DOI: https://doi.org/10.14201/0BR001995109

LOS VESTIGIOS DE LA DICTADURA EN EL CINE BRASILEÑO CONTEMPORÁNEO: *MARIGHELLA* (2021) Y *MEU TIO JOSÉ* (2021)

Os vestígios da Ditadura no cinema brasileiro contemporâneo: Marighella *(2021) e* Meu Tio José *(2021)*

The vestiges of the dictatorship in contemporary brazilian cinema: *Marighella* (2021) and *Meu Tio José* (2021)

Darwin Ariel Amador Valdez
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, Brasil)

Resumen: A través de la Sociocrítica del cine, la narratología fílmica y de la Teoría de las Metáforas Conceptuales, analizaremos la representación de la dictadura cívico-militar brasileña (1964-1985) en el cine contemporáneo de Brasil. Para tal objetivo, se estudiarán las películas *Marighella*

(Wagner Moura, 2021), que trata sobre el guerrillero Carlos Marighella, uno de los fundadores de la Ação Libertadora Nacional, agrupación a la cual también pertenecía José Sebastião Rio de Moura, protagonista de la otra película, *Meu Tio José* (Ducca Rios, 2021), que trata sobre el sobrino intentando entender a su tío José y los motivos de sus acciones. Con estas películas pretendemos comprender las representaciones de estas dos figuras importantes de la resistencia civil contra la dictadura.

Palabras clave: Sociocrítica del cine; cine contemporáneo brasileño; cine de dictadura brasileña; dictadura brasileña; metáforas conceptuales.

Resumo: Através da Sociocrítica do cinema, da narratologia cinematográfica e da Teoria das Metáforas Conceituais, analisaremos a representação da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985) no cinema brasileiro contemporâneo. Para tanto, serão estudados os filmes *Marighella* (Wagner Moura, 2021), que trata do guerrilheiro Carlos Marighella, um dos fundadores da Ação Libertadora Nacional, grupo ao qual pertence José Sebastião Rio de Moura, protagonista do outro filme, *Meu Tio José* (Ducca Rios, 2021), que trata do sobrinho tentando entender seu tio José e os motivos de seus atos. Com estes filmes pretendemos compreender as representações destas duas importantes figuras da resistência civil contra a ditadura.

Palavras-chave: Sociocrítica do cinema; cinema contemporâneo brasileiro; cinema da ditadura brasileira; Ditadura brasileira; metáforas conceituais.

Abstract: Through the Sociocriticism of cinema, film narratology and the Theory of Conceptual Metaphors, we will analyze the representation of the Brazilian civil-military dictatorship (1964-1985) in contemporary Brazilian cinema. For this objective, the films *Marighella* (Wagner Moura, 2021) will be studied, which is about the guerrilla Carlos Marighella, one of the founders of the Ação Libertadora Nacional, a group to which José Sebastião Rio de Moura, protagonist of the other film, *Meu Tio José* (Ducca Rios, 2021), which is about the nephew trying to understand his uncle José and the reasons for his actions. With these films we aim to understand the representations of these two important figures of the civil resistance against the dictatorship.

Keywords: Sociocriticism of cinema; Brazilian contemporary cinema; Brazilian dictatorship cinema; Brazilian dictatorship; conceptual metaphors.

1. Introducción

El final del Siglo XX fue para Latinoamérica una época de dictaduras militares. Argentina (1976-1983), El Salvador (1980-1992), Panamá (1968-1981); y así, muchos otros. Brasil no fue la excepción a esta constante. «La Sexta República» fue el nombre dado a la dictadura que se dio en Brasil de 1964 a 1985, una de las dictaduras más largas de la región; y uno de los momentos más críticos contra la democracia en dicho país. Este régimen autoritario, sin embargo, tuvo su resistencia civil. La Acción Libertadora Nacional fue una organización armada que acuñó radicales acciones como secuestros o asaltos a bancos, que los popularizaría como una de las principales organizaciones contra la dictadura militar. Después de ser baleado en 1964 y llevado preso, Carlos Marighella, junto a Carlos Câmara Ferreira formaría la «Dissidência de São Paulo», una agrupación que sería las bases de la Alianza Libertadora Nacional, que sería oficialmente fundada después de la conferencia de la Organización Latinoamericana de la Solidaridad (OLAS), organización fundada por Salvador Allende en Cuba, integrada por diversos movimientos revolucionarios de América Latina. A esta misma organización pertenecería José de Moura —el protagonista de *Meu Tio José*—, miembro de uno de sus grupos, llamado «Dissidência da Guanabara», quienes secuestrarían al embajador estadounidense Charles Burke Elbrick en 1969.

El cine es, como cualquier arte, un discurso; y, como discurso, siempre intenta persuadir, transmitirnos un mensaje (Cunha, 2021, p. 4). El cine es, tal vez, uno de los artes que más ha maximizado su consumo en los últimos tiempos, haciendo que, social y culturalmente se vuelva tan importante. Es que, el arte en general es un espacio de debate y de experiencia, donde los consumidores son capaces de comprender la situación que el arte le representa, siendo incluso más efectivo —al menos en términos de experimentación humana— que otros discursos:

> El cine, el teatro o la novela favorecen una particular comprensión de las decisiones morales y sus entornos, una circunstancia que no se da en las discusiones morales abstractas, idealizadas en sus condiciones y carentes de implicaciones en la vida de nadie, como las que se producen en una clase de bachillerato a cuenta de la guerra, el aborto o la tortura (Ovejero, 2014, p. 168).

La experiencia estética, afirma Ovejero, puede ayudarnos a mejorar nuestra capacidad de juicio moral, emocional, o psicológico (2014, p. 169); a esto podemos agregarle que, más que una mejora a dichos juicios, es más fácil empatizar con los personajes que se nos presentan en una obra, diferente a si fuese un texto de otra índole, como ser histórico, estadístico o sociológico. Con esto en mente surge la presente investigación.

A través de la teoría de las metáforas conceptuales se analizarán las obras fílmicas de *Marighella* y *Meu Tio José*, tomando como punto de partida las articulaciones espaciales y temporales propuestas por Burch y también abordando las películas desde la narratología fílmica. Así, este estudio sociocrítico del cine tiene como objetivo comprender las representaciones humanas, focalizadas desde la visión de los niños, Carlinhos y Adonías, de los guerrilleros Carlos Marighella y José de Moura, esto desde la metáfora conceptual de la cinta de audio en la película Mariguella, y la metáfora conceptual del ensayo escolar en *Meu Tio José*. Los objetivos de este estudio son: Identificar las metáforas conceptuales con las que se presenta la ausencia de los guerrilleros Carlos Marighella y José Moura en la vida de sus seres queridos; comprender esa otra visión de la dictadura a través de la focalización de los dos infantes, Carlinhos y Adonías; y, analizar el genotexto de la ausencia del ser querido en ambas obras fílmicas.

2. Sociocrítica del cine

La sociocrítica es una incitación a la complejidad (Cros, 2017, p. 31). Para la sociocrítica, esta complejidad surge de los procesos dialécticos, dinámicos y diversos de la historia; y el objetivo de ésta es comprender esa relación fluida que va del texto a la sociedad y de la sociedad al texto. La sociocrítica estudia los productos culturales (cine, música, teatro, publicidad, etc.) apoyada de diversas áreas de conocimiento, con la intención de interpretar los textos desde su riqueza social y no sólo apenas desde sus elementos estructurales (Cros, 2017). Según Cros (2017) son tres los elementos a estudiar por la sociocrítica: la historia de las ideas, la historia de los eventos, y la historia social en las representaciones de las creaciones culturales.

En términos generales, el análisis sociocrítico es semiótico y estructural ya que parte del texto y es éste que orienta el análisis. Así, para la sociocrítica,

cuando el autor codifica la realidad, hace que el contexto, lo exterior, se haga parte del texto, de la obra. Éste es el motivo por el cual el texto, en este caso, el texto fílmico, nos permite comprender la realidad, pero subjetivizada, pues ha sido filtrada por el autor, o sea, el director de cine. Para Konder (2013, p. 29), el conocimiento artístico y el conocimiento científico tienen el mismo objetivo: comprender la realidad, pero que transmiten el aprendizaje de esa realidad objetiva de formas diferentes. En otras palabras, el cine nos presenta una realidad que ha sido moldeada con el objetivo de, como cualquier otro discurso, transmitir un mensaje.

Para llegar a ese mensaje, la sociocrítica estudia la estructura interna de la obra, sus sistemas de significación, el interdiscurso dentro de la obra y lo relaciona con lo social, para Cros (2017, p. 31) la sociocrítica entiende que la naturaleza social de la obra debe ser investigada dentro del texto y no afuera de él. Podríamos afirmar, por lo tanto, que la sociocrítica es un punto medio entre los abordajes internos y externos de la interpretación de un discurso. Todo texto se teje en dos ejes, el interdiscurso, que está constituido por las estructuras mentales e ideológicas de sujetos transindividuales, y el intertexto, es decir, el material lingüístico cuya finalidad es dar forma al significado (Cros, 2017, p. 32). En obras fílmicas encontraremos diversos sujetos transindividuales, o sea, sujetos que por pertenecer a una comunidad (familia, profesión, nacionalidad, etc.), nos ofrecen sus formas de ver el mundo, sus particulares características sociales e históricas a través de sus discursos. Marighella y José pertenecen, en este sentido, al mismo sujeto transindividual: guerrilleros; pero que dentro de la película se nos permitirá ver la representación de la cosmovisión que estos sujetos tenían, más allá de lo apenas político o social, sino sus razones internas, sus convicciones, e, incluso, la unión con sus seres queridos.

Es a través de este interdiscurso que podemos identificar el genotexto. El genotexto son aquellas repeticiones que se dan a lo largo de la obra, es el mensaje el que se transmite, sin embargo, de forma abstracta: el genotexto no está presente en el texto de forma presente, sino que lo identificamos a través de los fenotextos (Cros, 2017, p. 32). En este sentido, el genotexto se estructura en los diferentes fenotextos de una misma obra (Cros, 1988, p. 77). Los fenotextos se presentan en diferentes niveles de la obra: la narrativa, los personajes, los símbolos, los escenarios: en el lenguaje fílmico. En el cine, el fenotexto debe buscarse en lo no verbal (imágenes, cambios

de color, la música, incluso en los efectos sonoros) y lo verbal (los diálogos, los textos escritos, presentados en todas sus manifestaciones).

3. El lenguaje fílmico

Formalmente hablando, una película es una sucesión de fragmentos que fueron extraídos de una continuidad espacio-temporal (Burch, 1981). Estos fragmentos espaciales son extraídos e insertados en el proceso de filmación en una continuidad temporal cuya dirección vendrá determinada por el montaje de la película. En este sentido, una película es un texto en el que convergen dos naturalezas: una espacial y otra temporal. En este juego de espacio y tiempo, Burch (1981, pp. 5-10) distingue cinco tipos de articulaciones en continuidad temporal.

Como puede verse, Burch le da vital importancia a esta estructura espacio-temporal del cine, y su teoría desarrolla este principio, la relación entre articulación espacial y articulación temporal.

Para Burch, el cine encontraría su autonomía como arte al abrazar este sistema espacio-temporal que consideraba único en el cine. Afirma que sólo en el cine existe la capacidad de manipular el espacio y el tiempo, porque para el cine lo único que importa es lo que sucede en el espacio de la pantalla, y dentro de ella hay una variedad infinita de espacios reales posibles, y es precisamente esa desorientación del espectador una de las herramientas más importantes del creador de cine (Burch, 1981, p. 10).

Incluso la narratología cinematográfica, para Burch (1981, p. 12) debe ocurrir a través de los elementos esenciales del cine, que para él son las articulaciones espaciales y temporales. Es en este sentido que habla de la semántica y sintaxis del cine: la secuencia entre una escena y otra sería sintaxis fílmica, y el contenido que relaciona dos escenas sería semántica fílmica; y es esta interferencia mutua la que permite la comunicación, es decir, la transmisión de un mensaje o, como diría Lukács, la *experiencia estética* fílmica.

4. Teoría de la metáfora conceptual

Para la Teoría de la Metáfora Conceptual (TMF), los humanos sólo son capaces de entender fenómenos abstractos y complejos a través de la metaforización, pasándolos a términos concretos, a fenómenos más básicos (Forceville & Paling, 2021). Entendiendo como concretización la perceptibilidad a través de órganos sensitivos o experimentable a través de interacciones corporales con el entorno. La metáfora, entonces, es un mecanismo para entender y experimentar una cosa en términos de otra (Lakoff & Johnson, 1980). En este caso, la cinta de audio en *Marighella* y el ensayo escolar en *Meu Tio José*, son las dos metáforas conceptuales que utiliza la narración fílmica para experimentar y entender aquel fenómeno abstracto y complejo: la muerte de Marighella y de José; y cómo el hijo y el sobrino intentan entender los motivos de la muerte del ser querido. Para Forceville y Paling (2021, p. 101), la acción de metaforizar no es un proceso verbal, sino conceptual.

Siguiendo la fórmula de «A es B» de la TMF propuesta por los autores, A sería en este caso el fenómeno complejo y abstracto de un familiar muerto por la dictadura (con sus connotaciones éticas, políticas, y, especialmente, humanas) y B sería su «concretización» en la cinta de audio que Marighella grabó para su hijo Carlinhos, y en el ensayo libre que Adonias tiene que escribir para una asignatura escolar. Así, para este estudio, nos enfocaremos en dos metáforas conceptuales: la metáfora conceptual de la cinta de audio y la metáfora conceptual del ensayo libre. Relacionando teorías, la «concretización» de la metáfora en el lenguaje fílmico sería el fenotexto, y la metáfora sería el genotexto. Las metáforas conceptuales son herramientas para estructurar, reestructurar y crear realidad (Kövecses, 2017, p. 13).

Como ya hemos hablado en la TMC, hay una idea, una abstracción, que se materializa en algo concreto. Para Kövecses (2017) está el «dominio fuente» (*source domain*) y el «dominio resultado» (*target domain*); donde el dominio de origen es abstracto, y el de destino es lo concreto. La cinta de audio es el domino fuente y la ausencia del padre es el dominio resultado. Esta misma fórmula es aplicable al ensayo escolar: el ensayo escolar es el dominio fuente y la ausencia del tío es el dominio resultado.

5. La metáfora conceptual de la cinta de audio

A modo de contextualización de todo lo ocurrido en la dictadura cívico-militar brasileña, la película inicia con un breve resumen de eventos y situaciones importantes de tal época.

La resistencia, explica esta introducción textual, se integró por granjeros, líderes religiosos, artistas, intelectuales, paramilitares y, en su mayoría, estudiantes. Pero esta contextualización no es sólo a través de lenguaje escrito, sino también visual: cada texto es acompañado por secuencias de imágenes en las que podemos apreciar camiones repletos de militares en las calles, soldados atrás de civiles, estudiantes lanzando piedras contra el cuerpo armado del Estado, un joven siendo golpeado por los militares, un joven desmayado siendo llevado por una ambulancia. Al final de este breve resumen se dice: esta película es sobre uno de esos jóvenes y uno de sus más grandes líderes, las imágenes terminan, y el nombre de Carlos Marighella resalta en color rojo sobre un fondo negro; y luego una corta biografía de él.

La película inicia su acción en São Paulo, agosto de 1964, con Marighella junto a sus compañeros asaltando un tren para hurtar armas de los militares. Y después de esta escena, una más calma, una escena que transgrede la violencia de la escena anterior: Marighella y Carlinhos en la playa de Rio de Janeiro, cuatro años antes de los acontecimientos de São Paulo. La voz de Marighella probando la grabadora, mientras Carlinhos flota en el agua del mar. «Hijo, espero que esto llegue hasta usted» (Moura, 2021), se escucha la voz de Marighella:

> Quando eu fecho os olhos, vejo você no mar; e me sinto livre, Carlinho. Naquele dia, nós dois decidimos que não seriam aqueles canalhas que impediriam a um pai e um filho ir à praia. Você cresceu sem mim, eu quero tentar te explicar porque; e começo te dizendo isto: naquela praia, o seu pai foi um homem livre, enquanto ensinava a um menininho que tinha medo do mar a como flutuar (Moura, 2021, 00:07:48).

Esta es la primera intervención de la cinta de audio, que se sigue con la conversación de Marighella y Carlinho, diciéndole que debe ir a vivir con su mamá en Bahía. Ahí, en la playa, Marighella le promete a su hijo volverse a ver antes de él cumplir quince años. Después del día en la playa, vemos

a Marighella y a Carlinhos viendo pasar tanques y un pelotón de soldados frente a ellos, en la secuencia de esta misma escena, Marighella es seguido por varios oficiales disfrazados de civiles a una sala de cine donde recibe un disparo, y es llevado a la fuerza a la calle, donde Carlinhos ve a su papá cómo es preso por los militares.

Marighella en poder de los militares, es preso clandestinamente y severamente torturado. Para Beatriz Sarlo, las narrativas que germinan de eventos políticos violentos, como las épocas dictatoriales en América Latina, en este caso, Brasil, surgen como una intención de unir lazos emocionales y colectivos que dicha violencia rasgó.

Si bien Sarlo se especializa en Literatura Testimonial, dicha afirmación puede abarcar también a estas dos obras fílmicas del presente estudio. Más allá de la heroización de la «figura del guerrillero» con la que autores como Gutfreind y Stigger (2013) y Guilherme Cunha (2021) fundamentan su estudio, hay un factor más profundo en narrativas que abordan la violencia institucionalizada: la humanización del guerrillero/mártir.

La focalización en la relación de los niños (Carlos, hijo de Mariguella; y Adonías, sobrino de José) es un recurso esencial para esa otra visión del guerrillero. En ambas películas se inicia con una evocación sentimental, desde los guerrilleros, hacia sus seres queridos. Para Jacques Rancière (2006) hemos de diferenciar en el arte el régimen de la representación y el régimen estético. Entiende como régimen de la representación como una imposición externa en la que predomina la representación En cambio, régimen estético, rechaza la idea de lo externo, y busca la identidad de los contrarios, en el régimen estético, se identifica lo pasivo y lo no pasivo, lo intencional y lo no intencional.

Al terminar la escena de tortura, una imagen nos explica que han pasado cuatro años (es decir, estamos en 1964), y vemos a Marighella discutiendo con otros dos compañeros suyos, y se le informa que será expulsado del partido comunista (Moura, 2021, 00:20:30). Después de su expulsión, vemos una escena en la que Marighella está lavando platos junto a su esposa Carla, y ésta le pregunta por Carlinhos. El hijo de Marighella es el focalizador dentro de la película que nos permite vislumbrar las razones por las que Marighella lucha contra la dictadura.

La cinta de audio viene a reafirmar este fenotexto. Viendo una fotografía de Carlinhos, en una habitación donde se refugia, Marighella retoma la grabación. En esta segunda aparición de la cinta de audio, esta focalización especial, o bien, metáfora conceptual, Marighella se confiesa con su hijo: «Si no nos vemos hace cuatro años, hay dos razones, la primera, cuanto más lejos esté de ti, más seguro estarás; la segunda, no estar contigo era luchar por un mundo mejor para ti» (Moura, 2021, 00:30:30). Acá Marighella no es apenas un guerrillero, no está en su papel de fundador de la Acción Libertadora Nacional, sino que es un papá explicándole sus razones a su hijo.

Esta dualidad será una constante en la película, permitiéndonos ver la complejidad de Marighella: en una escena lo vemos recordando los días con su hijo, hablándole a través de la grabadora, y en la escena siguiente, cometiendo robo a mano armada en un banco lleno de civiles (Moura, 2021, 00:39:45). O sea, a través de la metáfora de la cinta de audio, la obra nos presenta un discurso plural, donde todas las facetas de Marighella pueden ser apreciadas. A este discurso heterogéneo, Lúcia Nagib (2011, p. 125) llama "realism of the medium" (realismo del medio), para Nagib, realismo no es sinónimo de mimetismo, y entiende como realismo del medio ese rescate de lo ético en lo real, es decir, la capacidad de (re)presentar lo real y criticarlo en base a él.

6. La metáfora conceptual del ensayo escolar

La película inicia con Adonias en clases, dibujando un partido de fútbol; y mientras Adonias va narrando minuto a minuto lo que acontece en el partido imaginario, vemos a Tío José bajarse del autobús, caminar por la calle hasta llegar a una farmacia, un hombre se baja de una moto mientras el conductor lo espera sin apagar la motocicleta. Acá surge la primera de las muchas dualidades de la película: mientras el desconocido va levantando su arma, se va alternando esta imagen con la imagen de Adonias subiendo su lápiz grafito, José Sebastián se da vuelta al escuchar su nombre, y recibe diversos disparos.

La película está dividida en varios capítulos; de los cuales la voz narradora es la de Adonias. Por la forma en cómo va narrándose la película (introduciendo a cada uno de los miembros de la familia, incluso enfocándose en la imagen familiar que está en la pared de la sala) podemos afirmar que la película es el mismo ensayo escolar.

Después de que el papá le regala a Adonias una camisa roja, él comienza a imaginarse las consecuencias que ese color de camisa tendrá para él, recordando que el Tío José era mal visto por las camisas que usaba del mismo color. Así, él se imagina a la directora como una especia de Medusa, con cabellos y ojos de largas serpientes, mientras él es atormentado sentado en un pupitre (Rios, 2021, 00:10:43). En esa misma escena, Adonias se imagina en el pupitre yendo contra la dirección de los carros (siendo un «antisistema» como lo fue su tío), verse diminuto entre enormes botas de militares que marchan y que pueden aplastarlo, e incluso ve al abusador de su escuela, grande y vestido de militar, con intenciones de lastimarlo.

En *Meu Tio José*, Adonias va descubriendo, a través de pláticas con sus papás, con su abuela, esa vida del Tío José, que, para él, más que un guerrillero, es un miembro de su familia. La focalización en Adonias va más allá de sólo la (re)presentación de José, sino también en el estilo: es una película animada; y Adonias, un dibujante.

Como ya mencionamos, según la teoría de la metáfora conceptual (CMT por sus siglas en inglés), los humanos sólo son capaces de entender fenómenos abstractos y complejos a través de la metaforización en fenómenos más básicos. En la obra, esta metáfora se materializa en una tarea de clase: un ensayo abierto de cualquier tema que le interese al estudiante. Después del rezo que la familia y amigos hacen en favor a José, la abuela descubre a Adonias dormido encima de sus cuadernos y libros, donde encuentra una libreta en blanco, donde se supone que Adonias debía haber escrito su ensayo. La abuela le sugiere que los ensayos son para contar una historia, y Adonias le pide que le cuente más sobre José.

La escuela es también una metáfora de la propia sociedad brasileña: el brabucón de la escuela siempre sale bien librado, y es Adonias quien sufre los castigos, de la directora, de los profesores y del brabucón. En palabras de la directora: «No permitiré más quejas de otros padres sobre tu comportamiento, Adonias, un comportamiento revoltoso, revolucionario, terrorista, comunista, como el de tu tío, estás suspendido por un día, estarás bajo observación» (Rios, 2021, 00:31:48). En la escuela, Adonias es discriminado por la situación de su tío, así, el ensayo es también como una forma de explicarle a sus compañeros qué hay atrás de las acciones de José Sebastián y las convicciones que lo llevaron a oponerse a la dictadura. En la película las situaciones cotidianas

y las situaciones de la dictadura se van alternando una a una. Mientras los amigos de Adonias y él juegan a las atrapadas, ven en la calle a militares marchando, con cánticos ofensivos y violentos:

> Si no quiere hablar, golpéalo hasta que muera. ¿Qué hace la infantería cada vez que se enfrenta? Golpear, aplastar y romper, golpear hasta matar. ¿Y la cabeza? La arrancaremos. Arrójala al mar, para así los peces poder comer. ¿Y quién hace esto, guerrero? Un patriota brasileño (Rios, 2021, 00:37:16).

En el Capítulo titulado como «sensible», la mamá de Adonias le cuenta sobre la juventud de José Sebastián, y cómo inicialmente se interesó por el arte, especialmente la pintura y el dibujo, antes de llegar a interesarse por el comunismo. El ensayo es a su vez una metáfora conceptual y también una estrategia narrativa efectiva para ir hilvanando el pasado de José Sebastián y la vida presente de Adonias y su familia después del atentado y muerte del tío José. Bajo la focalización de Adonias, los ataques del Estado son irracionales, como cuando le regala su camiseta roja a un hombre en situación de calle, y al ésta ser roja, es golpeado por los militares (Rios, 2021, 00:52:56). Escapando de esa situación, Adonias corre hasta llegar a un barrio marginal, donde las casas están aparentemente hechas de cartón. Ahí encuentra a un niño que está atrás de una cerca de púas, y que lo hace tomar consciencia de su privilegio: «¿Qué hace un chico con dinero aquí en la favela? Pero yo no tengo dinero, mis padres son profesores. Tienes zapatos, esa mochila y ese reloj, está claro que eres rico» (Rios, 2021, 00:53:17). Ulises, el niño de la favela, es hijo de un albañil y de una lavandera, ambos analfabetos.

En la escuela, al ser una metáfora de la sociedad brasileña, cuando la mejor amiga de Adonias cuenta lo que pasó con él, comenzaron a protestar contra la directora, todos —cuenta el hermano menor de Adonias—, excepto el grupo de Ludo, el brabucón del colegio, que, reforzando la idea de su papel de militar, se visten de forma: cabello corto, lenguaje corporal rígido y musculoso, haciendo una referencia al cuerpo armado del Estado.

7. Conclusiones

Narrativas testimoniales, más allá del género, literario o fílmico, surgen como una tentativa de conseguir conectar con un pasado traumático, doloroso; pero también, como una forma de impedir olvidarlo. Estas narrativas nos muestran «la otra cara» de las épocas que son (re)presentadas, pero más allá de ser una mímesis del pasado, son un espacio abierto a la diversidad, a la discusión, al conflicto de ideas. La Teoría de las Metáforas Conceptuales es una herramienta que nos permite vislumbrar esas particularidades del lenguaje fílmico al momento de analizar conceptos complejos que, según la misma teoría, sólo pueden materializarse a través de simplificar esos fenómenos complejos. Teoría que se complementa bastante bien con la de fenotexto y genotexto de Cros, y que puede, también, relacionarse con la teoría fílmica de Burch. Así, con estas tres teorías, podemos analizar a estos personajes históricos que fueron conocidos por su faceta de guerrillero, pero que fueron más allá de eso: padres, tíos, idealistas, y que son estos otros papeles sociales que determinarían la misión que siguieron por el resto de sus vidas, hasta que los llevara a la muerte.

Diversas focalizaciones o puntos de vista convergen en estas obras fílmicas, la visión de los militares, de los que están a favor de la dictadura y de los que no, la visión de mundo que tenían los guerrilleros; pero también la tierna y humana visión que sus seres queridos tenían sobre ellos. «Humanizar al héroe» podríamos llamar a este fenómeno, entendiendo que, a través de estos discursos, podemos ver la otra faceta, no histórica, ni política, sino humana de estas personalidades.

Ambas obras nos presentan «la otredad» de la figura del guerrillero. Y esa otredad es la parte emotiva, humana, cercana del héroe para algunos, y terrorista, para otros; visiones que, en ambas obras, como ocurre también en la literatura testimonial (Sarlo, 2006), un discurso plural y heterogéneo.

En ambas obras, hay una metáfora de la herencia que Carlos Marighella y José de Moura dejan para nosotros, representados en Carlinhos y en Adonias: para Carlinhos una cinta de audio, en la que Marighella explica su punto de vista; para Adonias, una caja de materiales para seguir su sueño de ser dibujante.

Ambas metáforas se complementan, la cinta como una manifestación de conocer nuestro pasado, el peligro de permitir regímenes autoritarios, y la caja de dibujo, para ver el futuro como un espacio abierto, en el que se nos permita soñar, así como cuando Adonias ve tras la ventana de su casa una protesta pidiendo elecciones libres, y toda aquella película de blanco y negro, comienza a tomar color.

Referencias

Burch, N. (1981). *Theory of Film practice.* Princeton: Princeton University Press.

Carcaud, M. & Clerc, J. M. (1999). Prólogo de una sociocrítica de la adaptación cinematográfica. *Íkala, Revista de Lenguaje y Cultura*, *4*(1), 153–167.

Cros, E. (2017). Hacia una teoría sociocrítica del texto. *La Palabra*, 31, 29–38.

Cunha, G. de M. (2021). Revelando o Brasil em Marighella: entre a recepção cinematográfica e a perspectiva bakhtiniana. *Entrepalavras*, *11*(1), 1-19.

Forceville, C., & Paling, S. (2021). The metaphorical representation of depression in short, wordless animation films. *Visual Communication*, *20*(1), 100-120.

Gutfreind, C. & Stigger, H. (2013). A resistência armada: Lamarca e Marighella no cinema nacional. *Logos*, 20, 48-60.

Konder, L. (2013). *Os Marxistas e a arte*. São Paulo: Expressão Popular.

Kövecses, Z. (2010). *Metaphor: a practical Introduction*. Nueva York: Oxford University Press.

Kövecses, Z. (2017). Conceptual metaphor theory. In E. Semino & Z. Demjén (Eds.). *The Routledge Handbook of Metaphor and Language* (pp. 13-27). Nueva York: Routledge.

Lakoff, G. & Johnsen, M. (2003). *Metaphors we live by*. Chicago: The university of Chicago Press.

Moura, W. (Dir.). (2021). *Marighella* [Película]. Paris Filmes; Down Town Filmes; Globo Filmes; Agência Nacional do Cinema.

Moura Cunha, G. de (2021). Revelando o Brasil em Marighella: entre a recepção cinematográfica e a perspectiva bakhtiniana. *Entrepalavras*, *11*(1).

Nagib, L. (2011). *World Cinema and the Ethics of Realism*. Nueva York: Continuum International Publishing Group.

Ovejero, F. (2014). *El compromiso del Creador: Ética de la estética*. España: Galaxia Gutenberg, S.L.

Rancière, J. (2006). The Ethical Turn of Aesthetics and Politics. *Critical Horizons*, *7*(1), 1-20.

Rios, D. (2021). *Meu Tio José* [Película]. APL Film; Agência Nacional do Cinema.

Sarlo, B. (2006). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. México: Siglo Veintiuno editores.

Semino, E. & Demjén, Z. (Eds.). (2017). *The Routledge Handbook of Metaphor and Language*. Nueva York: Routledge.