

UNIVERSIDADE DE RIBEIRÃO PRETO
CURSO DE JORNALISMO

GABRIEL LOPES IDALGO

**A HISTÓRIA DE MARIGHELLA NARRADA NO CINEMA E NO
DOCUMENTÁRIO JORNALÍSTICO - UM ESTUDO COMPARATIVO
POR MEIO DE ANÁLISE DE CONTEÚDO**

RIBEIRÃO PRETO
JUNHO 2023

GABRIEL LOPES IDALGO

**A HISTÓRIA DE MARIGHELLA NARRADA NO CINEMA E NO
DOCUMENTÁRIO JORNALÍSTICO - UM ESTUDO COMPARATIVO
POR MEIO DE ANÁLISE DE CONTEÚDO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
à disciplina de Trabalho de Conclusão de
Curso II como requisito para graduação em
Jornalismo.

Profa. Me. Flávia Cortese Martelli

**RIBEIRÃO PRETO
JUNHO 2023**

Ficha catalográfica preparada pelo Centro de Processamento
Técnico da Biblioteca Central da UNAERP

- Universidade de Ribeirão Preto -

118h IDALGO, Gabriel Lopes, 2002-
A história de Marighella narrada no cinema e no documentário
jornalístico: um estudo comparativo por meio da análise de conteúdo
/ Gabriel Lopes Idalgo. – Ribeirão Preto, 2023.
45 f. : il. color.

Orientador: Prof.^a Me.^a Flávia Cortese Martelli.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade
de Ribeirão Preto, UNAERP, Jornalismo, 2023.

1. Jornalismo. 2. Audiovisual. 3. Cinema. 4. Marighella, Carlos,
1911-1969 - Biografia. II. Título.

CDD 070

Dedico à minha família e
amigos pelo amor e apoio
incondicional.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente à minha família, pelo amor, carinho e apoio em todos os momentos da minha vida.

Aos meus amigos, por estarem sempre comigo, deixando a vida um pouco mais leve.

À minha orientadora Flávia Cortese Martelli, pela paciência, apoio, motivação e dedicação, sendo fundamental para a conclusão deste projeto.

À todos os professores, pelos ensinamentos e apoio ao longo de todo curso, sendo essenciais para minha formação profissional.

*A única luta que se perde é aquela que
se abandona.*

(Carlos Marighella)

RESUMO

Esta pesquisa buscou fazer um paralelo entre o cinema ficcional e o documentário jornalístico avaliando de que forma uma mesma temática foi tratada nos diferentes meios audiovisuais, tanto no quesito técnico como de conteúdo narrativo. Foram analisados dois filmes: Marighella (2012), um documentário e Marighella (2019), uma ficção baseada em fatos reais, com base na metodologia de análise de conteúdo. Além das questões do desenvolvimento do cinema e do documentário desde o período clássico até o moderno, e de suas influências e legados para as produções atuais no audiovisual, foi realizada uma trajetória histórica desde a época da ditadura no país até os dias de hoje mostrando os impactos nas produções audiovisuais. Ao longo do trabalho, conceitos e teorias foram aplicadas para entender como o gênero documentário e o cinema ficcional se desenvolveram ao longo da história, com embasamento teórico de diferentes autores especialistas na área. A revisão bibliográfica foi de suma importância em todo andamento do trabalho, assim como as autorias de renomados diretores, jornalistas e pesquisadores também foram fundamentais para a compreensão do tema e desenvolvimento de toda a pesquisa.

Palavras-chave: Jornalismo, Audiovisual, Cinema, Marighella

ABSTRACT

This research sought to draw a parallel between fictional cinema and journalistic documentaries, evaluating how the same theme was treated in different audiovisual media, both in terms of technique and narrative content. Two films were analyzed: Marighella (2012), a documentary and Marighella (2019), a fiction based on real events, based on the content analysis methodology. In addition to the issues of the development of cinema and documentary from the classic to the modern period, and their influences and legacies for current audiovisual productions, a historical trajectory was carried out from the time of the dictatorship in the country to the present day, showing the impacts on audiovisual productions. Throughout the work, concepts and theories were applied to understand how the documentary genre and fictional cinema have developed throughout history, with a theoretical basis from different specialist authors in the area. The bibliographic review was of paramount importance throughout the progress of the work, as well as the authorship of renowned directors, journalists and researchers were also fundamental for the understanding of the theme and development of the entire research.

Keywords: Journalism, Audio-visual, Movie theater, Marighella

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1- O CINEMA FICCIONAL E O DOCUMENTÁRIO	14
1.1 O DESENVOLVIMENTO DO CINEMA FICCIONAL.....	14
1.2 ORIGENS DO GÊNERO DOCUMENTÁRIO.....	18
1.2.1 O JORNALISMO NO DOCUMENTÁRIO.....	20
1.2.2 CINEMA E JORNALISMO NA INTERPRETAÇÃO DO REAL.....	21
CAPÍTULO 2 - O DESENVOLVIMENTO DAS PRODUÇÕES AUDIOVISUAIS NO BRASIL	23
2.1 O CINEMA BRASILEIRO.....	23
2.1.2 CINEMA MARGINAL.....	27
2.1.3 DOCUMENTÁRIO E DITADURA	28
2.1.4 CINEMA DE RETOMADA.....	30
2.1.5 CINEMA NACIONAL NA ATUALIDADE	30
CAPÍTULO 3 - HISTÓRIA DE MARIGHELLA NARRADA NO CINEMA E NO DOCUMENTÁRIO	32
3.1 O DOCUMENTÁRIO - "MARIGHELLA"	33
3.2 O FILME FICCIONAL - "MARIGHELLA".....	34
CAPÍTULO 4 - ANÁLISE DE CONTEÚDO	35
4.1 ANÁLISE DA FICÇÃO.....	35
4.1.2 ANÁLISE DO DOCUMENTÁRIO.....	40
4.2 CONVERGÊNCIAS.....	41
4.2.1 DIVERGÊNCIAS.....	42
CONSIDERAÇÕES FINAIS	44
REFERÊNCIAS	45

INTRODUÇÃO

Entender sobre documentários jornalísticos e sua diferenciação para o cinema ficcional requer estudo e análise de obras que apresentam a mesma temática e são abordadas nesses dois diferentes gêneros, o cinema tentando trazer o drama e o caráter ficcional para agregar valor artístico na abordagem e o documentário jornalístico, por sua vez, com a representação dos fatos e sempre em função da “verdade”, também trazendo elementos cinematográficos que ajudam na construção narrativa audiovisual.

Dispersos e múltiplos, documentário e jornalismo são o resultado de uma reunião de formulações discursivas e históricas que imputa às obras o valor de documentário e de jornalismo e as levam a um caminho de oposição ao domínio ficcional (BEZERRA, 2014, p. 4)

O gênero documentário surgiu em conjunto ao cinematógrafo. No século XIX as primeiras filmagens registradas possuem um caráter documental como *A Chegada de um Trem na Estação* e *A Saída dos Operários*, ambos registrando o cotidiano, a vida como ela é. Na década de 20 surge o documentário como conhecemos hoje, com o filme *Nanook*, o *Esquimó* do antropólogo Robert Flaherty. O caráter documental de *Nanook* começa apresentar técnicas do cinema ficcional, que são usadas por Flaherty, para moldar a realidade e acrescentar toques cinematográficos em sua obra. (NICHOLS, 2005)

O gênero em questão não tem, necessariamente, o compromisso com a verdade absoluta. O caráter ficcional aparece no documentário como um recurso para agregar na narrativa, mas a veracidade dos fatos representados não deixa de existir.

Para o cineasta, gerar confiança, leva-nos a afastar a dúvida ou incredulidade, pela transmissão de uma impressão de realidade, e, portanto, de autenticidade, corresponde mais às prioridades da retórica do que às exigências da ciência (NICHOLS, 2005, p. 120)

Nichols (2005, p. 120) ainda cita que

A prática do documentário permite que a imagem gere uma impressão adequada, não uma garantia de autenticidade total em todos os casos. Assim como a fotografia, o documentário também pode ser “modificado”. O “pai” do documentário, Robert Flaherty, por exemplo, criou a impressão de que algumas cenas se passavam dentro do iglu de *Nanook*, quando, de fato, elas foram gravadas ao ar livre, com um meio iglu maior do que o normal como pano de fundo.

Esta pesquisa buscou fazer um paralelo entre o cinema ficcional e o documentário jornalístico avaliando de que forma uma mesma temática foi tratada nos diferentes meios audiovisuais, tanto no quesito técnico como de conteúdo narrativo. Foram analisados dois filmes: “Marighella” (2012), um documentário e “Marighella” (2019), uma ficção baseada em fatos reais, com base na metodologia de análise de conteúdo. As obras analisadas foram produzidas em 2012 e 2019, mas discorrem sobre o período da ditadura militar brasileira, por isso, esta pesquisa também buscou reviver e entender esse momento do audiovisual, que foi de grandes produções tanto no cinema de ficção como de documentários. Compreender de que forma foi retratada a história em diferentes aspectos narrativos cinematográficos representa também compreender a história de uma sociedade.

Para Bill Nichols (2005), todo filme é um documentário. Os chamados de ficção documentam os nossos desejos e sonhos, já os documentários representam o mundo em que vivemos. “Essas visões (fílmicas do mundo) colocam diante de nós questões sociais e atualidades, problemas recorrentes e soluções possíveis. [...] O documentário acrescenta uma nova dimensão à memória popular e à história social.” (NICHOLS, 2005, p. 27)

Foi estudado, também, as diferenciações e características dos documentários jornalísticos e os filmes ficcionais para uma contextualização mais clara do tema e dar apoio à análise realizada. Desta forma, buscou-se contextualizar e também compreender de que forma o cinema, seja ele documental ou ficcional, retratou um momento da história do país. Buscou-se entender a evolução das produções documentais jornalísticas e cinematográficas ao longo dos anos, mostrando semelhanças, diferenças e influências que o cinema tem no jornalismo, assim como o jornalismo tem no cinema. A pesquisa buscou também fazer uma reflexão de como a ditadura militar impactou nas produções e como os fatos foram interpretados em diferentes épocas.

Identificar como o jornalismo documental nacional retratou/retrata a ditadura brasileira, em especial, a vida de Marighella; usar um documentário e um filme ficcional referentes a esse mesmo tema e compará-los para entender suas diferentes interpretações dos fatos; retratar, reviver e entender esse momento e de que forma foi retratado em diferentes aspectos e momentos da nossa história,

considera-se de suma importância para compreender a nossa história e neste caso, por meio de produções audiovisuais.

O estudo tem uma abordagem explicativa, cujo conceito refere-se à realização de uma pesquisa com a finalidade de explicar a razão e o porquê da transformação na produção de documentários e obras ficcionais ao longo do tempo. Além disso, a presente pesquisa realizou a diferenciação entre filmes documentários e ficcionais. Segundo Lozano (1994, p. 141-142):

A análise de conteúdo é sistemática porque se baseia num conjunto de procedimentos que se aplicam da mesma forma a todo o conteúdo analisável. É também confiável - ou objetiva — porque permite que diferentes pessoas, aplicando em separado as mesmas categorias à mesma amostra de mensagens, possam chegar às mesmas conclusões. (LOZANO, 1994, P.141-142)

O primeiro método utilizado foi a revisão bibliográfica por meio da análise de livros, artigos científicos, sites dentre outras pesquisas no âmbito do jornalismo e das produções audiovisuais.

Podemos examinar um tema de pesquisa a partir de revisão da literatura, análise de conteúdo, análise de discurso, entrevistas, estudo de caso ou mesclar diversos tipos. O autor pode apresentar um trabalho crítico, a partir de pesquisa em várias fontes, fazer uma pesquisa de campo, desenvolver um estudo etnográfico. Pode realizar uma análise de conteúdo de um programa de TV ou uma revisão bibliográfica sobre um tema novo e relevante, uma pesquisa de clima organizacional ou de imagem institucional. Muitas vezes, a possibilidade de utilizar uma técnica desafiadora é o principal atrativo de uma pesquisa, tornando-a mais estimulante e criativa. (BARROS, 2006, p. 45)

Em seguida, a pesquisa visou o estudo de obras do documentário jornalístico e filmes ficcionais referentes ao mesmo tema através da análise de conteúdo previamente referida. O foco do presente trabalho foi entender as semelhanças e divergências entre o real e o ficcional e entender até que ponto um pode ter influência sobre o outro.

Nas ciências políticas, por exemplo, propiciou a descoberta de armas secretas alemãs pelos britânicos, a partir do estudo da propaganda nazista; na psicologia, contribuiu para o diagnóstico do paciente por meio da análise da gravação de entrevistas terapêuticas; na crítica literária, permitiu destacar os traços característicos do estilo de um autor; na sociologia, a compreender a diversidade das mentalidades nacionais; na comunicação de massa, a comparar as atitudes adotadas por diferentes jornais em período eleitoral (KIENTZ, 1973 n.p).

A análise de conteúdo foi realizada em duas produções cinematográficas sobre uma mesma temática, a vida de Marighella, um filme ficcional e um filme documental e, portanto, uma abordagem que segue a regra da homogeneidade.

Regra da homogeneidade: os documentos obtidos devem ser da mesma natureza, do mesmo gênero ou se reportam sobre o mesmo assunto. Cinema, publicidade e jornalismo, por exemplo, são gêneros diferentes da comunicação que se prestam à análise de conteúdo. Mas o corpus não pode incluir simultaneamente filmes, anúncios e notícias. Além disso, dentro de uma mesma natureza de documentos pode haver subdivisões, como os gêneros cinematográficos (romance, aventura, comédia, mistério etc.) e os gêneros jornalísticos (notícias, editoriais, artigos, entrevistas etc.), exigindo também critérios diferenciados para serem analisados, de forma a respeitar sua homogeneidade. (BARROS, 2006, p. 293)

A análise de conteúdo também contribuiu para um estudo mais aprofundado de cenas específicas dos dois filmes para entender se houve uma influência direta de um sobre o outro e também para ajudar a distinguir as representações reais e ficcionais dos fatos ocorridos na vida de Carlos Marighella.

Além disso, foi realizada a metodologia de levantamento bibliográfico, artigos científicos, manifestos e publicações em revistas para o embasamento teórico, tanto no âmbito jornalístico quanto no cinematográfico.

CAPÍTULO 1 - O CINEMA FICCIONAL E O DOCUMENTÁRIO

Neste capítulo foi desenvolvido o conteúdo sobre a criação do cinema ficcional e suas fases até os dias de hoje. Também foi abordado o conteúdo sobre gênero documentário e como este se estabeleceu ao decorrer dos anos. Para a construção do capítulo apoiou-se em autores da área de cinema ficcional e documental.

1.1.2 Os primórdios do cinema ficcional

O cinema surgiu em 1895 com a invenção do cinematógrafo pelos irmãos Lumière apresentado no Grand Café em 1º de novembro (COSTA, 2015 p. 19) . No início, os filmes possuíam um caráter documental, eram exibidas cenas do cotidiano das pessoas como em “A Chegada de um Trem na Estação” e na “Saída dos Operários de uma Fábrica”, por exemplo. Não demorou muito até o cinema se tornar uma ferramenta para contar histórias que, em sua maioria, derivam de peças de teatros e livros populares da época.

Os irmãos Lumière gostavam de documentar cenas da realidade cotidiana, que fascinavam o espectador a agitação humana descendo do trem, no famoso *Arrivée du train en gare de La Ciotat* (Auguste e Louis Lumière, 1895), ou os operários saindo da fábrica depois de um dia de trabalho, filmados por uma câmera oculta, em *La sortie des usines Lumière* (Louis Lumière, 1895). Mas eles também fizeram uma das primeiras ficções do cinema, filmando *L'arroseur arrosé* (Louis Lumière, 1895). (COSTA, 2015 p. 31)

Em 1902, Georges Méliès lançou o curta-metragem *Viagem à Lua* que contava a história de astronautas que decidem ir até a Lua e acabam se deparando com uma civilização extraterrestre. O diretor foi um dos pioneiros no quesito da edição audiovisual e desde seu primeiro filme já são apresentados diferentes elementos visuais e efeitos especiais.

Transformação constante.. Essa talvez seja a melhor maneira de descrever os primeiros 20 anos do cinema, de 1895 a 1915. Diferentemente da estabilidade que caracterizou o cinema hollywoodiano clássico entre 1915 e o início da televisão nos anos 1950, esse primeiro cinema testemunhou uma série de reorganizações sucessivas em sua produção, distribuição e exibição. (COSTA, 2015 p.17)

1.1.3 O período clássico

As décadas de 20 e 30 ficaram marcadas pelo jeito Hollywoodiano de se fazer cinema, nesse período, as obras começaram a se desenvolver de forma mais sofisticada. Com isso, os filmes foram se tornando mais longos e com narrativas mais profundas e minuciosas com o auxílio de diversos elementos técnicos como efeitos sonoros e roteiros mais elaborados que contavam com personagens bem desenvolvidos. Os padrões narrativos e estéticos estabelecidos por Hollywood foram seguidos por muitos anos e até hoje perduram resquícios dessa escola cinematográfica.

Hollywood tornou-se a indústria do cinema hegemônico, certamente os índios, bandidos e mocinhos do Velho Oeste deram uma grande contribuição para o sucesso desse cinema entre o público norte-americano e mundial. Mas o sucesso do gênero não se limitou ao público; sua influência sobre a cinematografia de outros países pode ser observada em filmes de samurais japoneses, cangaceiros brasileiros, em filmes indianos, russos e mexicanos, além, é claro, das francas imitações na Alemanha e na Itália (VUGMAN, 2015 p.159)

Foi nessa época também que os filmes de ficção científica começaram a se popularizar. Metrópolis (1927), filme pertencente ao Expressionismo Alemão, já utilizava de diversos meios e técnicas para criar dentro de sua narrativa um mundo completamente imaginário e personagens marcantes. Além disso, a temática desses filmes durante esse período buscavam explorar questionamentos e temáticas complexas como a natureza do homem e a relação entre tecnologia e poder.

A maior novidade dos anos 1920 foi a sonorização dos filmes a partir de 1928, embora o Western sofresse uma retração durante a transição para o momento em que os filmes sonoros se tornaram absolutos. Para um gênero de pura ação, a chegada do som e a tendência a encher os filmes de diálogos pareceram, inicialmente, de pouco valor. Ainda em 1930, alguns filmes eram lançados tanto em versão sonorizada quanto na versão silenciosa. (CÂNEPA, 2015 p. 168-169)

1.1.4 O Cinema pelo mundo

No decorrer das décadas, o cinema foi se popularizando cada vez mais e a partir da década de 40 se iniciaram diversos movimentos cinematográficos ao redor do mundo todo. Após a Segunda Guerra Mundial, o cinema italiano criou seu Neorrealismo

Nas décadas de 50 e 60 a França foi tomada pela Nouvelle Vague que acabou por sintetizar uma original incorporação crítica da cultura material e imaterial ao redor, da cultura atual e dos museus (MANEVY, 2015 p. 222). E nesse mesmo período o Brasil, tendo os dois últimos como inspiração, deu início ao Cinema Novo.

Inspirados pelo despojamento do neo-realismo italiano, pelas inovações da Nouvelle Vague francesa e, mais proximamente, pelo cinema independente brasileiro dos anos 1950, os cinemanovistas não queriam - nem poderiam - fazer filmes nos padrões do tradicional cinema narrativo de "qualidade", americano em sua maioria, que o público brasileiro estava acostumado a ver. (CARVALHO, 2015 p.290)

Essas e outras diversas escolas cinematográficas buscavam por diferentes recursos, técnicas e estruturas para se contar uma história. Os ideais dessas vertentes perduram até os dias de hoje, criando-se uma identidade cultural de cinema nacional.

A Nouvelle Vague, um movimento que, apesar de sua vocação intelectual, não vem apoiado por instituições culturais ou acadêmicas. Há um espírito liberal e empreendedor na formação do campo cineclubista (MANEVY, 2015 p. 231)

1.1.5 A era dos blockbusters

A década de 70 marcou o início da era *blockbuster*¹ no cinema. As grandes produtoras começaram a investir cada vez mais em seus filmes e então começaram a surgir os sucessos de bilheteria que lotavam diversas salas todos os dias.

Depois da pior crise de sua história ao final dos anos 1960, o predomínio avassalador de Hollywood na contemporaneidade decorre, fundamentalmente, da reconfiguração estética e mercadológica do blockbuster a partir de 1975, no contexto da integração horizontal dos grandes estúdios aos demais segmentos da indústria midiática e de entretenimento. (MASCARELLO, 2015 p. 335)

O cinema Hollywoodiano voltaria ao topo do cenário percorrendo por várias décadas até chegar em Avatar (2009) que marcou a indústria cinematográfica com efeitos especiais únicos na história, tudo isso possibilitado pelo avanço tecnológico. Hoje, o blockbuster continua tomando conta das telas, o cinema foi tomado pelo comércio norte-americano.

¹ Blockbuster - Livro, filme, exposição ou outro objeto cultural que atinge grande popularidade ou sucesso.

Para muitos, o abandono do clássico, historicamente, manifesta-se já com o American Art Film - a "primeira" Nova Hollywood -, para, a seguir, ter continuidade com a "segunda", do blockbuster high concept. É curioso perceber que essas filmografias tão diferentes, em termos estéticos e socioculturais, exibem vários pontos em comum. Entre eles, podemos destacar, justamente, a erosão da narratividade clássica. (MASCARELLO, 2015 p. 353-354)

1.2 Origens do gênero documentário

O gênero documentário tem suas raízes no final do século XIX, com a invenção do cinematógrafo pelos irmãos Lumière. Em 1895, eles realizaram a primeira exibição pública de cinema, exibindo filmes curtos que mostravam cenas da vida cotidiana, como a chegada de um trem na estação, pessoas caminhando pelas ruas e operários saindo de uma fábrica. Esses primeiros filmes eram chamados de "actualités" e foram os precursores do gênero documentário.

No conteúdo: a ideia de representar a realidade ao filmar a saída dos operários da fábrica, teve como principal intuito o entretenimento. Na definição da forma: Louis Lumière desenvolveu uma estrutura narrativa documental com a limitação técnica de não poder ter mais de um minuto. (NAZARETH, 2010 p.38)

No início do século XX, surgiram os primeiros cineastas documentaristas, como Robert Flaherty e Dziga Vertov. Flaherty realizou o filme "Nanook, o Esquimó" em 1922, que retratava a vida dos Inuit no Canadá. Já Vertov, em 1929, dirigiu "O Homem com a Câmera", que mostrava a vida urbana soviética em um dia comum. Esses filmes são considerados marcos na história do documentário por apresentarem um novo estilo de produção, mais elaborado e com um olhar mais autoral.

Trata-se dos primeiros grandes documentaristas: Robert Flaherty, Dziga Vertov, John Grierson, Alberto Cavalcanti, Walter Ruttmann, Joris Ivens etc. Um filme considerado inaugural desse período, Nanook, o esquimó (Flaherty, 1922), foi aclamado como "verdadeira revelação", um desbloqueio e uma "lição oportuna" diante do excesso de artifícios a que o cinema chegará. (TEIXEIRA, 2015 p. 255)

1.2.2 O documentário clássico

A era clássica do documentário é vista por muitos como um ponto de contradição ao cinema ficcional sendo apenas uma forma de representação da realidade (TEIXEIRA, 2015). Porém, desde muito cedo, os documentaristas se preocupam

com dois pontos principais: o caráter etnográfico dos filmes e a investigação ou reportagem dos fatos.

Para além do requisito de recusa da ficção, que acabou por dar ao cinema de realidade, ou documentário clássico, um discutível sentido de organicidade e unidade, desde muito cedo, duas preocupações nele se mesclaram e, ao mesmo tempo, subdividiram-no em dois pólos: um, que era propriamente o do documentário ou etnográfico e outro, o da investigação ou reportagem. (TEIXEIRA, 2015 p. 257)

Além disso, algumas outras preocupações e técnicas foram desenvolvidas nas produções como o da observação participante de Robert Flaherty em *Nanook, o esquimó*. O sentido da proposta de tomar um tema nativo, era o de fazer frente a um olhar exterior, aproximando-se o máximo possível de um ponto de vista dos personagens reais envolvidos (TEIXEIRA, 2015).

Já na segunda metade da década de 1920, o diretor John Grierson deu início ao que seria conhecido como “documentário social”. GRIERSON, 1985 afirma, “com grande alento do método flahertiano, do qual se propôs a aparar as arestas ‘românticas’, o lirismo que impregnava a visão do ‘outro’, conservando as idéias dos temas e atores nativos”.

Atualmente, pelo menos duas linhas nítidas vêm recortar essa tradição: uma, que toma a orientação flaherty-griersoniana como uma espécie de “oficialização” que norteou, desde então, a feitura documental em sua dimensão espetacular; outra, que toma a orientação vertoviana, pela sua difícil reprodutibilidade e pelo empenho contínuo em experimentar a consistência imagético-narrativa do cinema, como uma espécie de via “subterrânea”, cuja raridade tem sido catalisada a favor dos momentos de inflexão e renovação do documentário, inclusive o atual, com sua polifonia constitutiva. (TEIXEIRA, 2015 p. 260)

1.2.3 Documentário moderno

Após a segunda guerra mundial, o “fazer cinema” foi completamente remodelado assim como toda a parte cultural ao redor do mundo e isso não deixou de afetar o documentário. A partir disso, o documentarismo começou a criar suas vertentes que perduram até os dias de hoje.

Tomemos três eixos para formular e circunstanciar melhor tais mudanças: primeiro, o modelo semiológico do tudo é linguagem ou de que o cinema se estrutura como linguagem; segundo, um novo realismo ético e estético e a inflexão do cinema moderno; terceiro, a mudança dos dispositivos documentais e as novas prerrogativas do direto, do em campo, do ao vivo. (TEIXEIRA, 2015 p. 260)

1.3 O JORNALISMO NO DOCUMENTÁRIO

O gênero documental pode ser definido como uma construção narrativa formada por imagens (tanto as capturadas pelo cineasta como imagens de arquivos ou animações), som ambiente (ruídos), música e fala. (RAMOS, 2008)

Entre as várias concepções de documentário está a de que o gênero abrange filmes/vídeos que se utilizam de imagens e de personagens “reais” de acordo com sua relevância histórica (MELO et al, 1999 p.3)

As grandes reportagens televisivas partem desse mesmo princípio e usam de recursos cinematográficos para a composição do enredo na notícia e assim pode-se notar a influência e diálogo entre os meios.

Porém, diferentemente das reportagens, os documentários conseguem ser mais “profundos” e requerem muito mais mão de obra em sua produção, pois além dos requisitos técnicos, há uma grande base de pesquisa que tenta extrair o máximo do tema estudado para então exibi-lo no documentário. O documentário jornalístico tem a realidade moldada pelo jornalista, a representação do real se dá por aquilo que o jornalista quer que os outros vejam.

Segundo LUCENA (2012, p. 19):

O discurso do documentário envolve diferentes formulações, que podem ou não ser dirigidas diretamente ao público. Esse fato possibilita várias opções, divididas basicamente em duas categorias: o discurso direto, em que uma voz fala com a câmera e, por extensão, conosco, de forma direta; e o discurso indireto, que não é dirigido à câmera ou ao público — como na ficção, em que em geral ninguém fala diretamente conosco. Mas primeiro vamos falar sobre a origem do termo ‘documentário’.

Narrativas imagéticas voltadas para explorar a intensidade da presença na circunstância da tomada, não são exclusivas do cinema não-ficcional. Grandes produções da narrativa cinematográfica, percebem as potencialidades da tensão do presente que transcorre como presença na tomada, e articulam sua estilística para exponenciar esta intensidade de modo poético, algo que também pode ser usado em produções jornalísticas para dar uma maior imersão ao interlocutor no tópico retratado pela reportagem. (RAMOS, 2016)

Poderíamos dizer que documentaristas e jornalistas enfrentam duas grandes questões. De um lado, registram algo que aconteceu no mundo

histórico; de outro, constroem narrativas a partir do que foi capturado (BEZERRA, 2014 p.41)

Há também como apontar influências que o jornalismo exerce no gênero documental mesmo de forma indireta. São inúmeras as produções ficcionais que se utilizam de imagens ou sons documentais apenas como elementos contextuais, que reforçam ou substituem informações, dando forma às narrativas. Em filmes como *Forest Gump*, *Zelig* e *JFK*, por exemplo, a presença de registros históricos não os tornam documentários. De certa forma, o jornalismo cumpre o papel de ressaltar a autenticidade dos fatos e ainda agrega na construção narrativa. (de MELO et al, 1999)

Apesar de diferentes, nota-se que o caráter ficcional tem grande influência nas produções de reportagens e documentários. De certa forma, jornalistas e documentaristas não apresentam uma ampla diferença em seu modo de pensar, a combinação de paixão pelo registro do real com um instrumento capaz de grande fidelidade atingiu uma pureza de expressão no ato da filmagem documental, assim como atinge na busca pela verdade e pela notícia (NICHOLS, 2005).

Não estamos diante de uma mera documentação, mas sim de um processo ativo de fabricação, não de objetos físicos, mas sim de valores e significados, conceitos e orientações para o ambiente que nos cerca (JOHN BERGER apud PENAFRIA, 1999, p. 123).

1.3.2 Cinema e jornalismo na interpretação do real

As duas vertentes, tanto o documentário quanto o jornalismo, trabalham com a exibição de fatos. O interlocutor, ao consumir dessas produções, tende a acreditar na veracidade dos elementos retratados por conta da credibilidade criada por ele mesmo perante o produto exibido.

A estratégia textual do jornalista de “relatar a verdade” é compactuada e validada pela comunidade de leitores, ouvintes e telespectadores da mídia jornalística, que acreditam estar lendo, vendo ou ouvindo a verdade absoluta dos fatos. A parte dos jornalistas não é somente produzir notícias sem distorções ou mentiras em relação aos fatos concretos, mas também assegurar a autenticidade dos relatos através de uma série de técnicas (cinematográficas ou não) e controlar o

olhar de seu interlocutor. O jornalista dita o que será exibido, como será mostrado e de que forma ele quer que o público reaja a sua produção. (BEZERRA, 2014)

Espectadores e leitores precisam confiar em documentários e reportagens como fontes seguras do real, apesar de tal credibilidade estar sempre sendo ameaçada pela própria natureza das obras. É esse pacto que torna possível e eficiente a comunicação jornalística. Assim, a pretensão referencial da narrativa jornalística está mais voltada para a conquista da credibilidade do que exatamente para a objetividade dos fatos (BEZERRA, 2014 p.37)

RAMOS (2016 p.38) explica como essa mudança de sentido pode ser feita:

Também movimento e música se relacionam no modo íntimo como a dimensão rítmica da música adere ao movimento como trajetória. A música dá corpo e sentido à trajetória do movimento que, muda, permanece incompleta e suspensa no ar. Preenche a indeterminação do acontecer em seu modo de evoluir, às vezes ameaçador, recheando-a de emoções miméticas.

O documentarismo não apresenta o compromisso com a verdade absoluta e molda, através de elementos do cinema ficcional, a realidade retratada a fim de buscar diferentes sentidos narrativos que influenciam na recepção da mensagem.

No entanto, os acontecimentos captados não deixam de ser verdade, as mudanças são feitas somente para agregar certo “valor poético”. O cineasta ou jornalista tenta transmitir ao público aquilo que sentiu ou viu durante sua experiência de gravação.

O repórter ou documentarista que escolhe esta ou aquela maneira de contar sua história entende que essa decisão produzirá um filme ou reportagem não só melhor, como mais próximo do que ele entende ser sua profissão (BEZERRA, 2014 p.41)

Para o cineasta, gerar confiança, leva-nos a afastar a dúvida ou incredulidade, pela transmissão de uma impressão de realidade, e, portanto, de autenticidade, corresponde mais às prioridades da retórica do que às exigências da ciência, o que nos pode levar a características dessa mesma retórica propostas por Aristóteles. (NICHOLS, 2005)

A retórica Aristotélica apresenta o pressuposto da existência de três meios de persuasão à disposição do orador, alguns de ordem afetiva e outros de ordem racional e são eles: *ethos*, o caráter do orador; *páthos*, a emoção do auditório; e *logos*, a argumentação (BEZERRA, 2014). Essas três bases servem como apoio aos recursos técnicos na cativação do interlocutor.

A retórica aristotélica pressupõe a existência de três caracteres para a composição de um discurso, sendo eles Ethos, Logos e Pathos. Ethos serve como fonte de credibilidade, e a figura do jornalista ou do cineasta documental está inserida nesse contexto.

Quanto ao *phatos*, o conjunto de emoções, paixões e sentimentos que o orador deve suscitar no auditório, temos que reconhecer que a emoção que o orador consiga produzir nos seus interlocutores pode ser determinante para o sucesso do discurso (...) por último, o *logos* (...) o etinema parte das premissas apenas verossímeis, que se verificam em muitos casos e são aceitos pela maioria das pessoas. Por exemplo, citar oportunamente um caso particular para persuadir o auditório de sua generalidade. O último parece preferir o grande público e é mais afetivo que o primeiro, que visa, por sua vez, a um auditório especializado (BEZERRA, 2014 p.45)

Documentário e jornalismo estão ligados de diferentes maneiras e a percepção da verdade pode ser o maior ponto em comum entre os dois.

A necessidade estrutural que é carregada por toda expressão da verdade é justamente uma estrutura que é a mesma da ficção. A verdade tem uma estrutura, se podemos dizer, de ficção (LACAN, 1956-1957, p. 258-259)

A citação de Lacan (1956-1957) pode ser encaixada no contexto dos documentários jornalísticos, que retratam a “verdade”, porém, de uma forma alterada para que possa ser apresentada ao interlocutor. O jeito de fazer cinema e jornalismo mudou com o decorrer do tempo em vários aspectos, no caso dos documentários, um nicho influenciou para a mudança do outro.

CAPÍTULO 2 - O DESENVOLVIMENTO DAS PRODUÇÕES AUDIOVISUAIS NO BRASIL

Neste capítulo foram desenvolvidos os conteúdos sobre o cenário do cinema brasileiro, tanto o ficcional quanto o documental, durante o período da ditadura militar que foi de grande efervescência em termos de produções.. O capítulo também discorre sobre os movimentos cinematográficos nacionais mais relevantes, além de abordar o caráter intimista das produções documentais até os dias de hoje.

2.1 O cinema brasileiro

O Cinema Novo surgiu na década de 50 e perdurou até os anos 70 no Brasil. Esse movimento cinematográfico contava com diversos cineastas intelectuais e estudiosos que, com base no neorrealismo italiano e na nouvelle vague francesa, tentavam retratar a estética brasileira na época retratando a vida da população de classe baixa principalmente no Rio de Janeiro e no interior nordestino.

Fora desse núcleo restrito dos fundadores do Cinema Novo, o cinema moderno brasileiro consolidava-se com os filmes de Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Roberto Santos, Luís Sérgio Person, Gustavo Dahl, Eduardo Coutinho, Walter Lima Júnior, Arnaldo Jabor, entre outros, e dos representantes de uma quarta onda de "novos" cineastas, como Rogério Sganzerla e Júlio Bressane. (CARVALHO, 2015 p. 289)

Assim como no jornalismo, o cinema brasileiro, durante o movimento do Cinema Novo, teve como característica a exibição da realidade, os fatos eram representados de forma crua e agressiva para significar a realidade da fome e outros problemas sociais, característica essa que se transferiu para as temáticas referentes a ditadura militar a partir de 1964.

O que fez o cinema novo um fenômeno de importância Internacional foi justamente o seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, antes descrito pela literatura de 30 e agora fotografada pelo cinema de 60. (NAPOLITANO, 2001 p.46)

O que se via naquela época, era um cinema político, feito com poucos recursos, que bebia de fontes internacionais diversas como o neorrealismo italiano, o construtivismo soviético e a nouvelle vague francesa, mas sempre preocupado com temas nacionais. “Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” frase de

Glauber Rocha que caracterizava o movimento, produções de baixa renda, mas que atingiam as expectativas do público e os ideais de seus autores.

Trata-se de uma realidade com duas faces: de um lado, uma ideologia nacionalista e desenvolvimentista, priorizando os vínculos com a burguesia nacional em oposição aos setores internacionalizados do capital; de outro, um radical projeto político de esquerda, tendo como objetivo uma aliança com as classes populares e a instauração de um regime socialista. (RAMOS, 2000 p. 1)

A derrota política da esquerda no período ditatorial acabou culminando na supervalorização da cultura no país, pois essa era uma das únicas áreas de atuação dos esquerdistas intelectuais na época, segundo (NAPOLITANO, 2001). A música, o teatro e o cinema foram as principais vertentes artísticas a criticarem o militarismo até mesmo de forma explícita. Essa supervalorização dava a impressão de que o país todo havia se convertido para a esquerda em contraste com o regime militar que perdurava no país.

Os quadros de realização, e em boa parte, de absorção do Cinema Novo foram fornecidos pela juventude que tendeu a dessolidarizar de sua origem ocupante em nome de um destino mais alto para o qual se sentia chamada. A aspiração dessa juventude foi a de ser ao mesmo tempo alavanca de deslocamento e um dos novos eixos em torno do qual passaria a girar nossa história. (GOMES, 2001 p. 102)

Nomes como Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Leon Hirszman, Ruy Guerra, Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues e entre outros foram os principais cineastas durante esse movimento.

O Cinema Novo era a produção audiovisual produzida por jovens intelectuais de classe média para o jovem intelectual de classe média, o consumo dessas obras sempre foi muito nichado por não corresponder justamente a comercialização, a visibilidade era baixa e não surtia efeito nas classes retratadas em suas temáticas.

A área do cinema engajado tinha muitas dificuldades em popularizar-se para chegar ao grande público consumidor de cultura e, conseqüentemente, não tinha tanto compromisso com sucesso comercial. (NAPOLITANO, 2001 p. 54)

A partir de 1964, a segunda fase do Cinema Novo converteu seu foco, que antes era ruralista, para a temática urbana e da ditadura. Durante esse período os filmes se preocupavam em expor a censura e tortura nos mais derivados casos incluindo o jornalismo. Dentre todos, dois filmes se destacam, *O Desafio* de Paulo Cezar Saraceni e *Terra em Transe* de Glauber Rocha. “Aqui, a exasperação, que iria

desembocar nos filmes do Cinema Marginal, tem sua expressão mais nítida dentro do universo do Cinema Novo” (RAMOS, 2000, p. 3)

Produzido em 1965 e lançado em 1966, *O Desafio* retratou um conjunto de crenças “perdidas e sem retorno”, o que caracterizou a inauguração de um senso crítico aos valores do nacional-popular (NAPOLITANO, 2001 p. 53)

Nesse sentido o filme *Terra em transe* de Glauber Rocha 1967 será a síntese mais radical na área desventuras políticas e existenciais de Paulo, poeta e político de esquerda em, crise por perceber, tardiamente, que sempre havia servido a políticos traidores e oportunistas (...) A autocrítica desenvolvida pelo cinema tinha um sentido muito mais radical e procurava repensar a difícil situação política existencial do jovem intelectual de esquerda (NAPOLITANO, 2001 p. 54)

Em 1968 foi instaurada o Ato Institucional nº 5 (AI-5) e com ele toda a ação política dos cidadãos brasileiros foi suspensa e a censura e tortura no regime militar começaram a tomar proporções maiores e mais rígidas. Isso afetou também o cinema e acabou dando origem ao que é conhecido como a terceira fase do Cinema Novo. O “Cinema Verdade” é substituído por um cinema mais alegórico e influenciado pela Tropicália.

Essa nova postura dos artistas por um lado se afastava da crença de superação histórica dos nossos arcaísmos (não só estéticos, mas sobretudo socioeconômicos) base da cultura de esquerda. Provocavam estranheza no ouvinte/espectador ao brincar com todas as propostas para salvar o Brasil e colocá-lo na rota do desenvolvimento e da modernidade. O Brasil era visto como um alegre absurdo, sem saída, condenado a repetir seus erros e males de origem. O tropicalismo retomava o princípio da antropofagia do poeta Oswald de Andrade, criada no final dos anos 1920. (NAPOLITANO, 2001 p. 65)

NAPOLITANO (2001 p. n.p) complementa esse pensamento dizendo

Na realidade, por meio do espetáculo alegórico havia a tentativa de se buscar uma solução de compromisso entre uma narrativa não clássica, fragmentada e alegórica, e o espetáculo cinematográfico de uma grande produção, suposto motor para atingir o grande público. Espetáculo sim, mas sem intriga; personagens e universo ficcional uno e coerente: este parecia ser o lema da última produção cinemanovista.

2.1.2 Cinema Marginal

Em 1968, o diretor Rogério Sganzerla aos seus 22 anos de idade lançou o filme “O Bandido da Luz Vermelha”, considerado o marco inicial do Cinema Marginal. O movimento surgiu como oposição ao Cinema Novo que, no fim da década de 60, acabou tomando o rumo da comercialização de suas obras e abandonou seus princípios durante sua terceira fase (NAPOLITANO, 2001 p.79).

Apesar de ter surgido em um período ditatorial, esse movimento cinematográfico aproveitou a grande onda dos filmes nacionais para se popularizar. O golpe de 1964 encontrou o cinema brasileiro num momento de modernização estética (NAPOLITANO, 2001). O Cinema Novo atingiu seu ápice justamente no ano da derrubada de João Goulart². Esse processo modernizante não foi interrompido pelo golpe, pelo contrário, até se radicalizou nos anos seguintes.

A partir de 1968 e até por volta de 1974, se lança numa produção cinematográfica de baixos custos, com características de vanguarda. Na realidade, as propostas já contidas em “Uma Estética da Fome” são agora levadas ao extremo. Trata-se de filmes em que a representação escatológica do horror e da abjeção atingem seu grau máximo, juntamente com uma intensa fragmentação narrativa. (RAMOS, 2000, p.4)

Cinema cafajeste é cinema de comunicação direta. É o cinema que aproveita a tradição de 50 anos de exibição do “mau” cinema americano, devidamente absorvido pelo espectador e que não se perde em pesquisas estetizantes, elucubrações intelectuais, típicas de uma classe média semi-analfabeta (CALLEGARO, 1968).

João Callegaro (1968), em seu Manifesto do Cinema Cafajeste, ainda segue por descrever o movimento Marginal como sendo o cinema tipicamente brasileiro, a conversa de bares, barbeiros, revistas, a pornografia, enfim, uma visão lúcida da fauna paulistana.

Preparem-se cinéfilos frustrados, adoradores dos Cahiers e de Godard, pois o cinema cafajeste já é uma realidade. É o cinema de Rogério Sganzerla, o cinema de Roberto Santos (de “O Grande Momento” e o genial episódio de “As Cariocas”), de Mojica Marins; é o verdadeiro cinema paulista. (CALLEGARO, 1968 s/p)

A estética marginal é suja, urbana e sem escrúpulos, visceral de certo modo. RAMOS (1987) explica que a imagem do “abjeto” constrói um privilegiado na narrativa marginal. Ou seja, existe um prazer narrativo quanto a significação desses

²João Goulart foi presidente da república do Brasil durante o golpe militar de 1964. Foi retirado do mandato pelas forças armadas no mesmo ano.

“abjetos” ao espectador, algo que ninguém quer ver, mas vê pois não podia evitar deixar de olhar.

O nojo, o asco, a imundície, a porcaria, a degradação, enfim, todo o universo "baixo" compõe a diegese típica da narrativa marginal. Esta negação da representação do "nobre" (em termos das "intenções de ação" dos personagens no universo ficcional que lhes cerca) é uma das características centrais da estética marginal e também a razão, para a qual chamamos atrás a atenção, sobre a singularidade e o certo descompasso do filme *A Margem*, de Ozualdo Candeias, sobre o restante do Cinema Marginal. (RAMOS, 1987 p.116)

Ramos (1987) ainda segue descrevendo a estética marginal como um “esporro”. Se compreendermos neste termo sua conotação de “agressão”, acrescida do sentido “avacalho”, teremos a principal característica da narrativa marginal em seu contato com o espectador.

O “esporro” provoca no espectador uma sensação de incômodo e dificulta sua relação com a obra, principalmente se esta é dimensionada pela fruição-identificação própria à narrativa clássica. A atitude do deboche histérico-agressivo é geralmente sentida como uma afronta ao senso estético e, acrescida da imagem do abjeto, confronta-se com a percepção do “objeto belo”. (RAMOS, 1987, p. 125)

Filho de sua época, o Cinema Marginal deitou, sem dúvida, raízes profundas no cinema brasileiro que continuam dando seus frutos até hoje (RAMOS, 1987 p.142). Foi um estilo violento que esteve à altura da violência dos acontecimentos históricos de sua época.

2.1.3 Documentário e Ditadura

A ditadura militar é retratada como tema de diversos filmes nacionais há mais de 30 anos (LEME, 2011). O filme documentário acabou se tornando um grande recurso contribuinte para reviver a memória coletiva da população sobre os fatos desse período.

Constantemente negada como método de investigação no interior das Forças Armadas, a prática de tortura nos processos interrogatórios aparece nos filmes analisados como um dever, ou seja, como algo que deve necessariamente ser revelado e passar a fazer parte da memória histórica dos brasileiros. O silêncio dos militares sobre esta questão foi substituído, no cinema, pelo grito daqueles que sofreram tais atrocidades (SANTOS, 2009, p.99).

Muitos dos documentários que retratam a ditadura tiveram em suas produções pessoas que vivenciaram esse período e que conseguiram por meio da arte, dos relatos e entrevistas, transmitir o sentimento que têm em relação aos fatos

exibidos. O documentário consegue dar um tom mais pessoal na narrativa e busca constantemente se conectar com o espectador.

[...] Esses filmes representam de forma tangível aspectos do mundo que já ocupamos e compartilhamos. Tornam visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizadas pelo cineasta. Expressão a nossa compreensão sobre o que a realidade foi, é e o que poderá vir a ser. Esses filmes também transmite verdade, se assim quisermos. Precisamos avaliar suas reivindicações e afirmações, seus pontos de vistas e argumentos relativos a conhecermos o mundo como o conhecemos, e decidir se merecem que acreditemos neles. Os documentários de representação social propiciam novas visões de mundo, para que as exploremos e compreendemos (NICHOLS, 2005, p. 26-7)

Assim como os filmes de ficção, os documentários também sofreram com a censura do regime militar durante suas produções e exibições. FIGUEIREDO (2018 p.19) menciona o filme *Que bom te ver viva*, (1989) de Lúcia Murat. O documentário conta com diversos depoimentos de mulheres que foram presas na ditadura por participarem de lutas armadas. A produção do longa despertou os olhares do governo, Lúcia esteve sob constante ameaça.

Com uma forte carga emocional biográfica esse filme não passou despercebida pela sanha da censura, bem como pelas ameaças da corporação militar que já tinha voltado para a caserna; porém, se mantinha ativa ameaçando e reprimindo qualquer manifestação de denúncia mesmo com a passagem de governo ao primeiro presidente civil. Segundo depoimento de Lúcia Murat o filme era exibido em 1989 sob constante ameaça e retaliação, sendo que a própria cineasta tinha medo acerca da possibilidade de divulgação. (FIGUEIREDO, 2018 p. 20)

Outro documentário muito relevante sobre esse período histórico é o *Cabra marcado para morrer* de Eduardo Coutinho, CHAVES (2009 p. 33). O filme narra a história de Pedro Teixeira, líder de uma liga camponesa na Paraíba que foi assassinado em 1962 pelos militares. As filmagens do longa foram interrompidas e somente dezessete anos depois, Coutinho retorna para a vila e retoma as gravações com os familiares de Pedro, CHAVES (2009 p.33)

Essa obra sobreviveu à censura e ao silêncio, sendo um marco para o cinema brasileiro. Nele se confunde a história do líder morto em 1962 e a interrupção do filme sobre ele em 1964. História e cinema voltam no tempo interrompido pelos mesmos censores, refazendo através da lembrança dos protagonistas o que ficou suspenso pelo arbítrio (CHAVES, 2009 p.33)

2.1.4 Cinema de Retomada

A década de 90 marcou o cinema nacional com o movimento da Retomada. Em 1990, Fernando Collor havia tomado posse da presidência da república e, de imediato, anunciou o fim do Ministério da Cultura que incluía também todos os órgãos públicos responsáveis pelo cinema brasileiro como a EMBRAFILME, Funarte e Concine, o que devastou completamente as produções audiovisuais no país.

A crise da EMBRAFILME e do cinema brasileira insere-se fortemente nesse início da década de 90 com a entrada do governo de Fernando Collor, na medida em que o chefe do executivo sem consulta prévia e sem debater com a classe artística liquidou e fechou a EMBRAFILME, ou seja, fechou a principal empresa de financiamento de recurso para a produção fílmica do Brasil, colocando, portanto, uma série de profissionais no desemprego. (FIGUEIREDO, 2018 p. 21)

Um ano após o impeachment de Collor, em 1993, é criada a Lei do Audiovisual pelo governo de Itamar Franco. A lei previa o investimento por parte de pessoas físicas e jurídicas nas obras audiovisuais como forma de dedução no imposto de renda.

A Lei do Audiovisual, oficialmente Lei Federal 8.685/93, é uma lei brasileira de investimento na produção e coprodução de obras cinematográficas e audiovisuais e infraestrutura de produção e exibição. A edição desta lei foi feita em 20 de julho de 1993 e no imediato já começaria a ser notado as primeiras produções sendo marcado assim como uma retomada do cinema nacional após a crise e asfixia do período Collor. (FIGUEIREDO, 2018 p. 22)

As novas leis de incentivo ao cinema proporcionaram o movimento de retomada nas produções ficcionais e documentais e esse período foi também muito marcado por diversos filmes que retratam as barbáries da ditadura.

[...] pelos reflexos da Lei do Audiovisual e por novas possibilidades para a produção cinematográfica brasileira, outra vez a ditadura teve forte presença. *Lamarca*, de Sérgio Rezende, e *O que é isso, companheiro?*, de Bruno Barreto, tratam em primeiro plano da guerrilha e foram sucesso de público. (CHAVES, 2009, p. 33)

O documentário cresceu mais ainda no cenário nacional e serviu de forma ainda mais relevante como o resgate da memória coletiva em relação ao período ditatorial.

É um filme-documentário em que intelectuais e artistas se reencontram para falar da experiência da produção do jornal, cerca de 40 anos depois. Zuzu Angel, de Sérgio Rezende, lançado no mesmo ano, reconstrói a história ocorrida três anos depois do fechamento do jornal e quando ninguém mais duvida do que os militares são capazes de fazer. A narrativa se passa em

1971, quando Stuart Angel Jones é morto em um quartel em que muitos jovens, como ele, estão presos e são torturados. (CHAVES, 2009 p. 33)

A retomada é muito importante para o cinema brasileiro e se desenvolveu até os dias de hoje. Ainda há diversos filmes que exploram as temáticas ditatoriais e continuam seguindo esse legado do audiovisual e do jornalismo.

2.1.5 O cinema nacional na atualidade

Apesar de grandes movimentos cinematográficos e de uma grande relevância histórica na cultura nacional, o cinema brasileiro nos dias de hoje enfrenta dificuldades para atrair os olhares do público.

Com a retomada de produções do cinema nacional, a partir de 1995, e estreias de filmes importantes como “Carlota Joaquina” de Carla Camurati e “Central do Brasil” de Walter Salles Jr, houve expectativa que um novo cinema nacional fosse reconhecido de maneira mais frequente pelo público brasileiro. Entre sucessos e frustrações, apesar de todas as dificuldades, nosso cinema continuou e permaneceu relevante. Mas, nos últimos anos, as produções brasileiras têm menos espaço nos circuitos de exibição de filmes. (MOREIRA, 2022, online)

As grandes produções cinematográficas internacionais comerciais, acabaram caindo no gosto do público brasileiro que, por falta de conhecimento ou por “síndrome de vira-lata” criam um preconceito com o cinema nacional e optam pela indústria hollywoodiana.

Em 2021, segundo o informativo Filme B (uma das melhores fontes de informação sobre o circuito de exibição brasileiro), o market share (grau de participação no mercado) de 1,4% dos filmes nacionais foi o pior desde que se tem registro de bilheterias no país com um público de 721 mil espectadores e renda de R\$ 12,5 milhões com 127 filmes. Os destaques foram os lançamentos de Marighela de Wagner Moura (mais de 319 espectadores) e Turma da Mônica – Laços (mais de 60 mil espectadores). Muitas produções brasileiras foram lançadas para cumprir contrato, mas sem campanhas de marketing abrangentes, e, principalmente, sem ocupação de várias salas de cinema. (MOREIRA, 2022, online)

Outro fator que trouxe dificuldades para o audiovisual brasileiro foi o período pandêmico. O cinema foi um dos setores mais afetados pela pandemia. Com o crescimento no números dos casos de Covid-19, as produções cinematográficas tiveram de ser interrompidas pelo mundo inteiro, incluindo o Brasil (FUENTES, 2021, online).

[...] a pandemia não afetou a forma como se produz filmes nacionais, contudo, acentuou uma crise que era anterior a ela e acelerou a mudança

de hábitos de consumo do público. Um dos fatores que contribuíram para a criação da crise foi a má administração feita por parte da Agência Nacional do Cinema (Ancine), responsável por fomentar, regular e fiscalizar a indústria cinematográfica brasileira. (FUENTES, 2021 online)

Além disso, em 2022 no governo Jair Bolsonaro, o presidente ainda propôs a extinção da CONDECINE (Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional), o que traria ainda mais dificuldades e menos incentivos para as produções do cinema brasileiro (VOMERO, 2022, online).

CAPÍTULO 3 - HISTÓRIA DE MARIGHELLA NARRADA NO DOCUMENTÁRIO E NO CINEMA FICÇÃO

Carlos Marighella foi um dos líderes mais proeminentes da luta armada contra a ditadura militar no Brasil. Nascido em Salvador, Bahia, em 1911 (SIZILIO, 2019), ele iniciou sua militância política no Partido Comunista Brasileiro (PCB) na década de 1930. Durante sua trajetória, Marighella desenvolveu uma visão revolucionária e, em 1964, após o golpe militar que instaurou a ditadura, rompeu com o PCB e fundou a Ação Libertadora Nacional (ALN).

No mesmo ano em que foi impedido de frequentar o curso de Engenharia, Marighella ingressou no Partido Comunista do Brasil (PCB), do qual fez parte por mais de três décadas. Em 1934, a organização e a estrutura partidária dos comunistas na Bahia eram bastante incipientes, muito em consequência de o partido, que estava na ilegalidade, ter sido criado no ano anterior. Em seu estado natal, Marighella militou por pouco mais de um ano, chegando a ser um dos dirigentes estaduais do PCB, que contava à época com menos de duas dezenas de militantes em suas fileiras. (SIZILIO, 2019 p. 328)

Marighella ficou conhecido por sua coragem e determinação na luta contra o regime militar. Ele participou ativamente de ações armadas, como assaltos a bancos, sequestros de diplomatas estrangeiros e ataques a quartéis. Seu manual, "Manual do Guerrilheiro Urbano", publicado em 1969, é considerado um importante documento para os movimentos revolucionários da época, apresentando táticas e estratégias para a luta armada.

Nenhum gesto ou palavra de Marighella o promoveu mundo afora como o opúsculo de 51 páginas datilografadas que ele concluiu em junho de 1969. O Minimanual do guerrilheiro urbano seria o seu passaporte para a eternidade. A ambição do livrinho ficava muito aquém disso, a começar pelo título — era mini, e não um manual (MAGALHÃES, 2012 p.395)

No entanto, a trajetória de Marighella foi interrompida tragicamente em 1969. Ele foi emboscado e morto pela polícia em uma operação no bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro.

A edição de 5 de novembro de 1969 do Diário da Justiça circulou em Brasília com notícia velha, a ordem de mais uma prisão preventiva de Marighella, "atualmente em lugar incerto e não sabido". Enquanto distribuíam o jornal, o guerrilheiro jazia no necrotério paulistano. No dia seguinte, às dez horas da manhã de quinta-feira, meia dúzia de coveiros e uma dezena e meia de policiais testemunharam seu enterro numa cova rasa do cemitério da Vila Formosa. (MAGALHÃES, 2012 p. 440)

Sua morte foi um duro golpe para a luta armada no Brasil, mas sua figura e ideias continuaram a inspirar outros ativistas e movimentos de resistência durante o

período da ditadura. Carlos Marighella é lembrado como uma figura polêmica e controversa. Alguns o consideram um herói da resistência contra a ditadura, enquanto outros o veem como um terrorista. Sua importância histórica reside no fato de ter sido um dos principais líderes e teóricos da luta armada no Brasil, deixando um legado de coragem e engajamento na luta pela democracia e justiça social.

3.1 Marighella (2012) - Documentário

O documentário Marighella (2012) conta com a direção de Isa Grinspum Ferraz, sobrinha de Carlos Marighella. Com a duração de 1h34, o filme inicia exibindo relatos, fotografias e depoimentos da diretora relatando como era sua relação com seu tio Carlos, segundo ela, um homem carinhoso, alegre, brincalhão e bondoso. Isa também destaca o fato de Marighella ter feito aparições repentinas em sua casa e de desaparecer por muito tempo após essas visitas. Em sequência, há depoimentos de familiares e amigos pessoais de Marighella contando sobre seu nascimento, infância e adolescência em Salvador.

O filme conta com a participação especial do ator Lázaro Ramos que serve como narrador de algumas falas, eventos e depoimentos de Carlos Marighella, uma espécie de porta-voz. Além de familiares e amigos, diversos historiadores também deixam seus depoimentos como especialistas sobre a história brasileira e a vida de Marighella, desde seu nascimento em 1911, até sua morte, em 1969.

Lázaro Ramos narra o primeiro relato de Marighella, em 1934, dizendo que aderiu à causa comunista durante seu curso de Engenharia Civil na Escola Politécnica da Bahia, e ainda diz que abandonou o curso pois o sentimento de justiça social não o permitia voltar seu foco para um diploma. Desistiu da carreira e se filiou ao PCB - Partido Comunista Brasileiro.

Clara Charf, uma das companheiras de Marighella, também é um personagem muito importante na construção narrativa do documentário. Por conta de sua intimidade com Carlos, ela possui depoimentos muito pessoais e histórias únicas sobre a vida de ambos guerrilheiros durante a perseguição militar.

Carlos Augusto Marighella, filho de Carlos Marighella, também dá seu depoimento e alega ter conhecido o pai apenas aos 7 anos de idade por conta de sua vida clandestina.

O documentário prossegue mostrando diversos eventos relevantes na vida de Marighella, como o dia em que foi baleado em um cinema no Rio de Janeiro em 1965, sua viagem para Cuba em 1967, sua expulsão do PCB no mesmo ano e seu assassinato em novembro de 1969.

3.2 Marighella (2019) - Filme Ficção

O filme de Wagner Moura narra a história de Carlos Marighella em um recorte dos anos de 1964 até 1969. A ficção tem como foco principal a luta da ALN (Ação Libertadora Nacional) contra o governo militar. Para isso, foram criados diversos personagens fictícios ocupando diferentes cargos dentro da guerrilha, cada um com seu drama pessoal e características marcantes. O diretor optou por ressaltar o gênero da ação em seu filme, nele podemos ver várias cenas de roubos, troca de tiros e ações do grupo contra o governo.

Aqui, temos um Marighella sério e exercendo seu papel de líder, com alguns momentos mais descontraídos, mas na maior parte do filme o personagem se comporta de um jeito mais sereno e calculista. O destaque que Wagner Moura deu aos demais personagens da guerrilha também é muito interessante, cada um com personalidades marcantes e desejos, vontades, sonhos e etc. Vale lembrar da relação que essa guerrilha mantém com os personagens dos frades (ajudaram Marighella e a ALN nas lutas clandestinas contra o governo) que, apesar das questões morais da religiosidade, estão sempre dispostos a fazer o possível para ajudar Marighella pelo bem da sociedade brasileira. Além disso, em alguns curtos momentos do filme é retratada a relação de Marighella com seu filho Carlos Augusto e de sua companheira Clara Charf.

O principal antagonista do filme é o delegado Lúcio, interpretado pelo ator Bruno Gagliasso, que funciona como o resumo da ditadura em uma única pessoa. A partir disso, o filme consegue mostrar alguns fatos reais de ataques dos grupos de guerrilha contra a polícia militar, tais como o sequestro do embaixador norte-americano e o assassinato de Charles Chandler, espião da CIA.

O longa se encerra com a morte de Marighella em uma cena muito bem construída e que conseguiu retratar muito bem a maneira real dos acontecimentos.

CAPÍTULO 4 - ANÁLISE DE CONTEÚDO

O método utilizado para o desenvolvimento da pesquisa foi o da análise de conteúdo. A análise se divide em três partes fundamentais, a Pré-análise: que consiste na idealização e sistematização dos objetos de estudo; a Exploração do Material: que seria a própria análise em si baseada nos requisitos previamente formulados na primeira parte; e o Tratamento dos resultados obtidos: uma visão geral interpretando os elementos estudados (JÚNIOR, 2006 p. 290)

A análise também apresentou um caráter qualitativo, pois devido a grande quantidade de elementos a serem analisados o método quantitativo não seria eficaz para o aprofundamento no assunto.

As decisões sobre a constituição do corpus também condicionam a ênfase a ser dada na pesquisa (análise quantitativa ou qualitativa). Se a quantidade de material a ser analisado for muito grande, isso exigirá a adoção de procedimentos de estatística para se obter uma visão de conjunto, devendo-se optar pela análise quantitativa. Neste caso, ganha-se em abrangência, mas perde-se em profundidade. Se o objetivo for aprofundar o conteúdo, torna-se impossível o processamento de uma grande quantidade de dados, devendo ser realizada uma análise qualitativa. (JÚNIOR, 2006 p. 293)

Dentro do caráter qualitativo existem algumas normas a serem seguidas para a realização da análise e neste projeto foi necessário a utilização da Regra da Homogeneidade. Esta diz respeito à análise de dois objetos pertencentes à mesma natureza, ou seja, que compartilham da mesma temática. Cinema, publicidade e jornalismo são gêneros diferentes da comunicação que se prestam à análise de conteúdo. (JÚNIOR, 2006 p. 293)

4.1 Análise da ficção

Um dos fatores que mais chamou a atenção do público para o filme foram os atrasos de lançamento no Brasil; processos com a ANCINE (Agência Nacional do Cinema) sendo acusado de ser censurado pelo governo.

A polêmica se deu nos seus fatores políticos, o filme excede certas expectativas de um cinema nacional atual, pois além de abordar questões sócio-políticas, também consegue ressaltar suas qualidades técnicas e a competência do diretor. É um filme de gênero muito bem executado, um enredo político com ação e drama de personagem.

Como um filme biográfico que, ao invés de retratar uma vida inteira, foca em um episódio particular (1964-1969) para fazer um retrato do ser humano em questão e pouco em si de todos os seus atos, Wagner Moura tenta enaltecer a figura de Marighella a todo momento. Aqui, partimos nos últimos anos da vida de Carlos Marighella e sua atuação à frente da Ação Libertadora Nacional, que em si já é o palco perfeito, não só para um palco de drama aberto e diversificado às possibilidades, como também para deixar comer tiro, porrada e bomba. Não à toa Wagner Moura disse que “queria fazer um filme com um recorte curto do período da vida de Marighella pois sentia a importância de retratar as histórias das rebeliões populares” (OMELETEVE, 2022) .



Foto: Frame de Vídeo/Omeleteve

O diretor ainda voltou a afirmar “na escola os professores diziam que a revolução de 1964 salvou o Brasil do comunismo [...] eu quero devolver essa parte (a luta de Marighella) da história do Brasil” (OMELETEVE, 2022).

Isso se reflete muito em um filme que, com mais de duas horas e meia, flui de maneira bem dinâmica, vai direto ao ponto da ação e dos atos de Marighella que explora, querendo esmiuçar o que está por detrás de sua figura de inimigo número um da ditadura militar Brasileira.

A ambientação do filme é com certeza uma de suas principais características, a violência é mostrada sem pudor, dado as devidas proporções autorizadas, onde toda a tortura, surras e sangue que são mostrada, apesar de severas, passam ao

espectador a sensação de que tudo isso representa muito pouco do que de fato ocorreu no período. A visceralidade está presente na estética, e em momentos chega a ser espantosa, embora poucas ao longo do filme.

. Wagner Moura mostra em Marighella tudo que conseguiu absorver na indústria cinematográfica durante seu trabalho como ator. As grandes cenas de ação, assaltos e tiroteios em Marighella se assemelham muito ao que fazia José Padilha em Tropa de Elite.

O filme paira num ambiente de brutalidade em constante estado de ameaça onde a única escolha possível dos personagens para que possam escapar desse cenário é contra-atacar. Nos momentos mais calmos a proximidade da câmera entrega uma pessoalidade e ajuda muito na imersão do espectador e na criação de empatia com os personagens.

Outro destaque está nas cenas noturnas. O diretor consegue criar um clima de tensão muito forte nesses momentos, as ambientações se tornam completamente escuras e o segundo plano se torna muito difícil de ser enxergado. Tudo isso acaba culminando em uma sensação de desconfiança, insegurança e medo, é difícil não imaginar que os personagens estão sendo observados constantemente.

Eficiente em boa parte, mas sofre de desconjuntados elementos dentre suas tomadas de licença poéticas ao trocar os nomes de seus personagens reais por próprios dos atores, para criar uma simbologia participativa da luta do povo junto ao Marighella.

A ficção ainda recorre a diversos elementos narrativos para tentar enfatizar o desenvolvimento do personagem de Marighella com alguns fatos que não ocorreram, como as fitas que ele envia ao filho durante o decorrer do filme.

Como um bando de cães raivosos truculentos sem um traço de humanidade, caricaturas vivas, os militares adotam características nem um pouco marcantes e assumem um papel de total figuração durante todo o filme, são retratados de forma completamente genérica e despreocupada. Toda vilania é voltada a uma só pessoa e é bem representada no personagem de Bruno Gagliasso, um carro sem dono que sai atropelando os mocinhos, pois ele é mau por natureza e nada mais precisa-se saber sobre quem ou o quê está por detrás de seus atos vis. O filme perde todo o poder de retratar o regimento podre e quebrado do governo na época.

Marighella, uma das figuras mais polêmicas de seu tempo até hoje, mas que o filme se contenta em querer retratá-lo como uma figura messiânica patriótica, porque

o filme ainda encontra espaço para retratar uma igreja guerrilheira e engajada no seu viés racial democrático em um diálogo que vem subitamente no meio da montagem, onde o padre discursa sobre Jesus ser negro.

O filme se limita por assim dizer, ao querer ser esse clamor nacionalista que só um bando de gato pingado por aqui vai realmente se ater, ao exaltar o verdadeiro senso patriótico, cantando o hino nacional uma cena pós crédito. O interessante é o como faz isso ao querer revelar o que está de fato por detrás do movimento, em meio a seus atos que são apelidados de terrorismo, mas que segundo seu diretor, não passam de uma reação natural à sua opressão sofrida.

Por de trás do militante radical, tem um pai amoroso, um cara descolado piadista, com alma de poeta, com o charme do Seu Jorge para suportar e convencer tudo isso, cheio de discursos motivacionais na ponta da língua.

Porém, Seu Jorge não foi a primeira opção para o papel principal do filme, Wagner Moura contava com a participação do rapper Mano Brown para interpretar Marighella. Wagner Moura diz “quando eu escolhi o Seu Jorge para substituir o Brown, eu estava reafirmando a importância do fato de Marighella ser preto e eu quero dizer para os brasileiros que nós tivemos um personagem preto muito importante na nossa história”. (OMELETEVE, 2022)

Não faltam boas intenções aqui, e há um claro interesse genuíno em querer juntar elementos do cinema de gênero à sua linguagem, porque não esquece em tentar ser cinema primeiro é um produto político depois, mas seus viés acabam se sobressaindo como seu foco central, o que é decepcionante em um filme que tinha tudo para ser muito mais do que realmente é.

4.1.2 Análise do Documentário

Um dos grandes destaques do início do documentário é a cena de uma estátua de São Jorge sendo destruída. Para o catolicismo, São Jorge é considerado o santo guerreiro, é ele quem derrota o dragão. A partir disso, pode-se traçar um paralelo com Marighella, sendo ele o santo e a ditadura militar o dragão. Marighella não venceu a ditadura, foi assassinado em 1969, mas com certeza seu legado perdurou durante todo esse período e incentivou o povo brasileiro a se unir contra o governo. Ao fim do filme, a cena volta a aparecer, mas dessa vez, após a morte de Marighella, a estátua se reconstrói e isso pode indicar esse legado deixado por ele,

foi derrotado mas permaneceu vivo para vencer a batalha dentro do consciente coletivo nacional.

O filme se divide em três partes, cada uma delas contando sobre um período da vida de Marighella, desde seu nascimento até seu auge na resistência e posteriormente sua morte. Ao decorrer de todo o filme é narrada a poesia *Prova em Versos* escrita por Marighella em 1929 quando ainda frequentava a escola na Bahia. Lázaro Ramos assume o papel de porta-voz de Marighella nesses trechos e, por mais simples que a poesia seja, ela consegue de alguma forma despertar as emoções do espectador, pois mostra o lado inocente de Marighella quando ainda criança.

A diretora Isa Grinspum Ferraz adotou um caráter muito afetivo na retratação de Marighella. Em diversos momentos do filme ela assume o papel de narradora e passa a sua visão e admiração que tinha por seu tio. Nesses mesmos momentos, a trilha sonora remete a canções infantis, pois ainda era criança quando seu tio estava vivo. A trilha, os relatos e as fotografias conseguem transmitir exatamente o sentimento da diretora ao espectador, cria-se uma empatia pela figura de Marighella.

Outro fator contribuinte para um tom mais pessoal e íntimo ao documentário é a presença de ex-companheiros de partido de Marighella. Estes são fundamentais para a construção narrativa, pois relatam diversos acontecimentos e curiosidades sobre suas relações com Carlos e mostram ao público ainda mais esse lado humano do líder dos guerrilheiros.

Para confirmar os fatos e dar ainda mais credibilidade ao documentário, o filme conta com historiadores especializados em Marighella e história brasileira que conseguem narrar de forma simples, clara e objetiva os acontecimentos históricos do período ditatorial e quais foram as influências de Marighella na resistência ao governo. A contextualização é muito bem feita.

Ao longo do documentário são exibidas diversas fotografias, registros, documentos e áudios de Marighella. Tudo isso ajuda a desenvolver tanto na credibilidade quanto no caráter informativo do documentário, é importante ressaltar a importância do jornalismo para a coleta dessas informações visto que há referências há diversos jornais escritos e gravados ao decorrer do filme.

4.2 Convergências

Em primeiro momento, pode-se perceber a semelhança no uso dos recursos técnicos para a dramatização das tramas. Por um lado, as trilhas sonoras e jogos de câmeras funcionam como guia para a percepção da obra e isso se repete do lado documental. Em momentos de depoimentos mais íntimos e profundos a trilha sonora adota um tom mais solene ou até mesmo deixa de tocar para enfatizar o que está sendo dito e mostrado pelas imagens na tela. Na ficção, esses momentos sem trilha também são muito utilizados, todos com o mesmo propósito dos fatores já citados.

Outro fator relevante foi entender que o diretor Wagner Moura teve o documentário Marighella (2012) como uma de suas fontes de estudo e inspiração para a produção ficcional. Isa Grinspum relata uma conversa muito pessoal que teve com seu tio ainda quando criança. Marighella vivia viajando e vivendo como nômade para fugir das perseguições militares, isso acabou despertando o interesse de Isa que acabou perguntando para o tio onde ele morava e Carlos responde cantando a música *Eu não tenho onde morar* de Dorival Caymmi.



Foto: Frame do filme / Marighella (2019)

Na cena em que Marighella vai visitar o filho, essa mesma música começa a tocar no rádio, uma referência direta ao documentário de 2012.

Outro tópico muito importante que pode ser percebido foi como os dois diretores nas duas produções foram capazes de moldar a sua própria visão sobre Marighella e sobre a história brasileira. Mesmo que as interpretações sejam

diferentes, a maneira pela qual ambos conseguem passar com clareza ao espectador suas próprias visões é algo a se destacar.

As cenas finais das duas obras também convergem, após retratarem a morte de Marighella, os dois filmes acabam com um tom esperançoso, mostrando que o guerrilheiro deixou o seu legado e para isso, Isa usa a cena da reconstrução da estátua de Seu Jorge que havia quebrado logo nos primeiros instantes do documentário e Wagner Moura utiliza de uma personagem ficcional para mostrar que, mesmo após a morte de seu líder, a ALN e a população brasileira não deixaria de lutar pela liberdade.

Por fim, logo nos créditos, os dois filmes optaram pela escolha da música *Mil Faces de um Homem Real* do Racionais MC 's. A música apresenta alguns pronunciamentos de Marighella e consegue descrever quem ele foi e qual era o seu sentimento (de revolta) na época da ditadura militar.

4.2.1 Divergências

Como os próprios gêneros já sugerem, a principal convergência entre as produções está na realidade dos fatos, principalmente na criação de personagens fictícios para a dramatização da obra. O filme de Wagner Moura exhibe de perto a formação da ALN e seus integrantes, porém, os únicos personagens que de fato são verídicos nesse âmbito seriam Carlos Marighella e o Frei Fernando.

O diretor acertou na adição dos personagens fictícios, pois são essenciais na narrativa. Cada um deles apresenta seu próprio drama pessoal, vontades e ambições, tudo isso atrelado ao tipo de relacionamento que eles têm com a figura de Marighella, relações essas que vão se desenvolvendo cada vez mais com o passar do filme.

Como documentário, o filme de Isa cumpre bem o papel informativo que é credibilizado pela presença de estudiosos sobre a vida de Marighella e por figuras íntimas em sua vida pessoal, Clara sua companheira e seu filho Carlos.

Outro ponto de divergência entre os filmes é a visão que os diretores passam em relação a Marighella. Isa, como sobrinha e próxima a Carlos, consegue representá-lo de uma forma mais meiga e afetuosa, a figura do tio é muito importante para a humanização do guerrilheiro "inimigo número um do Brasil". Por outro lado, a ficção mostra Marighella de uma forma mais imponente, uma espécie

de messias muito bem insinuada em um dos diálogos de Marighella no qual ele consta que Jesus era negro assim como ele. Wagner Moura tentou trazer um pouco mais de ação em seu filme e transformou Marighella em um herói.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ideia inicial da pesquisa foi realizar um paralelo entre jornalismo e cinema, e compreender como os dois campos da comunicação audiovisual dialogam diretamente um com o outro, tanto em conteúdo narrativo como em quesitos técnicos. Foram analisados com base na metodologia de análise de conteúdo, dois filmes que têm o mesmo título, que é o nome do personagem principal: “Marighella”, um documentário produzido em 2012 e “Marighella”, um filme de ficção baseado em fatos reais produzido em 2019. Mas para que isso fosse possível, ao longo do trabalho, conceitos e teorias foram estudados e aplicados para entender como o gênero documentário e o cinema ficcional se desenvolveram ao longo da história, com um grande embasamento teórico de diferentes autores nas diferentes áreas.

As obras analisadas foram produzidas em 2012 e 2019, mas a narrativa de ambas remonta o período da ditadura militar brasileira, já que Marighella, o personagem principal das duas produções, foi um líder revolucionário contra o sistema ditatorial da época e foi morto por causa da sua luta contra esse regime. Por isso, esta pesquisa também buscou reviver e entender esse momento das produções audiovisuais, que foi um momento marcado por grandes produções, tanto no cinema de ficção como de documentários, apesar da censura da época.

Compreender de que forma foi retratada a história em diferentes aspectos narrativos cinematográficos representa também compreender a história de uma sociedade. Compreender como eram realizadas as produções audiovisuais na época da ditadura, também ajudou na compreensão do personagem principal das duas produções analisadas neste trabalho: Carlos Marighella,

Toda a revisão bibliográfica foi de suma importância para o andamento e conclusão do projeto. As autorias de renomados diretores, jornalistas e pesquisadores foram fundamentais para a compreensão do tema e o desenvolvimento do trabalho e embasamento deste pesquisador. O estudo da evolução dos documentários e do cinema ficcional desde seu período clássico até o moderno, suas influências e legado para as produções atuais no audiovisual, também fizeram parte do escopo do trabalho.

Para o aprofundamento, foi utilizado o método da análise de conteúdo com base na regra da homogeneidade que consiste no estudo de dois produtos midiáticos no âmbito comunicacional como cinema e jornalismo. Com a seleção de dois filmes, um documentário e uma ficção, referentes a mesma temática, foi possível entender como cada um dialoga com o espectador e quais são as influências que cada gênero consegue absorver um do outro.

Foi possível perceber que o mesmo fato pode ser interpretado de diferentes maneiras e representado de uma forma subjetiva tanto pelo provedor da informação quanto pelo receptor, mas que no final, apesar de utilizarem formatos diferentes, ambos são representações históricas de uma época e de um líder revolucionário no Brasil, contribuindo assim para o resgate histórico. Assim, esta pesquisa colabora no debate de questões muito discutidas hoje, sobre as formas de reconstituição da história pelo cinema na visão desses dois filmes analisados, buscando refletir o limite entre realidade e ficção.

A produção ficcional, se apoiou em fatos reais, mas também criou personagens e cenas ficcionais para promover mais ação ao filme, e desta forma, atrair o público que busca no cinema também entretenimento, além de informação. Foi possível perceber as diferentes construções narrativas das duas obras, No filme ficcional, Marighella é retratado como um herói na construção do roteiro, no documentário é possível ver a construção da narrativa criada a partir de pessoas que conviveram com o líder revolucionário revelando um lado mais afetuoso.

Ao final, compreendeu-se que a história retratada nas duas obras é de grande importância, mas que em ambos os roteiros produzidos, há a subjetividade dos roteiristas/diretores que construíram linhas narrativas diferentes, e entender esse fenômeno, é muito importante para a vertente do audiovisual no jornalismo que também trabalha com a subjetividade, mas de forma diferente do cinema de ficção. Esta pesquisa pretende colaborar para a discussão na área audiovisual, seja no jornalismo ou no cinema e assim, estimular e complementar novos estudos na área.

REFERÊNCIAS

BEZERRA, Júlio. **DOCUMENTÁRIO e Jornalismo: Propostas Para Uma Cartografia Plural**. [S. l.]: Garamond, 2014. 220 p. v. 1. ISBN 978-8576173861.

CALLEGARO, João. **Manifesto do Cinema Cafajeste**. São Paulo, 1968. Disponível em . Acesso em 02 de abril de 2012.

FIGUEIREDO, César Alessandro Sagrillo. **A memória do testemunho e o cinema: representações cinematográficas da ditadura militar**. Revista Porto das Letras, [S. l.], v. 4, n. 3, p. 9-33, 14 nov. 2018.

FUENTES, Patrick. **Cinema nacional sofre com mudança de hábito do consumidor durante pandemia**. Jornal da USP, [S. l.], p. np, 19 nov. 2021. Disponível em: <https://jornal.usp.br/atualidades/cinema-nacional-sofre-com-mudanca-de-habito-do-consumidor-durante-pandemia/>. Acesso em: 15 jun. 2023.

GOMES, Paulo Emilio Sales. **Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996. 111 p. ISBN 85-219-0217-4.

KIENTZ, Albert. **Comunicação de massa: análise de conteúdo**. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.

LEME, CAROLINE GOMES. **Cinema e sociedade: sobre a ditadura militar no Brasil**. 2011. Dissertação (Pós-Graduação em Sociologia) - Universidade Estadual de Campinas, [S. l.], 2011.

MASCARELLO, Fernando et al. **História do Cinema Mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006. 433 p. v. 1. ISBN 85-308-0818-5.

MAGALHÃES, Mário. **Marighella: O guerrilheiro que incendiou o mundo**. [S. l.]: Companhia das Letras, 2012. v. 784. ISBN 8535921702.

MOREIRA, Marco Antônio. **O Cinema Brasileiro em 2022**. O liberal, [S. l.], p. np, 21 jan. 2022. Disponível em: <https://www.oliberal.com/colunas/cinenews/o-cinema-brasileiro-em-2022-1.486183>. Acesso em: 15 jun. 2023.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950 - 1980)**. São Paulo: Editora Contexto, 2001. 133 p. v. 1. ISBN 85-7244-157-1.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. [S. l.]: Papirus, 2005. 270 p. ISBN 9788530807856.

PORTO, Sérgio Dayrell. **O documentário como gênero jornalístico televisivo**. [S.l.]: Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 1999. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/e969053bfccdc7be14f5e0a009b95215.pdf>. Acesso em: 19 abr. 2022.

RAMOS, **Breve Panorama do Cinema Novo**. Revista Olhar, São Carlos, dez. 2000.

RAMOS, Fernão Pessoa. **A Imagem-câmera**. [S. l.]: Papirus Editora, 2016. 192 p.

RAMOS, **Fernão Pessoa. Cinema Marginal (1968 - 1973)**. 1. ed. [S. l.]: Brasiliense, 1987. 155 p. v. 1.

RAMOS, Fernão Pessoa. **O que é Documentário?** [s. l.], 2013. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/pessoa-fernao-ramos-o-que-documentario.pdf> Acesso em: 20 abr. 2022.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Documento. Documentário... (o gênero a partir de uma ideia)**. Orientador: José Manuel Pereira Azevedo. 2010. Tese (Tese de Mestrado em Ciências da Comunicação) - UNIVERSIDADE DO PORTO, Porto, Portugal, 2010.

SIZILIO, Ricardo José. **A AUTOBIOGRAFIA DE CARLOS MARIGHELLA**. CLIO: Revista de Pesquisa Histórica, [S. l.], v. 37, p. 327-349, 19 maio 2019.

OMELETEVE. **MARIGHELLA: WAGNER MOURA FALA TUDO SOBRE FILME! | OmeleTV**. YouTube, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MEKNun7N9ns>

VOMERO, Renata. **Governo Bolsonaro Propõe extinção da condecine em planejamento orçamentário de 2023**. EXIBIDOR, [S. l.], 2 set. 2022. Política, p. np. Disponível em: <https://www.exibidor.com.br/noticias/mercado/12885-governo-bolsonaro-propoe-extincao-da-condecine-em-planejamento-orcamentario-de-2023>. Acesso em: 15 jun. 2023.