



RELICI

## **3 VEZES 1 É IGUAL A MARIGHELLA? AS REPRESENTAÇÕES DO GUERRILHEIRO-POETA EM QUATRO PRODUÇÕES AUDIOVISUAIS<sup>1</sup>**

*THREE TIMES ONE EQUALS MARIGHELLA? REPRESENTATIONS OF THE GUERRILLA-POET IN FOUR AUDIOVISUAL PRODUCTIONS*

*Jean Carillo de Souza Silva<sup>2</sup>*

*Marcos Augusto Cunha Ernesto<sup>3</sup>*

### **RESUMO**

Figura emblemática do movimento armado de resistência à ditadura militar brasileira, Carlos Marighella, assassinado em 1969, permanece como personagem central das disputas contemporâneas em torno da memória do período autoritário. Sua trajetória pessoal, suas ações políticas e os sentidos atribuídos à sua imagem no presente seguem mobilizando controvérsias no espaço público. Diante disso, este artigo analisa as representações de Carlos Marighella e os tipos de memória por elas produzidos em quatro obras audiovisuais: os documentários *Marighella – Retrato falado do guerrilheiro* (2001), *Marighella* (2011) e *Carlos Marighella – Quem samba fica, quem não samba vai embora* (2012), bem como a ficcionalização histórica *Marighella* (2019). A partir do diálogo entre estudos da memória social e análise fílmica, compreende-se o cinema como dispositivo ativo de construção, disputa e reinscrição das memórias sobre a ditadura militar, evidenciando a pluralidade, os conflitos e as reconfigurações da imagem pública de Marighella ao longo do tempo.

**Palavras-chave:** cinema, ditadura, Marighella, memória.

### **ABSTRACT**

An emblematic figure of the armed resistance movement against the Brazilian military dictatorship, Carlos Marighella, assassinated in 1969, remains a central character in contemporary disputes over the memory of the authoritarian period. His personal trajectory, political actions, and the meanings attributed to his image in the present continue to fuel controversies in the public sphere. In this context, this article analyzes representations of Carlos Marighella and the types of memory they produce in four audiovisual works: the documentaries *Marighella – Retrato falado do guerrilheiro*

---

<sup>1</sup> Recebido em 18/02/2026. Aprovado em 04/03/2026. DOI: doi.org/ 10.5281/zenodo.21193661

<sup>2</sup> Universidade do Estado de Minas Gerais. jeancarllodesouzasilva@gmail.com

<sup>3</sup> Universidade do Estado de Minas Gerais. marcos.241214639@discente.uemg.br



RELICI

(2001), *Marighella* (2011), and *Carlos Marighella – Quem samba fica, quem não samba vai embora* (2012), as well as the historical fiction *Marighella* (2019). Through a dialogue between social memory studies and film analysis, cinema is understood as an active device for the construction, dispute, and reinscription of memories of the military dictatorship, highlighting the plurality, conflicts, and reconfigurations of Marighella's public image over time.

**Keywords:** cinema, dictatorship, Marighella, memory.

## INTRODUÇÃO

A cinebiografia “Marighella” dirigida por Wagner Moura e inspirada na biografia “Marighella: o guerrilheiro que incendiou o mundo” escrita pelo jornalista Mário Magalhães, causou celeuma política e midiática ao ser lançada em 2021. Mas, antes mesmo de sua estreia no circuito comercial, o filme, produzido e gravado em um contexto nacional no mínimo adverso, ou perverso, tornou-se alvo de tentativas de boicotes para que não chegasse ao público brasileiro. Ora, o que, ou melhor quem, provocou tamanha sanha em grupos identificados com a extrema direita nacional? A figura de Marighella, certamente.

Por sua vez, alguns anos antes de Moura lançar a sua versão da trajetória do “guerrilheiro que incendiou o mundo”, o personagem foi protagonista de três documentários de longa-metragem que também narram a sua vida e obra e, por extensão, os tempos da ditadura militar. Ditadura que foi combatida por Marighella e cujos agentes o assassinaram em novembro de 1969.

Assim, a partir da percepção de que existem variações, consonâncias e dissonâncias históricas quanto à vida de Marighella, ou melhor, a representação dela em filmes, nos propomos aqui a analisar quatro dessas produções com o intuito de salientar as nuances, características, a vida pessoal versus militância que essas produções mobilizam acerca do cinebiografado. Desse modo, também, acabamos por discutir a memória produzida sobre personagens que combateram à ditadura militar e ela própria, uma vez que urge compreender porque desde a redemocratização, ainda há grupos que pedem intervenção militar e ditadura, ou que defendem publicamente torturadores.



RELICI

O cinema, as produções ficcionais ou documentárias, se tornam um material relevante de análise, pois, mais do que nos fazer problematizar o passado, aliás, como qualquer outro meio de comunicação, desempenha uma função importante na organização e construção de determinada realidade social e cultural. No processo de construir e organizar realidades os meios de comunicação, conforme Codato (2010, p.2), “tanto reproduzem essa realidade, representando-a através de seus diferentes discursos, quanto a modificam, reconstruindo-a por meio de uma interferência direta em sua dinâmica, em seu funcionamento”. É nesse sentido que o cinema (como mídia) opera como um meio de representação, mas também de construção de realidades e de imaginários. Opera ainda, ou sobretudo, como uma importante plataforma pela qual as memórias sociais são largamente difundidas.

Ao que tange à memória, ela não é um fenômeno cristalizado, um âmbar no qual o passado histórico se encontra fossilizado. A memória é viva. E ao considerá-la matéria em contínua transformação expandimos, como pesquisadores, os campos para compreendê-la. A partir disso abrimos mesmo a possibilidade de que a memória ao “invés de ser recuperada ou resgatada, possa ser criada e recriada, a partir dos novos sentidos que a todo tempo se produzem tanto para os sujeitos individuais quanto para os coletivos – já que todos eles são sujeitos sociais” (Gondar, 2008, *online*).

Ainda nesse sentido, é preciso afirmar que quando se fala de cinema, independentemente se caracterizado como filme de ficção ou documentário, não podemos desconsiderar as sensações/reflexões que uma narrativa fílmica é capaz de despertar no espectador. Além do mais, o cinema também pode estabelecer estreito contato com a memória individual e coletiva.

Por ser próximo do real, especialmente os documentários que, a priori, se restringem à realidade factível, o cinema causa mais efeitos do que é possível supor. Por isso ele é, também, muito utilizado para a construção, manutenção e/ou contestação, de uma memória coletiva e social. Os filmes com temáticas históricas (mas não somente elas) ilustram para o espectador de uma forma mais concreta o



RELICI

tempo já vivido trazendo-o para o presente. Assim, seja por conta da identificação do público expectador com a obra, ou em virtude do apelo simbólico e social que os filmes provocam no coletivo, o cinema atualmente tem extrema importância sociocultural por conseguir apoiar a memória do passado, transpondo-o para o presente e misturando-os. Aliás, aproveitamos para sinalizar para a ampla utilização tanto de documentários quanto filmes que ficcionalizam a realidade histórica, como recurso pedagógico, ou seja, como uma ferramenta de ensino/aprendizagem adotada em diferentes níveis de ensino – por meio de diversas disciplinas – para promover a reflexão ou mesmo “ilustrar” determinada temporalidade, cultura, sociedade e temática.

As discussões em torno do cinema, compreendido aqui de modo amplo como meio de comunicação e prática cultural, são extensas e atravessadas por múltiplas abordagens teóricas. Ainda assim, o debate acerca da memória, seja ela social, coletiva ou histórica, apresenta um grau adicional de complexidade, na medida em que envolve disputas simbólicas, processos de seleção e mecanismos de esquecimento. Tal complexidade exige reconhecer a memória como um campo de estudos situado historicamente, cuja consolidação ocorre sobretudo na segunda metade do século XX, em estreita relação com transformações políticas, sociais e culturais desse período.

A centralidade adquirida pela memória nas sociedades contemporâneas pode ser compreendida, em grande medida, a partir dos acontecimentos traumáticos que marcaram o século XX. As duas guerras mundiais, a Guerra Fria e seus inúmeros conflitos armados e disputas político-ideológicas capitaneadas pelos Estados Unidos da América e pela União Soviética e suas respectivas zonas de influência, bem como a proliferação de regimes autoritários e ditaduras em diversas regiões do mundo, em especial na América Latina, produziram experiências históricas de violência, ruptura e sofrimento coletivo. Esses acontecimentos deixaram marcas profundas nas sociedades que os vivenciaram, fomentando a emergência de políticas e culturas de memória orientadas pela lembrança do horror como forma de advertência e de



RELICI

prevenção, isto é, como tentativa de sinalizar os riscos da repetição de tais processos históricos, como no caso da ditadura militar brasileira.

No contexto brasileiro, a recorrência do tema da ditadura militar no cinema, tanto em produções documentais quanto ficcionais, mesmo décadas após o fim do regime, evidencia a persistência desse passado como problema não resolvido no espaço público. A quantidade expressiva de filmes dedicados ao período e a repercussão que eles ainda suscitam nas mídias e na sociedade indicam que o trauma histórico permanece ativo, exigindo reelaborações contínuas. O combate ao esquecimento, nesse sentido, não se apresenta apenas como um gesto retrospectivo, mas como uma prática orientada pelo presente, voltada à produção de consciência histórica acerca dos vinte e um anos de autoritarismo e de suas consequências políticas, sociais e simbólicas.

É a partir desse quadro que se justifica o interesse em estudar a memória social em sua dimensão cinematográfica. O cinema configura-se como um dispositivo ambíguo e potente, capaz de ser mobilizado tanto por agentes que detêm poder – especialmente econômico e midiático – no interior da chamada indústria cultural, quanto por grupos e sujeitos subalternizados, que se apropriam do filme como forma de resistência, denúncia e reinscrição simbólica de experiências marginalizadas. Trata-se, ademais, de uma prática eminentemente coletiva, produzida por um conjunto de sujeitos e destinada a outros coletivos, o que reforça seu papel na circulação e na disputa de sentidos no espaço público.

Diante disso, este trabalho teve como objetivo analisar as representações de Carlos Marighella em quatro produções audiovisuais, a saber, três documentários: *Marighella – Retrato falado do guerrilheiro* (Silvio Tendler, 2001), *Marighella* (Isa Grispum Ferraz, 2011) e *Carlos Marighella – Quem samba fica, quem não samba vai embora* (Carlos Pronzato, 2012); e uma ficcionalização histórica, o filme *Marighella* (Wagner Moura, 2019) Buscou-se compreender de que maneira essas obras constroem e disputam a imagem do guerrilheiro, articulando aspectos de sua vida



RELICI

peçoal, de sua militância política e de sua atuação histórica no contexto da ditadura militar brasileira.

Além disso, procurou-se problematizar a relação entre cinema e memória social, entendendo o audiovisual não como simples espelho do passado, mas como meio de construção, mediação e ressignificação das memórias coletivas sobre o período ditatorial. A proposta consistiu em analisar como essas obras produzem imagens plurais de Marighella, investigando os recursos cinematográficos mobilizados, as estratégias narrativas adotadas e as transformações na percepção social da ditadura ao longo do tempo. Para tanto, considerou-se também o arco temporal de aproximadamente vinte anos que separa as produções analisadas, permitindo observar deslocamentos e continuidades nos modos de representação.

No plano metodológico, procurou-se articular levantamento bibliográfico, responsável pela fundamentação teórica sobre memória social, ditadura militar e linguagem cinematográfica, e análise fílmica das obras selecionadas, conforme os procedimentos propostos por Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2005). Essa análise contempla tanto aspectos externos, como os contextos históricos e políticos de produção, quanto aspectos internos, relacionados à linguagem audiovisual, às escolhas estéticas e às estratégias narrativas. Tal abordagem possibilita compreender de que modo cada filme se insere em um determinado momento histórico e, simultaneamente, como mobiliza recursos específicos para produzir sentidos sobre Carlos Marighella e sobre o passado autoritário brasileiro.

## **AS MÚLTIPLAS MEMÓRIAS DE CARLOS MARIGHELLA: CINEMA, ENQUADRAMENTOS SOCIAIS DA LEMBRANÇA E POLÍTICAS DO ESQUECIMENTO**

As quatro obras aqui analisadas tornam particularmente visível um ponto que, em Maurice Halbwachs, constitui quase uma condição de inteligibilidade da própria categoria “memória”: lembrar não é um ato soberano de interioridade, mas uma operação situada, dependente de quadros coletivos que fornecem linguagem,



RELICI

relevância e formas de reconhecimento para que uma lembrança se estabilize como tal (Halbwachs, 1990). Quando o audiovisual toma Marighella como tema, ele não “recupera” uma essência do personagem, nem simplesmente “representa” uma trajetória previamente dada; ele contribui para organizar socialmente o que pode ser lembrado sobre esse passado – e, de modo correlato, aquilo que será silenciado, deslocado ou esquecido. Nesse sentido, é decisivo assumir, com Ulpiano Bezerra de Meneses, que a memória não se reduz a um depósito de registros: ela “se organiza, reorganiza, adquire estrutura e se refaz” em um processo adaptativo (Meneses, 1992, p. 11), isto é, ela é uma construção do presente que se ancora no passado como referencial, mas responde às solicitações do agora. Essa chave permite compreender por que as obras produzem “Marighellas” diferentes. Ou seja, não se trata de erro, desvio ou mero pluralismo estético; trata-se de regimes distintos de inteligibilidade memorial, orientados por conflitos de época, climas políticos e disputas simbólicas que atravessam a sociedade.

Nesse sentido, a consequência metodológica indica que mais do que enumerar “como Marighella aparece” em cada filme, importa perceber como cada obra organiza um regime de lembrança (por meio de escolhas de montagem, de voz narrativa, de arquivo, de música, de performance, de desenho de personagem) e quais efeitos de memória (e de esquecimento) tais escolhas produzem. Nesse sentido, o filósofo Paul Ricoeur torna-se um autor relevante por suas considerações de que memória e esquecimento constituem um duplo indissociável. Isto é, para ele “o esquecimento pode estar tão estreitamente confundido com a memória, que pode ser considerado como uma de suas condições” (Ricoeur, 2007, p. 435). A memória, portanto, não é o contrário do esquecimento; é o seu par constitutivo, e cada narrativa, seja ela documental ou ficcional, é, ao mesmo tempo, uma forma de lembrar e uma forma de escolher o que não será lembrado. Daí a formulação que se torna especialmente produtiva para análise audiovisual: “ver uma coisa é não ver outra. Narrar um drama é esquecer outro” (Ricoeur, 2007, p. 459). Quando um filme “estabiliza” Marighella como símbolo ético, como drama familiar, como sujeito



RELICI

ideológico ou como herói trágico, ele reorganiza o campo do visível e do dizível sobre a luta armada, isto é, ele institui, por meios estéticos, uma política da memória.

É justamente nesse ponto que Michael Pollak se torna outro autor indispensável. Ao insistir na existência de memórias plurais e nas relações de dominação/submissão que permeiam sua circulação, Pollak reposiciona a memória do terreno da recordação para o terreno da disputa que ocorre entre uma memória oficializada/dominante e memórias subterrâneas (Pollak, 1989; 1992). Marighella, enquanto personagem historicamente controverso e alvo de disputas políticas, censuras, estigmas e processos de heroificação/diabolização, constitui um caso-limite. Dessa perspectiva, ele é, ao mesmo tempo, um ponto de condensação de memórias subterrâneas (militância, clandestinidade, repressão, violência de Estado) e um alvo privilegiado de enquadramentos oficiais ou paraoficiais que tentam fixá-lo em um enquadramento criminalizante. Os filmes, então, podem ser lidos como intervenções em quadro memorial na qual a figura de Marighella ora emerge como contra-memória, ora é reinscrita em gramáticas conciliatórias, ora é convertida em dispositivo de disputa direta no presente.

Além disso, o próprio Pollak oferece uma pista decisiva para compreender o papel da mídia e das imagens por meio das chamadas lembranças por “tabela” (Pollak, 1992), isto é, lembranças que não derivam de experiência vivida, mas de esquemas socialmente transmitidos e culturalmente estabilizados. Em uma sociedade em que, por pressuposto, parcela significativa do público não viveu a ditadura, os filmes são lugares privilegiados de produção de “tabelas” de lembrança sobre o período. E aqui retorna Halbwachs, pois assistir a um filme não garante incorporação automática de memória, mas pode produzir reconhecimento e pertinência, na medida em que oferece quadros interpretativos que passam a organizar a relação do sujeito com o passado (Halbwachs, 1990). É nessa direção que a proposição de Ricoeur sobre a representação se torna operativa ao considerarmos que o espectador pode reconhecer um acontecimento ou personagem “pois a representação induz a identificação com a coisa retratada em sua ausência” (RICOEUR, 2007, p. 438).



RELICI

Desse modo, o audiovisual deixa de ser compreendido como mero espelho do passado para ser um agente que fabrica condições para que o passado se torne “reconhecível” no presente.

Essa disputa pelo reconhecível é também disputa de poder. Segundo o historiador Jacques Le Goff, a memória coletiva, há séculos, é planejada e manipulada pelos que detêm poder (Le Goff, 1994). Por sua vez, para Maria Leandro Bizello (2008, p. 165), a memória seja “individual ou coletiva é um elemento essencial na busca da identidade de indivíduos ou de sociedade. É também instrumento de objeto de poder, sempre propício à manipulação”. Evidencia-se dessa maneira o caráter multifuncional da memória e seus usos e abusos pelas sociedades contemporâneas. De todo modo, quando transpostas ao caso Marighella, essas formulações impedem tanto uma leitura ingênua do cinema como “recuperação da verdade” quanto uma leitura cínica do cinema como “mera propaganda”. A questão é, então, perceber o cinema como arena na qual se testam, se estabilizam e se enfrentam enquadramentos de memória, e na qual as obras, mesmo quando alinhadas a um horizonte político, operam por mediações estéticas complexas, produzindo ganhos e perdas de inteligibilidade.

A esse cenário soma-se Andreas Huyssen (2000), para quem a intensificação contemporânea das culturas de memória não resulta em uma memória “universal” homogênea, mas numa constelação heterogênea de lembranças localizadas, frequentemente reativadas pelo audiovisual não apenas para preservar o passado, mas para pensar o presente e prevenir futuros. Essa proposição permite recolocar o problema do “contexto de produção” sem reduzi-lo a pano de fundo, logo cada filme sobre Marighella responde a urgências do presente – crises institucionais, reconfigurações da esfera pública, polarizações, disputas sobre democracia – e, nesse gesto, reorganiza o passado como repertório de leitura do agora.

Com esses operadores em mãos, pode-se então compreender a diferença entre os filmes como diferença de regimes de memória, isto é, diferenças nos modos de organizar testemunho, arquivo, afetos, ideologia e dramatização, produzindo quatro “Marighellas” que coexistem e competem no espaço público.



RELICI

*Marighella – Retrato falado do guerrilheiro (Silvio Tendler, 2001): testemunho plural, memória afetiva e ética da resistência*

No filme de Tendler, a definição “retrato falado” presente no título, já indica que não veremos uma biografia totalizante, mas sim a composição de uma imagem por superposição de vozes, fragmentos e recordações. Em termos halbwachianos, trata-se de tornar visível o trabalho dos quadros sociais da memória: familiares, companheiros e registros históricos não aparecem como “fontes” neutras, mas como lugares de enunciação a partir dos quais Marighella se torna lembrável. O filme, assim, reposiciona a figura do militante do campo estrito da história política para uma economia memorial em que afetos e pertencimentos são centrais, confirmando a ligação entre memória e identidade destacada por Pollak (1992).

Esse procedimento, ou melhor, essa abordagem afetiva não é um detalhe “humanizador” qualquer, ela produz um efeito político específico. Em vez de colocar a luta armada como problema moral abstrato, a obra tende a organizar Marighella como símbolo de integridade e coerência. Uma memória ética que procura, justamente, contrariar a criminalização dominante e reinscrever o militante como figura de resistência. Nessa operação, a música e a poesia (bem como o tom elegíaco de certas passagens) funcionam como tecnologias de “efetivação” da lembrança, afinal mais do que ilustrar, elas modulam o modo pelo qual o espectador se coloca diante do passado, criando condições para o reconhecimento na ausência (Ricoeur, 2007). Trata-se, portanto, de uma forma de produção de “lembranças por tabela” (Pollak, 1992) em chave empática: o espectador que não viveu a ditadura recebe um conjunto de esquemas sensíveis (imagens, canções, depoimentos) que tornam Marighella reconhecível como sujeito moral e político.

Ao mesmo tempo, a obra evidencia a tese ricoeuriana sobre o duplo memória/esquecimento. Ao privilegiar determinadas dimensões (o compromisso, a coragem, a coerência, a injustiça da perseguição), o filme necessariamente atenua outras (as ambiguidades da luta armada, os dilemas táticos, as fraturas internas da



RELICI

esquerda). Isso não significa falsificação, mas sim que o filme realiza um recorte que faz a memória funcionar. É nesse sentido que a afirmação “narrar um drama é esquecer outro” (Ricoeur, 2007, p. 459), ganha ainda mais sentido. A lembrança, para ser socialmente partilhável, precisa de forma, e a forma, para se estabilizar, precisa escolher o que deixa fora. A questão analítica decisiva, portanto, não é acusar a obra de “parcial”, mas compreender quais esquecimentos são constitutivos de sua política da memória e, também, a que disputas ela responde ao fazê-lo.

Nesse ponto, Le Goff e Bizello ajudam a evitar ingenuidades, até porque se a memória é terreno de poder e propícia à manipulação conforme esses autores problematizam, então a obra de Tendler pode ser lida como tentativa de reequilibrar uma memória marcada por silenciamentos e estigmas. Em termos pollakianos, o filme atua como veículo de emergência e publicização de uma memória que, por muito tempo, foi subterrânea ou marginalizada: a memória da militância revolucionária como resposta a um regime de exceção. O cinema torna-se, assim, um meio de verter o subterrâneo para a esfera pública, não sem perdas, não sem recortes, mas com potência.

*Marighella (Isa Grinspum Ferraz, 2011): memória familiar, clandestinidade e a fissura entre o público e o íntimo*

Se Tendler opera pelo prisma testimonial, Isa Grinspum Ferraz desloca o eixo para uma pergunta que é, simultaneamente, histórica e íntima: como foi possível permanecer clandestino por tanto tempo? A clandestinidade, aqui, deixa de ser um fato político para ser uma experiência de desagregação de vínculos, de reorganização do cotidiano, de produção de silêncio. E o silêncio é um fenômeno decisivo na teoria de Pollak sobre memórias subterrâneas, ou seja, aquelas memórias marcadas pelo “não dito”, pela vergonha social, pelo risco, pelo trauma (Pollak, 1989). Ao mobilizar o ponto de vista familiar (a diretora é sobrinha de Marighella), o filme abre espaço para que a ditadura não seja apenas narrada como sequência de fatos, mas como regime de afetos e perdas, isto é, como modo de vida imposto pela violência de Estado.



RELICI

A narração – o “Carlos” dito pelo primeiro nome, a mediação da voz conhecida – produz uma proximidade que amplia o reconhecimento. Mas aqui é crucial notar o movimento realizado pela obra. Ao adotar um tom íntimo, o que se promove não é a neutralização política, mas um tipo de humanização que torna inteligível o custo político. O conflito entre militância e família, exposto especialmente quando emerge a questão do filho e da ausência, redimensiona a memória de Marighella à medida que atenua o seu heroísmo para situá-lo em uma região de ambivalência. E, nesse gesto, complica a moralização simplificadora, seja a moralização celebratória, seja a moralização condenatória. Em termos halbwachianos, o filme mostra como a memória individual (a dor da ausência, a experiência familiar) é inseparável de um quadro social (a clandestinidade como imposição histórica), e como essas camadas se sobrepõem sem se resolverem.

O que muda, então, em relação a Tandler? Muda o modo de enquadrar a legitimidade da lembrança. Se em 2001 a memória ética da resistência parece buscar reabilitação pública de um personagem ainda fortemente disputado, em 2011 a obra investe numa memória que se legitima pelo íntimo e que, justamente por isso, reabre a pergunta sobre a forma como a sociedade incorpora (ou recusa) certas lembranças. Aqui, a “massa compacta de lembranças fictícias” de que fala Halbwachs (1990, p. 27), torna-se um risco concreto. Uma memória pública sobre Marighella pode ser composta por estereótipos herdados, fórmulas repetidas, imagens cristalizadas. O filme, ao aproximar o espectador da experiência familiar, tenta romper a tabela pronta, abrindo fissuras na memória social estabilizada. Isso é feito não por meio da tentativa de substituir uma tabela por outra de maneira mecânica, mas produzindo uma instabilidade que obriga o espectador a reconsiderar seus próprios esquemas de lembrança.

Ao mesmo tempo, esse regime familiar também opera seus esquecimentos constitutivos. Ao enfatizar clandestinidade e vida íntima, pode-se reduzir a complexidade estratégica e política da trajetória do militante, ou deslocar para segundo plano as controvérsias internas da esquerda revolucionária. Novamente, com



RELICI

Ricoeur (2007), a questão é compreender que memória e esquecimento são co-implicados. Desse modo, o documentário de Isa Ferraz constrói um Marighella legível no presente por meio de um recorte que torna outros aspectos menos visíveis. O ganho, contudo, é evidente porque o filme reforça o caráter plural da memória coletiva, condição para que a memória dominante não se imponha como única.

*Carlos Marighella – Quem samba fica, quem não samba vai embora (Carlos Pronzato, 2012): memória ideológica, carta como arquivo e a recusa da sentimentalização*

O documentário de Pronzato introduz uma inflexão relevante porque desloca a memória do registro afetivo para um registro mais programático e discursivo, ancorado na carta aos revolucionários de São Paulo<sup>4</sup>. Em termos de análise da memória, isso é decisivo, pois a carta funciona como espécie de “arquivo-guia”, um documento que organiza o que pode ser lembrado e como deve ser lembrado. E aqui a discussão sobre documento/monumento, tão cara às políticas de memória, aparece como questão prática. Ao eleger a carta como eixo narrativo, o filme transforma um enunciado político em dispositivo de enunciação contemporânea. O passado fala, mas fala mediado por uma escolha de presente: qual documento receberá centralidade? Qual discurso será reativado como chave de leitura?

---

<sup>4</sup> Datada de dezembro de 1968, a referida carta endereçada aos revolucionários paulistas, reafirma a hierarquia, o papel dos grupos e indivíduos na Aliança Libertadora Nacional e sua linha ideológica. Entre outras orientações, afirma Marighella que: “Nossos vínculos são ideológicos. Quem diverge ideologicamente deve dizer e colocar-se em sua verdadeira posição. A verdade deve ser dita claramente. O que acontece é que a juventude está vindo para a organização, porque vê nela a decisão de fazer, executar, atuar sem burocracia e sem respeitar os velhos e gastos padrões de centralismo democrático, tão desprestigiados e desmoralizados. Nossa democracia é revolucionária. É a democracia da ação, o que é útil à revolução e não a meia dúzia de burocratas e faladores. O problema para nós é o seguinte: perguntar o que faz, o que quer, que ações já participou e onde quer chegar. Se alguém acha que o nosso caminho armado é o correto ou não é correto, faça o favor siga seu caminho e não está obrigado a seguir o nosso. E quanto a vocês que têm uma posição ideológica determinada, não têm que esperar por mim. Tomem a iniciativa, assumam responsabilidades, façam. É melhor cometer erros fazendo, ainda que disto resulte a morte. Os mortos são os únicos que não fazem autocrítica”. MARIGHELLA, Carlos. Quem Samba Fica, Quem Não Samba Vai Embora. Disponível em: <https://marxists.architexturez.net/portugues/marighella/1968/12/samba.htm> Acessado em 09/02/2026.



RELICI

Essa operação dialoga com Le Goff (1994), para quem a memória coletiva se organiza por seleções, celebrações e instrumentos que a fixam. Mas o gesto de Pronzato é um tanto quanto ambíguo e, provavelmente, isso ocorre justamente pelo uso do documento que idealmente serve para evitar um tipo de monumentalização simplificadora. Por um lado, isso funciona, porque em vez de construir um herói unívoco, o filme enfatiza conflito, divergência, decisão estratégica. Por outro, ao não investir na humanização familiar, o documentário recusa um tipo de legitimidade memorial baseada no afeto e aposta numa legitimidade baseada na racionalidade política. Essa escolha recoloca, por outro caminho, o problema halbwachiano, a saber, para que uma memória coletiva “cubra” memórias individuais, ela precisa fazer sentido para o sujeito. Pronzato parece apostar que o sentido virá pela interpelação ideológica direta, isto é, por uma memória que se torna relevante não por empatia, mas por debate.

Nesse ponto, as reflexões de Meneses tornam-se relevantes. Afinal, se a memória é “filha do presente” e responde a suas solicitações (Meneses, 1992, p. 14), então a recuperação da carta em 2012 não é um simples artifício narrativo, mas sim uma tentativa de produzir inteligibilidade política do presente. O filme reinscreve Marighella como pensador da ação, crítico de um certo imobilismo, defensor de uma prática revolucionária concreta. Isso produz um efeito específico de lembrança por tabela, no qual para o espectador contemporâneo, Marighella pode ser reconhecido menos como figura afetiva e mais como conjunto de ideias e diagnósticos. Há aqui, portanto, uma reorganização do “reconhecível” (Ricoeur, 2007), por meio do qual a identificação não se dá pelo drama, mas pelo argumento.

Contudo, essa mesma escolha implica riscos. Ao recusar a dimensão sensível, o filme pode perder capacidade de mobilização afetiva e, conseqüentemente, de circulação pública mais ampla, isto é, pode permanecer numa esfera de convencidos. Além disso, ao centrar a memória no texto político, a obra pode deslocar para segundo plano as experiências de repressão, o custo humano e as ambivalências morais da luta armada. Mas, novamente, o quadro conceitual



RELICI

impede uma leitura moralista. Não se trata de exigir que um filme diga tudo, e sim de compreender quais esquecimentos são constitutivos do seu regime de lembrança. O ganho, em contrapartida, é a ampliação do pluralismo memorial. Ao lado do Marighella ético e do Marighella familiar, surge o Marighella ideólogo, crítico, estrategista, portanto, uma peça que complexifica a memória social e dificulta sua captura por uma narrativa oficial simplificadora.

*Marighella (Wagner Moura, 2019): ficção histórica, intervenção no presente e disputa aberta contra o revisionismo*

A cinebiografia de Wagner Moura introduz uma mudança de estatuto. Agora, mais do que organizar testemunhos, de fazer do documento um eixo argumentativo, existe um investimento em mobilizar a ficção histórica como tecnologia de memória. Essa escolha é decisiva porque opera, de modo explícito, aquilo que Andreas Huyssen (2000) descreve como uma das funções contemporâneas das culturas de memória, a saber: a retomada do passado nos meios de comunicação serve para pensar o presente e orientar o futuro, frequentemente como prevenção política. Em um contexto de intensificação da polarização e de disputas agressivas sobre a ditadura, a ficção não aparece como “desvio” do real, mas como modo de produzir presença, urgência e identificação massiva e, portanto, como ferramenta de intervenção na memória pública.

A representação, conforme indica Ricouer (2007) induz identificação na ausência. Nesse sentido, a ficção intensifica esse mecanismo ao permitir que o espectador experimente o passado como drama sensível, com encarnação corporal e afetiva do personagem. A interpretação de Seu Jorge produz um Marighella simultaneamente humano e exemplar. O personagem é alguém que cuida, hesita, se responsabiliza, lidera. Essa construção favorece uma memória ética, mas agora em chave dramática e coletiva. Assim, para além da ética do indivíduo, trata-se da ética de uma causa e de um grupo. O nacionalismo afirmado no filme (“sou brasileiro”) também funciona como gesto memorial que responde à um presente imediato



RELICI

permeado por disputas sobre “brasilidade” e o que significa ser “patriota”, frente a isso, a obra reinscreve a resistência ao autoritarismo como elemento legítimo da identidade nacional.

Aqui, mais uma vez é importante pensar na esteira de Pollak (1989) e de Le Goff (1994), que enfatizam a memória como um fenômeno que depende das inflexões políticas e que participa, às vezes como ferramenta, das disputas de poder. Nesse sentido, o filme de Wagner Moura assume abertamente uma disputa contra enquadramentos revisionistas e negacionistas que criminalizam a resistência à ditadura e relativizam a violência de Estado. Enquadramentos esses que ganharam visibilidade a partir de 2018 e que influenciaram ou tentaram influir nas políticas públicas da memória durante a gestão presidencial de Jair Bolsonaro. A obra, porém, não escapa da ambivalência constitutiva de toda política de memória: ao construir um Marighella heroico e empático, ela pode reforçar uma monumentalização – e monumentos, como lembra o debate clássico da memória, estabilizam narrativas, ao mesmo tempo em que fixam esquecimentos. Novamente, como o filme precisa escolher um recorte que produza adesão e clareza moral, com frequência, e isso é muito comum quando se trata da representação de figuras históricas, ele atenua ambiguidades tipicamente humanas, assim como tensões internas e contradições políticas de determinados grupos políticos ou sociais.

No entanto, e aqui Huyssen nos ajuda, essa operação não deve ser lida apenas como “simplificação”, mas como resposta a um presente específico de guerra simbólica. A obra reativa o passado para responder a urgências contemporâneas e nesse contexto isso significa(va) combater à naturalização do autoritarismo, disputar sobre quem pode ser reconhecido como “herói” nacional, recusa à amnésia pública. A inserção, ainda que sutil (embora tenha causado celeuma em certos círculos sociais e midiáticos), da questão racial funciona como ampliação do campo memorial. Dessa forma, ela reposiciona Marighella de uma narrativa puramente ideológica para uma discussão sobre apagamentos históricos e processos de embranquecimento simbólico, isto é, sobre as formas como a nação constrói seus ícones e reorganiza



RELICI

suas memórias legítimas. Em termos de Maria Bizello (2008), o filme ao questionar quem pode figurar como referência identitária, chama a atenção para a disputa pelo poder da memória como instrumento social.

Nesse cenário, ao observar o conjunto fílmico aqui analisado, torna-se possível propor, com maior precisão, que as quatro obras não são apenas “visões diferentes”, mas quatro tipos de construção memorial (e isso não significa que sejam estanques ou que não existam outros, apenas que são prevalescentes), cada um acionando a lembrança a seu modo e em relação ao seu contexto histórico: o tipo testemunhal-afetivo (proposto por Silvio Tendler); o tipo familiar-subjetivo (elaborado por Isa Ferraz); o tipo ideológico-documental (trazido à baila por Carlos Pronzato); e o tipo ficcional-interventivo (suscitado pela visão criativa de Wagner Moura). Para nós, cada um desses tipos reorganiza, à sua maneira, o jogo entre memória e esquecimento, e cada um participa de uma disputa por reconhecimento social do passado.

Desse modo, com Halbwachs (1990), pode-se dizer que cada obra oferece quadros sociais distintos para que Marighella seja lembrado. A comunidade militante e familiar, o círculo íntimo e suas perdas, o campo ideológico e sua carta-programa, o drama coletivo e a nação em disputa. Já com Pollak (1989; 1992), pode-se ver que tais quadros não são neutros, que eles se enfrentam em um espaço público no qual memórias dominantes tentam se impor, enquanto memórias subterrâneas emergem, rompem tabus, reconfiguram o dizível. Com Meneses (1992), entende-se por que a disputa se intensifica em determinados momentos, posto que a memória é organizada no presente, e o presente brasileiro – tão marcado por crises democráticas e batalhas simbólicas – convoca reinterpretações do passado autoritário. Isso vai de encontro com as reflexões formuladas por Le Goff (1994) e Bizello (2008), a partir dos quais torna-se impossível ignorar que essas reinterpretações envolvem poder, manipulação, estratégias de fixação e de esquecimento. E com Ricoeur (2007), por fim, ganha-se uma chave para não reduzir o problema à denúncia. Cada filme lembra ao esquecer, e a crítica não deve apenas perguntar “o que é verdade?”, mas “como o



RELICI

reconhecimento é produzido?”, “quais esquecimentos tornam possível essa lembrança?” e “que ética da memória se afirma aqui?”.

É precisamente por isso que o cinema aparece como instância privilegiada de disputa memorial. Ele não trabalha apenas com argumentos, mas com formas sensíveis que organizam identificação, repulsa, empatia e julgamento. Ao mobilizar imagens, vozes, corpos e arquivos, esses filmes, para além de construírem narrativas sobre Marighella, suscitam modos de sentir o passado e, portanto, modos de posicionar-se no presente. Assim, as obras analisadas não apenas refletem o contexto político-social de sua produção, para nós, elas participam ativamente da produção social da memória, tornando Marighella um signo que possibilita a leitura do Brasil contemporâneo, de suas continuidades autoritárias e de suas batalhas por democracia. Se, como afirma Meneses, sem o referencial do passado “o presente permanece incompreensível e o futuro escapa a qualquer projeto” (Meneses, 1992, p. 14), então a disputa pela memória de Marighella é também disputa por projetos de futuro. Afinal, quem Marighella pode ser – se terrorista, herói, pai ausente, estrategista ou símbolo – acaba definindo, em larga medida, como se lê a ditadura e como se imagina a legitimidade da resistência no presente.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Ao longo deste artigo, buscou-se analisar de que modo a memória de Carlos Marighella é construída, disputada e reinscrita em quatro obras audiovisuais, sendo três documentários e uma cinebiografia ficcional, compreendendo o cinema não como mero repositório do passado, mas como dispositivo ativo de produção social da memória. Partiu-se do pressuposto de que a memória não constitui um dado fixo ou transparente, mas um processo dinâmico, sustentado por seleções, silenciamentos e disputas simbólicas, organizado a partir das demandas do presente. Nesse sentido, o audiovisual emerge como um espaço privilegiado de mediação entre memória individual e memória social, capaz de tornar visíveis narrativas historicamente



RELICI

marginalizadas e de tensionar enquadramentos dominantes sobre o passado autoritário brasileiro.

Os filmes analisados evidenciam que o cinema desempenha um papel central tanto na circulação de memórias oficializadas quanto na emergência de memórias subterrâneas, nos termos propostos por Michael Pollak. Ao tematizar a trajetória de Marighella, figura historicamente estigmatizada e objeto de disputas intensas no espaço público, as obras evocam diferentes tipos de lembrança, mobilizando testemunhos, arquivos, afetos, discursos ideológicos e estratégias ficcionais para reinscrever o militante comunista na memória social contemporânea. Longe de produzir uma imagem unívoca, os filmes constroem versões múltiplas e, por vezes, conflitantes de Marighella, confirmando que a memória se organiza a partir da coexistência, embora nem sempre pacífica, de narrativas concorrentes.

Nesse processo, torna-se evidente a pertinência da perspectiva de Maurice Halbwachs, segundo a qual não há memória individual dissociada dos quadros sociais que lhe conferem inteligibilidade. As obras analisadas fornecem precisamente esses indícios, oferecendo ao espectador referências simbólicas, afetivas e narrativas que permitem reconhecer Marighella mesmo na ausência de uma experiência vivida do período da ditadura. Ao fazê-lo, o cinema contribui para a formação de esquemas de lembrança socialmente compartilháveis, produzindo aquilo que Pollak denomina “lembranças por tabela”, ou seja, memórias mediadas que passam a organizar a relação de sujeitos e grupos com o passado histórico.

Ao mesmo tempo, a análise demonstra que toda operação memorial implica um trabalho simultâneo de lembrança e esquecimento, conforme enfatiza Paul Ricoeur. Cada filme, ao eleger determinados aspectos da trajetória de Marighella, seja a dimensão ética da resistência, o drama da clandestinidade, a formulação ideológica da luta armada ou a dramatização heroica da insurgência, necessariamente silencia ou atenua outros. Esses esquecimentos não devem ser compreendidos como falhas ou distorções, mas como elementos constitutivos da própria narrativa memorial, uma vez que narrar é sempre escolher, hierarquizar e excluir. Assim, mais do que avaliar



RELICI

a “fidelidade histórica” das obras, importa compreender quais políticas da memória elas instauram e a que disputas contemporâneas respondem.

Nesse ponto, a contribuição de Ulpiano Bezerra de Meneses revela-se fundamental para a leitura de conjunto. Ao afirmar que a memória é “filha do presente”, o autor permite compreender por que a figura de Marighella é continuamente reatualizada em contextos políticos distintos. Cada obra analisada responde a solicitações específicas de seu tempo histórico e, nesse caso específico, de um tempo marcado por crises institucionais, processos de reparação, disputas morais, ascensão de discursos revisionistas e negacionistas. A resposta é a reorganização do passado como repertório de interpretação do presente. A memória de Marighella, assim, não se limita a um exercício retrospectivo, mas torna-se um elemento crítico para pensar continuidades autoritárias, dilemas da democracia e os limites da conciliação histórica no Brasil.

A cinebiografia *Marighella* (2019), em particular, explicita de forma contundente essa dimensão interventiva da memória audiovisual, ao assumir a ficção histórica como instrumento de enfrentamento simbólico em um cenário de polarização política e ataques à memória democrática. Em consonância com a reflexão de Andreas Huyssen, o filme evidencia que a retomada midiática do passado não visa apenas preservá-lo, mas mobilizá-lo criticamente como forma de intervir no presente e de disputar projetos de futuro. Ao reinscrever Marighella como figura legítima da resistência, a obra tensiona enquadramentos revisionistas e reafirma o cinema como arena central das batalhas contemporâneas em torno da história e da memória.

Desse modo, a imagem de Carlos Marighella ocupa um lugar ambíguo e potente na memória social brasileira. Simultaneamente herói e alvo de controvérsias, símbolo de coragem e insurgência, mas também figura permanentemente reconfigurada pelas tensões políticas e ideológicas do presente. Essa ambiguidade não constitui uma fragilidade da memória, mas sua própria condição de existência em sociedades marcadas por conflitos não resolvidos em relação ao passado autoritário. Ao evidenciar essa instabilidade, os filmes analisados contribuem para a pluralização



RELICI

da memória social, dificultando sua captura por narrativas únicas, sejam elas celebratórias ou criminalizantes.

Em síntese, este trabalho reforça a compreensão de que o cinema exerce um papel decisivo na preservação, na circulação e na disputa das memórias históricas sobre a ditadura militar brasileira. Mais do que recordar o passado, as obras analisadas participam ativamente das lutas simbólicas do presente, demonstrando que a memória é sempre um campo de embates, negociações e reconfigurações. Ao mobilizar diferentes regimes de lembrança, o audiovisual mantém vivo o debate sobre Marighella, mas, mais do que isso, evidencia o potencial do cinema como prática cultural, política e ética, capaz de intervir na construção da consciência histórica e de ampliar os horizontes de reflexão sobre democracia, violência de Estado e resistência no Brasil contemporâneo.

## REFERÊNCIAS

BIZELLO, Maria Leandro. Hiroshima mon amour: Memória e Cinema. **Baleia na rede** – Revista online do Grupo Pesquisa e Estudos em Cinema e Literatura, vol. 1, n. 5, 2008.

CODATO, Henrique. Cinema e representações sociais: alguns diálogos possíveis. **Verso e Reverso**, janeiro-abril 2010

GONDAR, J. Memória individual, memória coletiva, memória social. In. **Morpheus - Revista Eletrônica em Ciências Humanas** - Ano 08, número 13, 2008. Disponível em: <http://www4.unirio.br/morpheusonline/numero13-2008/jogandar.htm>

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. A história, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 34, 1992, p. 9–24.



RELICI

POLLAK, Michel. Memória e Identidade Social. **Revista Estudos Históricos**, v. 5, n.10, 1992. p. 200-212.

POLLAK, Michel. Memória, Esquecimento e Silêncio. **Revista Estudos Históricos**, v. 2, n. 3, 1989. p. 3-15.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 2005.

## FONTES

Marighella – Retrato falado do guerrilheiro. Direção: Silvio Tendler. Brasil, 2001.

Marighella. Direção: Isa Grinspum Ferraz. Brasil, 2011.

Carlos Marighella – Quem samba fica, quem não samba vai embora. Direção: Carlos Pronzato. Brasil, 2012.

Marighella. Direção: Wagner Moura. Brasil, 2019.