighella*.

Revolucionário?

Por diversas vezes ao longo do filme termos relacionados com democracia, ditadura, nacionalismo, patriotismo, terrorismo, revolução e correlatos são enunciados. Mas como interpretá-los? Em termos de nacionalismo/patriotismo, aparentemente todos os brasileiros (desde o chefe da repressão até Marighella) o são. É um elemento que os revolucionários fazem questão de enfatizar, e que Lúcio também lembra ao se contrapor aos estadunidenses na cena em que eles selam o acordo de cooperação total. Repressores e guerrilheiros lutam em nome de uma nação e essa disputa se dá ao redor da noção de terrorismo.

Há uma sequência emblemática, após a expropriação do banco, quando Marighella e Branco concedem uma entrevista ao jornal francês. Essa cena é montada em alternância com o momento em que Lúcio interrompe a palestra do capitão americano (Brian Townes) aos militares brasileiros em um estábulo. Na entrevista, Marighella expõe suas diversas teses: “não houve reação ao golpe de 1964 porque as lideranças foram covardes”, “o povo se levantará em armas quando a mídia for desamordaçada”, “eles têm apoio dos imperialistas, nós temos convicção da nossa luta”. Em contrapartida, o americano diz que se deve quebrar o espírito dos guerrilheiros, como que sugerindo o uso de tortura – aliás, a montagem intercala a face inexpressiva dos militares brasileiros com a cara de um cavalo. Lúcio interrompe a conversa para dizer que “o terrorista tem um nome” e, então, ele os apresenta a Marighella, que, por sua vez, afirma ao jornal que o povo se levantará quando souber que eles – os membros da ALN – estão lutando.

A montagem volta para o estábulo, onde Lúcio diz que o revolucionário deve aparecer na mídia, mas jamais como um revolucionário, antes como um terrorista. Em seguida, há o momento em que o jornalista pergunta a Marighella sua orientação ideológica dentro do marxismo (maoísmo, trotskismo ou leninismo) e ele responde que é brasileiro. Por fim, Lúcio reafirma o poder da repressão sobre a mídia (mostrada como agente passivo), dizendo que os guerrilheiros serão publicizados, *mas segundo os termos da censura*. Enfim, por meio da montagem alternada, busca-se contrapor discursos e criar uma simetria, os torturadores tentam afirmar uma visão da ALN enquanto terroristas e Branco e Marighella, na entrevista, defendem o lado justo da luta. Instala-se uma disputa de narrativas: o Estado, via coerção da mídia, assume o objetivo de difundir um Marighella-terrorista e os revolucionários tentam expressar seu ponto de vista através de meios precários (a mídia aliada internacional e a transmissão clandestina de seu manifesto na rádio).

No decorrer da sequência, mostram-se diversos cartazes e capas de revista com o rosto de Marighella, retratando-o como terrorista. Uma dessas capas reproduz uma edição da *Veja*, de 20 de novembro de 1968, em que se exibe uma fotografia de corpo inteiro de Carlos Marighella com o texto “procura-se” embaixo. Busca-se mostrar a reação preocupada de Clara e Carlinhos, aqueles que não estão envolvidos no conflito. Em resposta, os militantes da ALN, sobretudo na figura de Humberto (Humberto Carrão), planejam assassinar o capitão americano, ação a qual o padre (Henrique Vieira) se opõe, dizendo que tal ato seria apenas violência gratuita. Humberto é mostrado como um revolucionário rebelde: não é apresentado nem como pai, nem como filho, nem como trabalhador, nem como estudante – apenas como um “comunista branco ateu” por Marighella. Ele tem a postura mais violenta do grupo, causando uma desidentificação com o personagem, que, no fim, mata o agente estrangeiro em frente a seu filho, e, com isso, sela o acordo de apoio total entre repressão e imperialismo, mostrado como motivo da derrota da luta armada.

Após o assassinato do agente estadunidense, um dos militantes é preso, torturado e entrega seus companheiros. Dois dos três que o encontrariam no local são mortos. A repressão mostra sua força. Nesse momento, os revolucionários cedem e aceitam o predicado de *terroristas* para si: Marighella, quase chorando, olha para a câmera e diz “é terrorismo mesmo”. No plano seguinte, Humberto atira uma granada ao edifício da embaixada estadunidense. É importante assinalar que o filme

não nega a representação dos revolucionários como terroristas; pelo contrário, ela é reafirmada, e o que se tenta é justificar essa posição, por meio do discurso do Marighella-narrador ao filho. A forma de o fazer é através do naturalismo cruel (olho por olho), que expressa a exasperação da situação e, diga-se, a emotividade que supostamente levou os guerrilheiros a seus atos.



Imagem 4: Fotograma de *Marighella* referente ao momento em que os guerrilheiros entram na lógica do terror. | Fonte: © Paris Filmes & Downtown Filmes.

Uma vez que os revolucionários são representados como terroristas, fica também justificada a atuação da repressão policial. Juntos, eles constroem, como dissemos, um polo marcado pela violência, e são mostrados de modo a gerar repulsão, constrangimento e afastamento na lógica do naturalismo cruel. Apenas seu nacionalismo é considerado positivo, e somente pela oposição que fazem ao imperialismo. Nesse sentido, retomamos a cena da entrevista, quando o repórter questiona Marighella a respeito de sua ideologia marxista e ele responde que é brasileiro. Na entrevista real, o revolucionário terá dito um pouco mais:

Eu sou o que a prática revolucionária realizada no contexto brasileiro fez de mim. Nós seguimos nosso próprio caminho e se chegamos a pontos de vista iguais aos de Mao, Ho Chi Minh, Fidel Castro, Guevara, etc., não foi pelo nosso desejo. (...) Marxista-leninista. Mas não 'ortodoxa', como dizem. Nós não

seguimos nem seguiremos jamais, mesmo após a tomada do poder, nenhuma ortodoxia. Ortodoxia é negócio de igreja.⁷

O que se vê é que todas as referências comunistas de Marighella são excluídas de sua fala no filme. As razões são duas: colocá-lo simplesmente como um nacionalista facilita a identificação, ao passo que o que se almeja é justamente criar o distanciamento das ideologias revolucionárias, de modo que o personagem construído adquire uma faceta contraditória: enquanto pai e nacionalista do campo democrático, ele é representado positivamente; porém, quando assume a sua faceta revolucionária, ele é um terrorista e se iguala, por meio da violência, aos repressores do Estado.

O momento em que se prefere a figura paterna em detrimento do revolucionário é bem claro; acontece na sequência em que Jorge diz a Humberto que é pai de família, que tem esposa e três filhos. Depois disso, Humberto muda a forma como antes olhava para o companheiro, até então em tom de gozação. No desenrolar, Jorge sai para comprar cigarros e quando volta Humberto está na entrada do prédio cercado por policiais. Os guerrilheiros se vêem, mas Jorge não tem como reagir para auxiliar o colega, ele está desarmado. Humberto faz então um discurso, dizendo para Jorge ir embora, largar a vida de revolucionário e cuidar da família. Em seguida, ele levanta sua arma e é alvejado pelos policiais.

Nesse sentido, é interessante perceber que a família é a razão da queda dos guerrilheiros dali em diante. Marighella cai justamente ao entrar em contato com o filho, que estava na Bahia, por meio de um frade dominicano. Os repressores pegam o religioso, o torturam e chegam até os padres paulistas, que, também torturados, entregam o local de encontro com o personagem principal. Humberto cai após uma namorada entregá-lo à polícia e Jorge é morto quando vai ao encontro da família em uma casa no ambiente rural. Bella (Bella Camero) é a única que consegue escapar da morte, visto que havia rompido com sua mãe já no início do filme.

Desta forma, constrói-se um discurso em que vida familiar e revolucionária são incompatíveis. Além disso, mostra-se que o

⁷ Trecho extraído da entrevista de Carlos Marighella, em novembro de 1969, ao repórter Conrad Detrez, publicada na revista francesa *Front*. Pode ser consultada no Arquivo Marxista (2021), em: <https://www.marxists.org/portugues/marighella/1969/11/40.htm>. Acessado em 25 de junho de 2023.

revolucionário é um terrorista, e, com isso, se justifica a repressão do Estado. Apenas a postura democrática de Marighella é representada positivamente, embora seja solapada por sua associação a terroristas. No que tange ao nacionalismo, este se aproxima da visão dos revolucionários de diversas formas: pela trilha sonora, com referência à música popular brasileira na cena de abertura, ou mesmo pela multiplicidade étnica, regional, religiosa, de gênero e de classe dos guerrilheiros. Há brancos, pretos e mestiços; sudestinos e nordestinos; cristãos, ateus e religiosos de matriz africana; homens e mulheres; estudantes, trabalhadores e políticos. Mesmo assim, este Brasil é derrotado pelo que representam os torturadores: um país monolítico e autoritário, composto por homens brancos a serviço do Estado torturador, pró-imperialismo e antirrevolucionário.

Conclusão

Assim, retomando o percurso traçado neste artigo, vimos que *Marighella* se relaciona com uma determinada trajetória do cinema brasileiro, especialmente com filmes emblemáticos produzidos pelo grande capital – como *Cidade de Deus* e *Tropa de elite*. Enquanto tal, nosso objeto reproduz suas características de estilo: o naturalismo cruel e o personagem-narrador.

Vimos que o narrador é o próprio Marighella, embora este tenha a seu cargo a função de pai, uma vez que no filme ele se dirige ao filho. A consequência desta estrutura é a forma corpórea com que se filma, buscando ressaltar as emoções, a exasperação via representação da dimensão sensível da prática revolucionária da luta armada, gerando uma estética do choque que funciona como catalisadora da repulsa à figura do revolucionário. Outro fator que gera esse afastamento é a disputa de narrativas, a qual os guerrilheiros perdem e são referidos sob o predicado de ‘terroristas’. Nesse contexto, a mídia é vitimizada e colocada como refém da situação: ela não poderia agir de maneira diferente, uma vez que foi coagida.

Tal postura ideológica condiz com aquela afirmada pelo grupo produtor do filme, em sua carta editorial, em que expressavam sua posição a respeito do contexto da ditadura empresarial-militar brasileira (1964-1985). Em suma, se constrói uma representação do revolucionário em simetria com a dos torturadores, marcada pela violência. Assumidos como terroristas, nega-se a figura do revolucionário e Marighella é

mostrado positivamente apenas enquanto pai. Politicamente, o discurso democrático é mostrado como justo, porém, é resumido à liberdade de imprensa, que é suprimida pelo Estado no contexto de repressão à luta armada.

O que se faz, portanto, é apontar o erro de Marighella ao assumir o terror. Em contrapartida, no entanto, se justifica a atuação policial. A mídia é eximida de responsabilidades, uma vez que é apenas vítima – não assume nenhum lado na disputa, é apenas coagida a colaborar. No fim das contas, se relativiza a posição dos dois sujeitos (mídia e repressão) que sustentaram a ditadura e se critica a posição do guerrilheiro. Contudo, a luta armada era uma tese contrariada no seio do próprio movimento progressista, só que a elipse temporal no início do filme suprime tais debates e os sintetiza na terceira cena, quando Marighella e Jorge, o jornalista, discutem.

Não podemos deixar de arriscar uma hipótese sobre as razões políticas dessa supressão, pois o gesto de incorporar no filme a oposição de outros comunistas a Marighella se constituiria como um provável eixo de identificação com os revolucionários e colocaria em risco a posição dominante expressa no filme: um olhar da direita para a esquerda, da configuração de poder então hegemônica para a resistência revolucionária. Desta forma, se poderia afirmar que *Marighella* é o caso de um filme, que produzido pelo grande capital, se apropria da figura do revolucionário justamente para construir um discurso antirrevolucionário. O herói é reabilitado por seu lado paterno, enquanto que sua ideologia comunista e guerrilheira é negada para depois ser dissolvida em um nacionalismo democrático útil ao discurso supostamente progressista do grupo produtor.

Referências

- Bentes, Ivana. 2007. “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: Estética e cosmética da fome.” *Revista Alceu* 8(15): 242-255. http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Bentes.pdf.
- Bernardet, Jean-Claude. 2005. “Operário, personagem emergente.” *Artepensamento*. <https://artepensamento.com.br/item/operario-personagem-emergente/>. Acessado em 23 de junho de 2023.

- Del Rio, Elena. 2008. *Deleuze and the Cinemas of Performance*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Ikeda, Marcelo. 2022. *Revisão crítica do cinema da retomada*. Porto Alegre: Sulina.
- Jost, François, e André Gaudreault. 2009. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- Leme, Caroline Gomes. 2013. *Ditadura em imagem e som: Trinta anos de produções cinematográficas sobre o Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Editora Unesp.
- Martinelli Filho, Nelson. 2022. “Memória, esquecimento e tortura em *La Jetée* e *On Vous Parle du Brésil*, de Chris Marker, e na poesia de presos políticos no Brasil.” *Letras de Hoje* 57(1): 1-15. <https://doi.org/10.15448/1984-7726.2022.1.43123>. Acessado em 23 de junho de 2023.
- Morettin, Eduardo, Napolitano, Marcos e Seliprandy, Fernando. 2021. “El perpetrador en el cine brasileño: Genealogía de un personaje (1979-2007).” *Papeles del CEIC* 2(252): 1-18. <http://doi.org/10.1387/pceic.22493>.
- Oricchio, Luiz Zanin. 2003. *Cinema de novo: Um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade.
- Queiroz, Ismael. 2019. “A preparação de elenco que revolucionou a interpretação de atores no Brasil: Fátima Toledo e o método FT – baseado em atuações reais.” *LexCult: Revista eletrônica de direito e humanidades* 3(1): 69-98. <https://doi.org/10.30749/2594-8261.v3n1p69-98>.
- Ramos, Fernão. 2002. “Má-consciência, crueldade e ‘narcisismo às avessas’ no cinema brasileiro contemporâneo.” *Comunicação & Informação* 5(1-2): 13-24. https://www.brapci.inf.br/repositorio/2016/07/pdf_cd2401b1e6_0000019886.pdf
- Rocha, Glauber. 2004. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify.
- Vieira Junior, Erly. 2020. *Realismo sensório no cinema contemporâneo*. Vitória: EDUFES.
- Xavier, Ismail. 1997. “Olhar neutro e banalização: O que isso, companheiro?” *Praga* 3: 141-153.

_____. 2019. *O discurso cinematográfico: A opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra.

Filmografia

Antônia [série, digital] Dir. Jorge Furtado. O2 Filmes/TV Globo, Brasil, 2006-2007. 30 min.

Bacurau [longa-metragem, digital]. Dir. Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. SBS Productions/CinemaScópio/Globo Filmes, Brasil, 2019. 132min.

Carlota Joaquina: Princesa do Brasil [longa-metragem, digital]. Dir. Carla Carmurati. Quanta Central de Produção, Brasil, 1995. 101min.

Cidade de Deus [longa-metragem, digital]. Dir. Fernando Meirelles. O2 Filmes/Globo Filmes/VideoFilmes, Brasil, 2002. 130min.

Cidade dos homens [longa-metragem, digital]. Dir. Paulo Morelli. O2 Filmes/Globo Filmes/Fox Film, Brasil, 2007. 110min.

Cidade dos homens [série, digital]. Dir. Fernando Meirelles e Kátia Lund. O2 Filmes/TV Globo, Brasil, 2002-2005. 30 min.

Domésticas [longa-metragem, digital]. Dir. Fernando Meirelles e Nando Olival. O2 Filmes/TV Cultura, Brasil, 2001. 90min.

Judas e o messias negro [longa-metragem, digital]. Dir. Shaka King. MACRO/Participant/Bron Creative/Proximity, EUA, 2021. 126min.

Marighella [longa-metragem, digital]. Dir. Wagner Moura. O2 Filmes/Globo Filmes, Brasil, 2019. 157 min.

Medida provisória [longa-metragem, digital]. Dir. Lázaro Ramos. Lereby Produções/Lata Filmes/Globo Filmes/Melanina Acentuada, Brasil, 2022. 94min.

On vous parle du Brésil: Carlos Marighella [longa metragem, digital]. Dir. Chris Marker. Société pour le Lancement des Oeuvres Nouvelles (SLON)/Iskra, France, 1970. 20min.

Tropa de elite [longa-metragem, digital]. Dir. José Padilha. Zazen Produções/The Weinstein Company, Brasil, 2007. 118min.

Capital's Appropriation of the Revolutionary Figure: An analysis of *Marighella* (2019)

ABSTRACT This article analyses the film *Marighella* (2019), a biopic of the Brazilian communist guerrilla Carlos Marighella (1911-1969), to understand the representation of the revolutionary, bearing in mind that this work is a product of O2 Filmes and Globo Filmes, Brazil's major capitalist film production companies. Based on the premises that audiovisual works express specific worldviews and that these are related to the production group, we argue that, although *Marighella* is about a famous revolutionary figure, the narrative expresses an anti-revolutionary discourse, positing him as a terrorist. It does so by reproducing the style that this large production group has made hegemonic in the representation of violence in Brazilian cinema, namely, 'cruel naturalism'. We, therefore, discuss the implications of this aesthetic on the plot, addressing the effects it has on the representation of the revolutionary and of violence, as well as on the construction of the narrative point of view and political discourse.

KEYWORDS Marighella; representation; revolutionary; aesthetic of violence; cruel naturalism; capital.

Recebido a 14-07-2023. Aceite para publicação a 17-11-2023.