

Sandra Fischer

UTP

ORCID:

<https://orcid.org/0000-0001-7891-6420>

sandrafischer@uol.com.br

Aline Vaz

UTP

ORCID:

<https://orcid.org/0000-0002-2416-200X>

alinevaz900@gmail.com



Este trabalho está licenciado sob uma licença [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Copyright (©):

Aos autores pertence o direito exclusivo de utilização ou reprodução

ISSN: 2175-8689

Marighella e circuitos comunicacionais: narrativas transbordantes

Marighella and communicational circuits: overflowing narratives

DIBAI, P.; DALMONTE, E. Marighella e circuitos comunicacionais: narrativas transbordantes. Revista Eco-Pós, v. 25, n. 2, p. 169-191, 2022. DOI: 10.29146/ecops.v25i2.27889

RESUMO

O estudo, assumindo a comunicação como partilha do sensível (Rancière, 2009) entre indivíduos e setores da sociedade, ocupa-se do filme “Marighella” (Wagner Moura; Brasil, 2021) tomado como fenômeno comunicacional, observando nas narrativas que ali têm lugar a forma como transbordam da tela do cinema para matérias jornalísticas e postagens em redes sociais. A análise concentra-se nas estratégias estéticas e comunicacionais que no filme (e além dele) funcionam como mobilizadoras de interações sociais (Braga, 2017). Constata-se que o produto cinematográfico configura um fluxo comunicacional que começa antes da realização do filme e continua depois de seu lançamento. “Marighella”, especificamente, multiplica-se na diversidade dos dispositivos midiáticos da contemporaneidade, assim tornando-se parte de discursos contrapostos, alvo de críticas e símbolo de resistência.

PALAVRAS-CHAVE: *Cinema; Marighella; Circuitos comunicacionais; Partilha do sensível.*

ABSTRACT

The study, assuming communication as a way of sharing the sensitive (Rancière, 2009) between individuals and sectors of society, deals with “Marighella” (Wagner Moura; Brasil, 2021) taken as a communicational phenomenon, observing how the film’s narratives overflow from the cinema screen for journalistic articles and posts on social networks. The analysis focuses on the aesthetic and communicational strategies that in the film (and beyond) function as mobilizers of social interactions (Braga, 2017). It can be observed that the cinematographic product configures a communicational flow that begins before the film is made and continues after its release. “Marighella”, specifically, multiplies itself in the diversity of contemporary media devices, thus becoming part of opposing discourses, target of criticism and symbol of resistance.

KEYWORDS: *Cinema; Marighella; Communication circuits; Sharing the sensitive.*

RESUMEN

El estudio, asumiendo la comunicación como compartir lo sensible (Rancière, 2009) entre individuos y sectores de la sociedad, aborda la película “Marighella” (Wagner Moura; Brasil, 2021) tomada como fenómeno comunicacional, observando en las narrativas que toman colocoque allí la forma en que se desbordan desde la pantalla de cine hasta los artículos periodísticos y las publicaciones en las redes sociales. El análisis se centra en las estrategias estéticas y comunicacionales que en la película (y más allá) funcionan como movilizadoras de interacciones sociales (Braga, 2017). Parece que el producto cinematográfico configura un flujo comunicacional que comienza antes de la realización de la película y continúa después de su estreno. “Marighella”, específicamente, se multiplica en la diversidad de dispositivos mediáticos contemporáneos, convirtiéndose así en discursos contrapuestos, blanco de críticas y símbolo de resistencia.

PALABRAS CLAVE: *Cine; Marighella; Circuitos de comunicación; Compartiendo lo sensible.*

Submetido em 18 de Junho de 2022
Aceito em 01 de Agosto de 2022

1. Incorporando “Marighella”, expandindo narrativas

Foi no verão de 2012 que Wagner Moura recebeu das mãos da vereadora do Partido dos Trabalhadores – PT, Maria Marighella, neta de Carlos Marighella¹, a biografia *Marighella – O guerrilheiro que incendiou o mundo*, escrita por Mário Magalhães. A proposta era realizar um filme a partir do texto biográfico. Moura, que pretendia ser o produtor da obra cinematográfica, ao tomar conhecimento da premissa de que o diretor deveria ser um baiano com ideais progressistas, viu surgir a oportunidade de dirigir seu primeiro longa-metragem. Conforme entrevista concedida a repórter Thaís Matos Pinheiro (G1a, 2021), contrariando a ideia inicial de estreiar como diretor de um produto cinematográfico em que pudesse se aprofundar nas minúcias de um trabalho com reduzido número de atores, Moura lança-se na construção de uma obra de caráter panorâmico mais amplo, constituída por combinações de gêneros, deflagrando cenas de ação na tela.

Sendo ele mesmo um ator popular, o diretor inicialmente imaginou que seu nome envolvido na produção facilitaria a realização do filme. O contrário, entretanto, aconteceu: conhecido como um artista com convicções atribuídas à esquerda brasileira, deparou-se com a aversão de muitos em vincular-se à obra. No *set* de filmagens a equipe sofria ataques, ameaças de morte e de que opositores pretendiam “quebrar tudo” (Folha de S. Paulo, 2021). As dificuldades para o lançamento de *Marighella* não foram menores. O filme, que estreou no Brasil em 04 de novembro de 2021, deveria ter sido projetado no país dois anos antes, não fossem as adversidades impostas pela *Agência Nacional do Cinema – Ancine*. O diretor classificou a situação como censura: “As negativas da Ancine para o lançamento e, depois, o arquivamento dos nossos pedidos não têm explicação. E isso veio numa época em que o Bolsonaro² falava publicamente

¹ Carlos Marighella foi um político, guerrilheiro e poeta que vivenciou a repressão de dois regimes autoritários: o Estado Novo (1937-1945), de Getúlio Vargas, e a ditadura civil-militar iniciada em 1964, chegando a ser considerado o inimigo número um do regime. Atuou durante 33 anos no Partido Comunista até fundar o movimento armado Ação Libertadora Nacional (ALN). Eleger-se deputado federal constituinte pelo PCB baiano em 1946, mas perdeu o mandato após o governo Dutra cassar todos os políticos filiados a partidos comunistas. Na noite de 4 de novembro de 1969, Marighella sofreu uma emboscada na alameda Casa Branca, na capital paulista. Foi morto a tiros por agentes do Dops, em uma ação coordenada pelo delegado Sérgio Paranhos Fleury.

² Jair Bolsonaro, capitão reformado do Exército e eleito presidente da República em 2018, foi vereador no Rio de Janeiro e sete vezes deputado federal pela capital fluminense. Após manter-se sem partido por mais de dois anos, ao deixar o PSL (sigla pela qual venceu a disputa pelo Palácio do Planalto em 2018) e não conseguir emplacar sua própria legenda (Aliança pelo Brasil), buscando uma possível reeleição em 2022, filiou-se ao Partido Liberal (PL). Bolsonaro foi eleito em 2018 com um discurso contra a cultura: “Nós vamos extinguir o Ministério da Cultura e teremos apenas uma secretaria para tratar do assunto. Hoje em dia, o Ministério da Cultura é apenas centro de negociações da Lei Rouanet” (Uol, 2018).

sobre filtragem na agência” (Folha de S. Paulo, 2021). Ressalta ainda que, logo após as recusas de lançamento, os filhos de Jair Bolsonaro, atual presidente da república, reiteradamente comemoraram o indeferimento em redes sociais; e lembra que filmes como *Bruna Surfistinha* (Marcus Baldini; Brasil, 2011) são publicamente declarados intoleráveis pelo presidente, que também decidiu não financiar filmes com a temática LGBTQIA+. *Marighella*, não obstante, encontra lugar na resistência. Em 2019, por ocasião da exibição no *Festival Internacional de Cinema de Berlim (Internationale Filmfestspiele Berlin / IFB, também conhecido como Berlinale)*, Wagner Moura e equipe adentraram o tapete vermelho ostentando uma placa em homenagem a Marielle Franco³. Na oportunidade, o público presente acompanhou a equipe entoando “Marielle presente”, manifestação que ocorreu também em seguida ao discurso de Moura no *Festival*. Durante a coletiva de imprensa, o cineasta rememorou a morte da vereadora como uma espécie de rima histórica:

Marighella foi assassinado em 1969. Um homem negro, revolucionário, de esquerda. Foi assassinado pelo Estado dentro de um carro há 50 anos. E 50 anos depois de Marighella, uma vereadora no Rio de Janeiro, também negra, de esquerda e defensora dos direitos humanos, foi assassinada dentro de um carro provavelmente também por agentes do Estado (DW, 2019).

No entendimento do diretor, *Marighella* não se constitui em um filme a ser associado apenas às figuras, hoje históricas, que resistiram ao sistema ditatorial nas décadas de 1960 e 1970: incluiria também as pessoas que na atualidade estão se insurgindo, resistindo, no país e fora dele, contra um contexto político considerado inaceitável. Durante exposições de pré-estreia em 2021, por exemplo, diversas manifestações de “A luta de Marighella é a nossa luta!” (Hoje em Dia, 2021) tiveram lugar a partir da plateia. Moura, que ao explicitar suas posturas particulares revela acreditar que uma obra cinematográfica pode ser a conjunção daquilo que um realizador

³ Em 14 de março de 2018 Marielle Franco, vereadora filiada ao PSOL no Rio de Janeiro, e seu motorista Anderson Gomes, foram assassinados na capital carioca. Na ocasião do crime – que se deu por volta das 21h30 na Rua Joaquim Palhares, situada no Estácio, região central da cidade –, Marielle e Anderson tinham, respectivamente, 38 e 39 anos de idade. No carro alvejado pelos tiros estavam a vereadora, Gomes e a assessora parlamentar Fernanda Chavez, única sobrevivente; retornavam de um evento que tivera lugar na Casa das Pretas, espaço comunitário localizado no bairro da Lapa e dedicado a promover o crescimento intelectual, cultural e profissional de jovens pretas. O Ministério Público do Rio de Janeiro (MPRJ) denunciou Ronnie Lessa e Elcio de Queiroz como os assassinos de Marielle e de Anderson; entretanto, há mais de quatro anos a pergunta “quem mandou matar Marielle?” segue sem resposta.

pensa e do como isso se projeta com o tempo em que a obra é vista (Folha de S. Paulo, 2021), salienta ainda que sua intenção teria sido justamente realizar um filme.

(...) não apenas pela admiração por homens e mulheres que, naquele contexto da ditadura, resolveram fazer alguma coisa contra o regime opressor. Mas pelos que estão lutando agora – LGBT, indígenas, quilombolas, pretos, favelados, sem-terra, sem-teto... Se as pessoas estão vendo algo que as conecte às lutas delas hoje, eu já estarei feliz (Hoje em Dia, 2021).

O posicionamento expresso por Moura encontra-se em estreita consonância com as pesquisas que vimos desenvolvendo em torno do cinema como campo do sintoma, atentando, nos termos do pesquisador José Luiz Braga (2011), aos produtos de comunicação audiovisual como fenômenos sócio-históricos, processos mediáticos que possibilitam à sociedade perceber-se dialogando consigo mesma. Quando Moura ressalta a importância do pensamento e da experiência de mundo do cineasta em justaposição ao processo de criação, há também um possível encontro com os preceitos postulados pelos pesquisadores vinculados à “Teoria de Cineastas”, que desenvolvem uma metodologia analítica disposta a acolher e interpretar de modo sistemático fontes primárias, provenientes da reflexão crítica de cineastas em relação ao ato criativo. Os cineastas, nessa perspectiva, tornam-se teóricos *in fieri*, capazes de contribuir, por meio tanto daquilo que dizem e escrevem sobre o cinema, quanto com os próprios filmes, “para o panorama mais vasto da teoria do cinema” (Graça; Baggio; Penafria, 2015, p. 31).

A proposta de olhar para *Marighella* como fenômeno comunicacional, a partir de seu conflituoso lançamento que acabou por ocasionar aquilo que Braga entende por “episódios de interação entre pessoas e/ou grupos, de forma presencial e/ou midiaticizada” (2017, p. 20), tem como objetivo principal focar criticamente as narrativas que extrapolam a tela cinematográfica, considerando textos jornalísticos e postagens entrecruzadas no emaranhado das redes sociais, assumindo que a comunicação se dá como troca, articulação e tensionamento entre subjetividades e setores componentes do tecido social, podendo com frequência ser “desencontrada, conflituosa, agregando interesses de todas as ordens; marcada por casualidades que ultrapassam ou ficam aquém das “intenções” (que, aliás, podem ser altas ou rasteiras)” (*ibid.*, p. 21). É notável que interações sociais deflagradas por eventos de lançamento do filme *Marighella* em assentamentos do *Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra* (MST) e ocupações do *Movimento dos Trabalhadores Sem Teto* (MTST), por exemplo, observadas em

consonância aos dispositivos e circuitos de interação – ou seja, verificando-se como os “resultados de uma interação se oferecem como matéria possível para outras interações” (ibid., p. 43) –, permitem identificar e deslindar o complexo e criativo jogo de “inferências exercidas mutuamente e em comum (embora não necessariamente em consenso) em que a comunicação ocorre” (ibid., p. 27). A análise desse quadro todo e a identificação dos efeitos mobilizadores daí decorrentes desvelam comunhões sensíveis e polarizações que transcorrem nos/em circuitos comunicacionais.

2. “Marighella” e a multiplicação de afetos

O cineasta Adirley Queirós, ao ministrar o curso *Cinema e mundos em ruínas*, pelo Sesc São Paulo, em 2021, ressaltou que os filmes *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles; Brasil, 2019) e *Marighella* (Wagner Moura; Brasil, 2021) seriam obras que conclamam o público ao aplauso. Vimos que as obras mencionadas tiveram encerramentos de sessões marcados pela reação do público com reiterados gritos de “fora Bolsonaro”. Esse ‘chamar para o aplauso’ mencionado por Queirós, ultrapassa as sessões de cinema, nos motiva a refletir sobre como essas manifestações podem ser tomadas como ações mobilizadoras, na medida em que carregam certa energia propulsora que faz com que o filme não seja somente um produto a circular aleatoriamente, mas sim que se torne parte de “um sistema de circulação no qual se viabiliza e ao qual alimenta.” (Braga, 2017, p. 53).

O presente estudo observa como que o filme *Marighella* captura audiências, fazendo com que no meio das ruínas de um arcabouço histórico ali ficcionalizado, seja possível vislumbrar fagulhas de esperanças, identificar fissuras reveladoras de contradições sociais e conceituais, inclusive indefinindo as fronteiras intra e extra tela, estendendo a experiência fílmica a diversos dispositivos interacionais, provocando tensões, confrontos e enfrentamentos nos circuitos comunicacionais:

consolidado em sua forma que permanece (e que se multiplica, na sociedade em midiatização), pode continuar circulando e repercutindo em outros espaços. O produto, por sua permanência e também porque se molda ao mesmo tempo em que busca moldar os ambientes em que se põe a circular, torna-se um especial objeto de observação para inferências sobre os processos mais gerais em que se inscreve (Braga, 2017, p. 53-54).

Vejamos como esse processo transborda da tela cinematográfica, motivando ações e reações, tendo como objeto propulsor um cinema *vivo*, não pacificado, cronotopicamente ressignificado inclusive por meio da proliferação dos debates dele originados.

2.1. Narrativas e desdobramentos comunicacionais: o filme

Em entrevista concedida a João Paulo Barreto (Scream & Yell, 2021), Wagner Moura observou que o maior desafio na direção do filme *Marighella* foi enfrentar o extracampo. Algo que menos tem a ver com o filme precisamente, mas, sim com a lida das paixões que a obra desperta. “Se por um lado os ataques foram duros, por outro aquilo nos deu um sentimento enquanto filmávamos. Fazíamos tudo pela necessidade de estarmos juntos e de respondermos àquilo com o filme em si.” As circunstâncias extra filme, percebe-se, em lugar de desestabilizar, uniu a equipe, e não somente: experiências estéticas proporcionadas pelo resultado filmográfico, aliadas a uma série de eventos que transbordaram da tela, criando vasos comunicantes transversais e mobilizando parcelas da sociedade, midiaticando discursos que se multiplicam e se ressignificam.

Selecionamos, aqui, momentos que no filme mostram-se particularmente importantes devido à carga paradoxal de vida e morte que neles se aloja entre instâncias desestabilizadoras atreladas ao vencer e o perder, na tentativa de identificar e analisar as estratégias estéticas mobilizadoras que, nos termos de Queirós, chamam o espectador para o ‘aplausos’, estabelecendo uma peculiar “partilha do sensível”⁴.

Na cena em que a personagem Humberto⁵ (Humberto Carrão), após ter sido delatado pela esposa, é alvejado por disparos da polícia, antes de ser atingida a personagem, veladamente dirigindo-se ao companheiro que se encontra amoitado do outro lado da rua, grita as seguintes palavras:

⁴ Entendemos partilha do sensível, aqui, conforme Jacques Rancière: “(...) o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha.” (Rancière, 2009, p. 15).

⁵ No filme, determinados atores/atrizes emprestam seus nomes próprios às personagens que lhes cabem, borrando as fronteiras entre vida e obra e misturando as reivindicações e contendas que se dão na ficção a militâncias que têm lugar no espaço físico e social de um país em profunda crise política.

Pai de família caralho, três filhos pra criar, foda-se o Brasil. Eu vou abaixar minha cabeça, eu vou caminhar tranquilamente pra minha casa, eu vou comer minha mulher a noite inteira, que é a melhor coisa que tem pra fazer. Não vou morrer de tiro de polícia não. Amanhã quando meus filhos acordarem eu vou falar pra eles que o tio Humberto era um brasileiro foda. O tio Humberto era um brasileiro foda. (Marighella, 2021, 01:41:57-01:42:35).

O discurso de Humberto, dando em primeira pessoa as coordenadas destinadas a evitar que o amigo atravessasse a zona de fuzilamento, assim colocando a si próprio em terceira pessoa, indefine as fronteiras entre o eu e o outro e sublinha o caráter coletivo de uma ação que se faz transcendendo individualidades. Quando um companheiro morre um pouco do outro também fenece; quando sobrevive, algo de sua resistência é introjetada em um revolucionário outro. Já aquele que aperta o gatilho em prol do *status quo* não tomba apenas uma corporalidade, mas um ideal de enfrentamento que habita corpos múltiplos. Germinal, de uma forma ou outra essa luta ganha sítios outros na memória dos que ficam. Não gratuitamente a personagem demanda que sua história seja preservada no relato às crianças – assim alcançando, portanto, o futuro.

O posicionamento da câmera oferece ao espectador uma perspectiva que funciona como se o olhar deste último estivesse inserido no interior da cena, lado a lado das personagens. O que torna essa mirada instigante é a pluralidade de perspectivas proporcionadas: o espectador coloca-se ao lado de Jorge (Jorge Paz) observando a violência acontecer (figura 1), e ao lado de Humberto, aquele que sofre a violência (figura 2). Sobre o todo da cena, pairam ainda a vigilância da polícia e o viés do delator, clandestinidades à espreita (figura 3). Mas há um lugar fixo: o da poltrona, na sala do cinema, de frente para a tela. Para além do movimento de câmera, qual lado será o escolhido pelo espectador? Ao inseri-lo nos diferentes pontos de vista, o filme acaba problematizando as posições ocupadas pela plateia, topologias que se expandem em dispositivos e circuitos comunicacionais, ampliando partilhas do sensível que definem “ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência.” (Rancière, 2009, p. 16).

Figura 1 – A violência avistada



Fonte: *Frame do filme Marighella / Globoplay.*

Figura 2 – A violência sofrida



Fonte: *Frame do filme Marighella / Globoplay.*

Dossiê O Choque dos Acontecimentos: Retórica e Política das Comoções Públicas

<https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 25, n. 2, 2022

DOI: 10.29146/ecops.v25i2.27889

Figura 3 – O olhar vigilante e delator



Fonte: *Frame do filme Marighella / Globoplay.*

Durante a cena do assassinato de Marighella (Seu Jorge) o espectador é exposto a nova inserção, desta vez no interior do carro qual o protagonista encontra-se sentado no banco de trás. Vê aproximar-se a polícia, com armas apontadas. O corpo da personagem toma-lhe a própria corporalidade em função da perspectiva coincidente e, nessa situação, recebe a ameaça, a violência de Estado (figura 4). As imagens indefinem as fronteiras de um e de outro. Ainda confinada dentro do carro, a plateia encara Marighella e/ou é por ele encarada (figura 5): olhares se encontram na sensação de observar e ser observado, e tal fusão torna possível ao espectador enxergar-se na imagem de Marighella.

Figura 4 – Armas apontadas para o observador



Fonte: Frame do filme *Marighella* / Globoplay.

Figura 5 – Fusão de olhares



Fonte: Frame do filme *Marighella* / Globoplay.

Após a cena em que Marighella é assassinado, segue-se a do depoimento – mentiroso – do delegado Lúcio (Bruno Gagliasso), lido na voz de Wagner Moura em *off*. Quando o torturador sai do quadro, ganham a tela as palavras *justiça e verdade* que estavam inscritas na parede atrás de seu corpo. Na sequência, vê-se a imagem de Almir (Luiz Carlos Vasconcelos), sendo torturado no pau de arara; ao receber a notícia da morte do companheiro líder, complementada pela afirmativa de que teriam perdido, contrapõe-se: “Não, vocês perderam”⁶. O enquadramento

⁶ Em depoimento no filme *Torre das donzelas* (Susanna Lira; 2019) Dilma Rousseff observa que a dita “Torre das donzelas”, localizada no Presídio Tiradentes que encarcerava presas políticas durante a ditadura militar no Brasil, propiciou-lhes uma experiência política, em que mesmo em uma situação extrema de repressão fez-se possível o movimento construtivo: “Eu acho que nós demos felicidade para nós na pior situação possível, tentar humanizar o absoluto desumano é uma tarefa hercúlea, e aquele número lá de mulheres fez isso um pouco, ou seja, *nós ganhamos deles ali*” (*Torre das donzelas*, 2018, 01:22:13 – 01:22:34).

seguinte traz a militante sobrevivente do grupo, Bella (Bella Camero): a personagem desce de um automóvel fusca, popular à época, adentra uma igreja, abre um baú de onde retira uma arma; a câmera, então, enfoca em *close-up* o rosto da mulher encarando a plateia (figura 6): por meio de um olhar cruzado, quebrando o universo da diegese fílmica, espectadores e personagem (apanhados, talvez, numa espécie de perspectiva em abismo?) encontram-se em uma mirada outra: a que insiste. Dessa nova fusão, peculiar, resulta um efeito de sentido convocatório: prossegue a luta. As brutalidades da ditadura, ali cinematograficamente exibidas, mantêm em movimento, simbolicamente, os Humbertos, os Marighellas, as Marielles na retina daqueles que se espelham na retina de Bella. Em sua figura feminina aloja-se, metaforicamente, a gestação do futuro.

Figura 6 – Fusão de olhares



Fonte: *Frame* do filme *Marighella* / *Globoplay*.

Na medida em que o filme, nas homologações entre o plano da expressão e o plano do conteúdo, pode conduzir o espectador a experiências tais, não se trata de coincidência que, além da tela e após as sessões de estreia o diretor tenha ouvido da plateia “A luta de Marighella é a nossa luta!”. Voltando ao cinema, assim como a personagem Marighella no início do filme ensina o filho a nadar, e na cena derradeira, sozinho, o menino mergulha no mar, o espectador é conduzido a imergir, saindo do cinema, em uma rede de dispositivos comunicacionais em que a disputa pela circulação midiática demarca lugares de confrontos ideológicos e políticos.

2.2. Narrativas e desdobramentos comunicacionais: eventos e redes (sociais)

Refletir sobre um produto artístico/comunicacional, como um filme, não nos limita a olhar para o objeto como uma invenção ‘fechada em si mesma’. É possível nos ocuparmos “igualmente da tessitura das práticas sociais, que são vividas ou estão sendo, no fluxo de suas ações e do desenrolar de seus programas narrativos, patêmicos, figurativos, enunciativos” (Oliveira, 2009, p. 05). Ou seja, podemos nos debruçar sobre contextos e suas apreensões situacionais, observando as ocorrências em ato e seus desdobramentos midiáticos. Considerando a experiência fílmica para além do diegético, no extra tela, como potencializadora de fluxos narrativos pertencentes a um espaço e tempo vivenciados como ato social, torna-se possível observarmos a construção de processos comunicacionais que ampliam modos de vida e possibilidades estéticas. Pensar na circulação de discursos a partir da experiência fílmica, ponderando determinados contextos, é buscar compreender determinada sociedade, determinados valores. Refletir sobre a circulação midiática de produtos artísticos-comunicacionais é refletir sobre o movimento humano.

Nesta perspectiva, buscaremos olhar para a midiaticização de discursos a partir de sessões de lançamento do filme *Marighella*, que após dois anos de impedido de estrear no Brasil acaba por ocupar um lugar de resistência, dando a ver um país que em tempos idos assassinou Marighella e, agora, tentando inviabilizar a exibição de um filme biográfico insiste em censurar-lhe a imagem.

Em 2021, enquanto *Marighella* ganhava salas de cinema, Wagner Moura levava o filme a assentamentos do MST e ocupações do MTST; por ocasião da exibição de 06 de novembro, no assentamento Agroecológico Jacy Rocha, na Bahia, o diretor afirma tratar-se ali de um momento de suma importância, já que *Marighella* estava se encontrando com o *seu* público (Página do MST, 2021).

Após a emblemática exibição em território que historicamente carrega reiterados conflitos agrários, enfrentando nos últimos anos ameaças de intervenção do governo federal e ataques de milícias armadas, Moura seguiu promovendo o filme em espaços similares, sempre que possível ressaltando a relevância em experimentar e fortalecer a conexão entre as lutas de Marighella e as que acontecem hoje no Brasil. Esses eventos, frequentemente noticiados na

imprensa e divulgados em redes sociais (figura 7), também projetavam atos políticos em programações culturais – como a inauguração do Bosque Carlos Marighella com o plantio de 2 mil árvores nativas no assentamento Jacy Rocha.

Neste contexto, as hostilidades direcionadas ao filme – que já não eram poucas desde as frustradas tentativas de estreia no Brasil (como avaliações negativas da obra, então ainda inédita no país, em *sites* como o *IMDb*) – viriam a se proliferar à época de seu lançamento na exibição promovida na ocupação Carolina de Jesus, do MTST, na Zona Leste de São Paulo, que contou com a presença do diretor, atores e lideranças do movimento negro, e do coordenador da *Frente Povo Sem Medo*, Guilherme Boulos, o qual nos últimos anos vem ganhando protagonismo na cena política brasileira, colecionando adversários e sofrendo ataques de setores, principalmente, associados à extrema direita.

Figura 7 – Postagens divulgam eventos



Fonte: <<https://www.instagram.com/movimentosemterra>>

Boulos publicou imagens do evento em seu perfil no *Instagram*, uma delas aquela que seria amplamente midiaticizada: a fotografia de Wagner Moura na ocupação alimentando-se de uma marmita que continha camarão (figura 8), cardápio considerado de elite. Na legenda da foto, o líder do movimento menciona tratar-se de uma marmita baiana e o camarão, sabe-se, é um dos ingredientes utilizados no preparo do popular acarajé, importante representante da culinária nordestina, ou seja, o prato não seria uma presença clandestina, mas sim motivo de registro e orgulho, elemento importante a integrar os atos festivos de lançamento do filme na ocupação.

Figura 08 – Wagner Moura com uma marmita baiana



Fonte: <<https://www.instagram.com/guilhermeboulos.official>>

Não obstante, conflitos contundentes logo tomaram espaços midiáticos. Eduardo Bolsonaro, filho do presidente da república e deputado federal, registrou em seu perfil no *Twitter*: “Agora tem o MTST raiz e o MTST Nutella. Ou será que já é o comunismo purinho, onde a elite do partido come camarão e o restante se vira e passa fome igual à exemplar Venezuela?”⁷. A postagem ganhou apoio dos seguidores do perfil e foi midiaticizada por veículos de comunicação. A reação de apoiadores bolsonaristas e dos envolvidos no evento da ocupação foi imediata e também midiaticizada nas redes sociais e imprensa. Em perfis nas redes sociais do MTST (olhamos aqui para *Facebook* e *Instagram*) foi lançada a expressão: “Menos osso, mais camarão” em alusão a fotos, igualmente midiaticizadas, de moradores do Rio de Janeiro que, sem condições de consumir carne, recorriam a restos de ossos e de carne rejeitados por supermercados. Após o escândalo gerado pelas inúmeras, amplamente divulgadas matérias que em redes sociais, telejornais e jornais impressos naquele momento exibiram imagens de pessoas separando ossos e pelancas alojados no que foi chamado pela imprensa de “caminhão de ossos”, soube-se que supermercados estariam vendendo ossos, de forma ilegal, como opção acessível à população sem recursos financeiros para adquirir cortes de carnes.

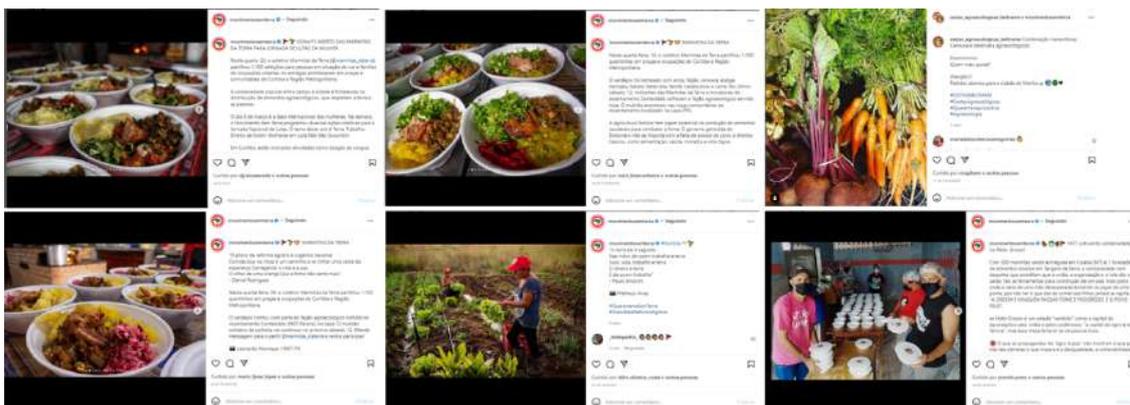
Setores progressistas viriam a rebater representantes da direita brasileira que, supostamente, ao deparar-se com imagens de pessoas apanhando ossos não se teriam indignado e sequer manifestado, mas, mostravam-se incomodados por uma marmitta bem servida pelo

⁷ Ver postagem em: <https://twitter.com/bolsonarosp/status/1459301247702470657>. Acesso em: 11 jun. 2022.

movimento de esquerda. Nos perfis observados do MST e MTST, tanto no *Facebook* quanto no *Instagram*, nota-se que a alimentação abundante é temática das mais abordadas nas postagens (figura 9 e 10): ali não é a miséria a ser enfatizada, mas sim a produção e a distribuição de mantimentos. Fotografada em primeiro plano a comida, presente também nos eventos de cinema, ocupava lugar privilegiado no ato de celebração.

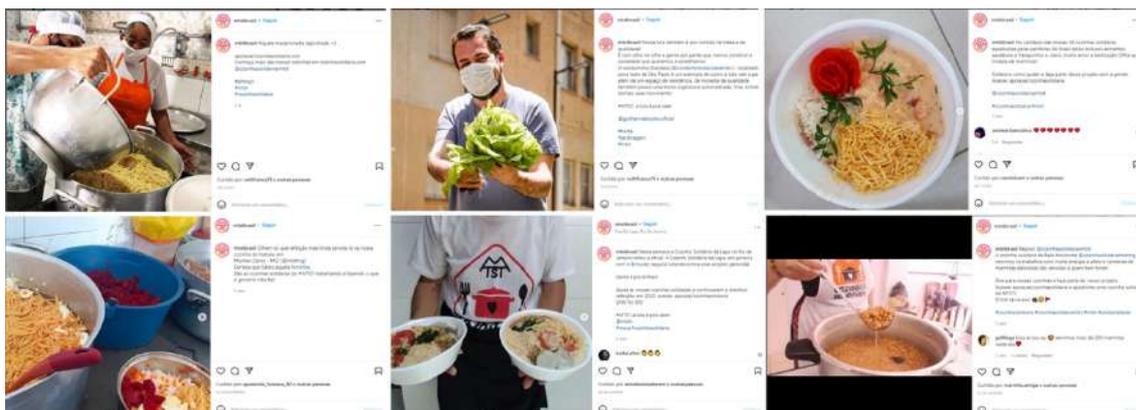
O lançamento de um filme que vinha sofrendo ataques desde sua produção, unido a movimentos que são também frequentemente agredidos, tudo publicado na rede social de um líder do movimento popular reconhecido como adversário da família Bolsonaro, acaba por potencializar, como elementos de conflito político e disputa midiática, tanto o ato de alimentar-se quanto a introdução – transgressiva – de um ingrediente que a elite brasileira costuma exaltar no cardápio de populares.

Figura 09 – Postagens exibindo alimentos



Fonte: <<https://www.instagram.com/mtstbrasil>>

Figura 10– Postagens exibindo alimentos



Fonte: <<https://www.instagram.com/mtstbrasil>>

Em resposta aos ataques ao camarão, que logo tomou as redes sociais e estampou matérias jornalísticas, um novo evento foi realizado na ocupação Carolina de Jesus, tendo como prato principal o crustáceo, preparado pelas *chefs* de cozinha Bel Coelho, Nega Duda e Beatriz de Souza Alves, a dona do restaurante que havia doado anteriormente os 150 *kits* de acarajé para o movimento. Alves expressa surpresa com a polêmica: “Nunca imaginei que o filho do presidente da República não conhecesse o prato mais popular dos pobres e pretos da Bahia. Em Salvador, o acarajé é vendido em qualquer esquina, como o cachorro-quente e o pastel de feira em São Paulo”, e complementando: “Gostaria que a família do presidente tivesse se manifestado com tanta raiva quando as notícias de gente procurando osso ou comida em caminhão de lixo apareceram. Mas parece que o que incomoda o grupo dele é pobre comendo bem, não passando fome” (G1b, 2021).

Para divulgar o evento, o MTST intensificou as postagens no *feed* do *Instagram* e *Facebook* junto a publicações promovendo a *Marcha contra a fome*; as artes de divulgação enfatizavam o trágico absurdo configurado por ossos descartados ocupando o lugar da carne no prato do brasileiro. Mais uma vez nota-se a construção de um discurso que enfatiza a contraposição entre a abundância alimentar que os movimentos populares buscam dar a ver nas redes sociais e o aumento da fome no país governado por representantes de uma classe que progressivamente vem buscando criminalizar tais movimentos. Trocadilhos reiteram ataques aos adversários nos trabalhos de arte gráfica exibidos nas postagens, como “vatapá a boca da direita” ou na frase: “quem quer bananinha quando se tem camarão?”, alusiva ao apelido recebido por Eduardo Bolsonaro (“Bananinha”) após o vice-presidente Hamilton Mourão, em entrevista ao jornal Folha

de S. Paulo (2020), ter comentado a fala mentirosa do filho do presidente culpando a China pela pandemia de coronavírus: "O Eduardo Bolsonaro é um deputado. Se o sobrenome dele fosse Eduardo Bananinha não era problema nenhum. Só por causa do sobrenome. Ele não representa o governo. Não é a opinião do governo. Ele tem algum cargo no governo?".

Figura 11– Ataques a adversários políticos



Fonte: <<https://www.facebook.com/mtstbrasil>>

Figura 12– Marcha contra a fome



Fonte: <<https://www.facebook.com/mtstbrasil>>

A construção comunicacional e midiática que se instala em torno do filme *Marighella*, e reverbera a partir daí, atrela-se a todo um contexto que implica as lutas de movimentos sociais, a extrema direita no poder, a cultura e a crise alimentar no país, além dos dispositivos de

interação acionados para a circulação comunicacional, considerando-os como “(...) processos e modos de ação, não apenas caracterizados por regras institucionais ou pelas tecnologias acionadas; mas também pelas estratégias, pelo ensaio-e-erro, pelos agenciamentos táticos locais – em suma – pelas atividades específicas da experiência vivida e das práticas sociais.” (Braga, 2017, p. 38). Nos discursos que circulam na tela do cinema, nos eventos presenciais e nos conflitos gerados por postagens em redes sociais e veiculados na imprensa, “entre o código e o seu uso, incidem as condições extralinguísticas do mundo, do pensamento, das relações entre os participantes da interação, das conjunturas do episódio – que pedem um processo adicional ativo (inferências) para completar a comunicação.” (*ibidem*, p. 27). As inferências não são apenas correspondentes a interpretações dos sentidos mais óbvios ou prováveis da manifestação recebida:

Voltam-se também para o melhor ajuste dessa manifestação nas perspectivas e no acervo do receptor e para a continuidade do processo. Isso corresponde a dizer que não se pode pensar nas inferências inerentes aos processos comunicacionais como hipóteses que levam em conta apenas a “busca do melhor sentido” ou desambiguação da manifestação do falante. As “hipóteses para a melhor explicação” incluem referência a dados como, por exemplo, o acervo do participante-ouvinte, as condições contextuais e os objetivos da interação conforme o episódio interacional e suas “lógicas práticas”. Incluem ainda a probabilidade de tensionamentos entre diferentes estímulos imbricados. (Braga, 2017, p. 30)

Nesta perspectiva, não pretendemos aqui propor exegeses, apontar pontos de vista peremptórios e sumamente coerentes em relação aos conflitos políticos gerados pelos processos comunicacionais, pois o sentido de cada ação será formulado pelo sujeito que recebe a informação, dependente da forma como a recebe, e elaborado a partir de repertórios e posicionamentos políticos peculiares. O camarão, inicialmente apenas um crustáceo inserido em determinado contexto, no caso como ingrediente componente de refeição servida por ocasião do evento de lançamento de um filme, reveste-se de significados múltiplos, tornando-se alvo de críticas e de resistência, ou seja: sentidos são construídos conforme ajustes atinentes ao repertório do participante da ação comunicacional. Importante salientar, como ressalta Braga, que a abertura inferencial, por seu turno, “não necessariamente significa flexibilidade, espaço para a criatividade, democracia na participação; pode simplesmente reduzir a clareza, levar ao desentendimento ou produzir interações excessivamente dependentes do acaso.” (2017, p. 31). A partir de determinado elemento (o filme, o camarão) ou de uma ação (exibição

cinematográfica, refeição) a abertura inferencial possibilita que as interações se proliferem, gerando outras ações, ampliando a comunicação e desdobrando-se em debates. Os sentidos, no caso em análise, se dão e entrelaçam-se associados à memória de Marighella e ao simbolismo de sua imagem, assim como ao repertório ideológico dos envolvidos nas interações. Isso significa, nas palavras de Braga, que

os resultados de uma interação se oferecem como matéria possível para outras interações. Essa matéria pode aparecer na forma de um produto (qualquer registro, como um texto, um vídeo, gravação sonora, anotações); ou ainda como memória, disponível entre os participantes, das falas, gestos e decisões que compuseram o próprio episódio. Sua existência, materialmente objetivada ou objetivável em narrativas possíveis, resulta em referências – pouco importa se principais ou secundárias – para outras interações, diretamente derivadas da primeira ou acionadas a partir de outros locais, participantes ou objetivos. (2017, p. 43)

Atrela-se à citação acima o que foi constatado nos episódios gerados em torno do filme *Marighella*. As informações apresentadas em cada ocorrência são compartilhadas como questões geradoras de novas ações comunicacionais que, uma vez difundidas a partir de processos inferenciais, possibilitam manutenções, modificações e contraposições discursivas:

Um sistema de resposta social se desenvolve, repondo na sociedade (frequentemente através de processos mediados, mas também por ação direta) vozes que se posicionam e procuram agir comunicacionalmente – podendo, entre outras ações, exercer uma crítica da mídia. Eventualmente, estas ações retornam aos emissores originais, na continuidade de seu trabalho. (Braga, 2017, p. 46)

A partir do produto fílmico, do circuito que começa antes de sua realização e continua depois de seu lançamento, desenvolve-se um fluxo comunicacional contínuo que permite a captadores e apropriadores de sentidos colocar em circulação suas posturas: “Eventualmente, no conjunto da circulação e pelo embaralhamento cultural dos múltiplos circuitos, as ideias, proposições, imagens, posições polêmicas e tendências expressas se reforçam, se contrapõem, desaparecem ou retornam.” (Braga, 2017, p. 47). Tem-se, então, nos termos de Jacques Fontanille (2014, p. 65), a organização de um conjunto de experiências interativas e de vida coletiva (o viver junto) originado de um objeto forma um agrupamento de conteúdos axiológicos e sensíveis (normas, valores e paixões). Nota-se que as ações comunicativas geram aquilo que Fontanille denominou como uma categoria genérica do ser/estar junto, *agir com* ou *agir contra* que poderá originar experiências interacionais esquematizadas em “estilos figurais”. Desse

modo, destacando-se o seguinte esquema: *ser e fazer com > conviver > forma de vida humana*. A interação comunicacional se expande na medida em que incita uma reação de determinados grupos em que “perseverar, na verdade, não é somente ‘continuar’, mas ‘continuar contra ou despeito de’ algo que impediria de continuar” (*ibid.*, 2014, p. 70). O Ao ser alvo de represálias o filme *Marighella* ultrapassa a tela cinematográfica e passa a ser objeto de resistência na contemporaneidade, na imediatez do *aqui e agora*. Expande-se a luta dos tempos de *Marighella* para os tempos nossos, ampliada e intensificada em eventos que se vão proliferando e modulando em acordo com dispositivos e circuitos comunicacionais marcados por conflitos ideológicos e posicionamentos políticos.

Considerações finais

Abordar criticamente o filme *Marighella* como elemento propulsor de circuitos comunicacionais em múltiplos dispositivos, aquém e além da tela, desdobrando-se da experiência sensível de assistir ao filme na sala escura do cinema para debates em redes sociais e eventos presenciais organizados por movimentos como o MST e MTST foi o propósito deste estudo. Verificou-se que os circuitos comunicacionais têm potencial de originar informações conflituosas, (des)organizando interesses e posicionamentos artísticos e políticos, podendo ser expressos de modos complexificados ou triviais. Essa labilidade se confere pelo jogo que se dá entre as interações e as inferências. Quando a abertura inferencial possibilita a interpretação de determinismos e flexibilidades a *bel prazer*, há chance de se estabelecerem desentendimentos, por vezes reducionistas e eventualmente nocivos à coerência daquilo que está colocado em questão. No caso do produto comunicacional *Marighella*, observou-se que os circuitos comunicacionais se proliferam por uma contraposição de discursos, polarizando a obra artística que de um lado é apresentada ao público como símbolo de resistência, colocando em quadro uma luta que persiste no país. De outro lado, torna-se alvo de repúdio e perseguição na medida em que é visto como objeto pertencente a um grupo político adversário, transpondo para o filme um significado de antagonismo.

A reflexão aqui apresentada permite levantar reflexões a respeito de como as estratégias estéticas e as manifestações comunicacionais são mobilizadoras de interações sociais, partilhas

sensíveis que colocam em primeiro plano o lugar da experiência comunicacional como sítio de pertença política. Acolher ou rejeitar uma dada produção cinematográfica (ou fotográfica, televisual, videográfica etc.) situa e afirma o sujeito do discurso dentro de determinado grupo, opondo os resultados inferenciais.

Se no plano da expressão o filme de Wagner Moura permite observar que a carga paradoxal alojada entre as instâncias vida/morte e vencer/perder acaba indefinindo fronteiras na fusão de olhares que se dá entre câmera, personagens e espectadores, em outros dispositivos comunicacionais a mesma carga funciona com geradora de circuitos que insistem em divisar um *eu* e um *outro* como opostos – enfatizando divisas, limítrofes que separam topicalizações políticas e sociais, reiterando aquilo que é apresentado no plano do conteúdo da obra fílmica: o outro passa a ser o inimigo incondicional, travando aquém da tela uma guerra armada, além dela uma guerra inferencial. Ao fim e ao cabo importa, parece-nos, considerando a complexidade do momento que ora se apresenta e do cenário caótico instalado no Brasil extra-tela, olhar para o filme *Marighella* – e para os circuitos comunicacionais por ele gerados – como elementos intervencionistas pregnantes, que reestruturam a peleja *do ontem* em novos dispositivos, atualizando-a e inserindo-a na luta *do hoje*, colocando em questão e debate lados opostos no teatro político de um país maltratado e cindido.

Referências bibliográficas

APÓS POLÊMICA, MTST faz almoço com camarões para centenas de moradores de ocupação na Zona Leste de SP. *G1b*. 2021. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2021/11/21/apos-polemica-mtst-faz-almoco-com-camaroes-para-centenas-de-moradores-de-ocupacao-na-zona-leste-de-sp.ghtml>>. Acesso em 10 jun. 2022.

BOLSONARO defende a extinção do Ministério da Cultura. UOL. 2018. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/eleicoes/2018/noticias/2018/03/29/bolsonaro-defende-a-extincao-do-ministerio-da-cultura.htm?aff_source=56d95533a8284936a374e3a6da3d7996>. Acesso em 17 ago. 2022.

BOLSONARO veio do esgoto da história, diz Wagner Moura, que agora lança 'Marighella'. *Folha de S. Paulo*. 2021. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/10/bolsonaro-veio-do-esgoto-da-historia-diz-wagner-moura-que-agora-lanca-marighella.shtml>>. Acesso em: 11 jun. 2022.

BRAGA, J. “Constituição do campo da comunicação”. In: *Verso e reverso*, v. 25, n. 58, p. 62-77, 2011.

BRAGA, J. Parte I – “Matrizes interacionais”. In: BRAGA, J. L. et al. *Matrizes interacionais: a comunicação constrói a sociedade*. Campina Grande, PB: EDUEPB, 2017.

ENTREVISTA – Wagner Moura: “Marighella’ é uma missão na minha vida”. *SCREAM & YELL*. 2021. Disponível em: <<http://screamyell.com.br/site/2021/11/04/entrevista-wagner-moura-marighella-e-uma-missao-na-minha-vida/>> Acesso em: 10 jun. 2022.

FONTANILLE, J. “Quando a vida ganha forma”. In: NASCIMENTO, E. M.; ABRIATA, V. L. R. (Orgs.). *Formas de vida: rotina e acontecimento*. Ribeirão Preto: Editora Coruja, 2014, p. 55- 85.

GRAÇA, A.; BAGGIO, E.; PENAFRIA, M. Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema. In: *Revista Científica/FAP*, Curitiba, v.12, 19-32, 2015.

MAGALHÃES, M. *Marighella - O guerrilheiro que incendiou o mundo*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2012.

"MARIGHELLA" estreia na Berlinale com protestos. *DW*. 2019. Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-br/marighella-estreia-na-berlinale-com-protestos/a-47544716>>. Acesso em: 11 jun. 2022.

“MARIGHELLA se encontrou com o seu público”, diz Wagner Moura ao MST na Bahia. *Página do MST*. 2021. Disponível em: < <https://mst.org.br/2021/11/09/marighella-se-encontrou-com-o-seu-publico-diz-wagner-moura-ao-mst-na-bahia/>>. Acesso em: 17 ago. 2022.

MOURÃO diz que crítica de Eduardo Bolsonaro a china não representa posição do governo. *Folha de S. Paulo*. 2020. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2020/03/mourao-diz-que-critica-de-eduardo-bolsonaro-a-china-nao-representa-posicao-do-governo.shtml>>. Acesso em: 11 jun. 2022.

OLIVEIRA, A. Comunicação e produção semiótica do sentido. *VIII Encontro da Compós*. Belo Horizonte, 2009.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

WAGNER Moura assina a direção de 'Marighella', já em cartaz nos cinemas. *Hoje em Dia*. 2021. Disponível em: <<https://www.hojeemdia.com.br/entretenimento/wagner-moura-assina-a-direc-o-de-marighella-ja-em-cartaz-nos-cinemas-1.861879>>. Acesso em: 10 jun. 2022.

WAGNER Moura lança 'Marighella' em São Paulo: 'É polêmico, foi atacado do começo ao fim'. *G1a*. 2021. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2021/10/29/wagner-moura-lanca-marighella-em-sao-paulo-e-polemico-foi-atacado-do-comeco-ao-fim.ghtml>>. Acesso em: 17 ago. 2022.

Sandra Fischer - Universidade Tuiuti do Paraná (UTP)

Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Docente e coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (PPGCom/UTP). Docente Colaboradora do Mestrado

Dossiê **O Choque dos Acontecimentos: Retórica e Política das Comoções Públicas**

<https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 25, n. 2, 2022

DOI: 10.29146/ecops.v25i2.27889

em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná (CineAv/Unespar). Vice-líder do Grupo de Pesquisa TELAS: cinema, televisão, *streaming*, experiência estética (PPGCom/UTP/CNPq). E-mail: sandrafischer@uol.com.br

Aline Vaz - Universidade Tuiuti do Paraná (UTP)

Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (PPGCom/UTP). Docente do PPGCom/UTP. Líder do Grupo de Pesquisa TELAS: cinema, televisão, *streaming*, experiência estética (PPGCom/UTP/CNPq).

E-mail: alinevaz900@gmail.com