

UM COMÍCIO EM TRÊS ATOS: A REAPROPRIAÇÃO DAS IMAGENS DO 13 DE MARÇO NA CENTRAL DO BRASIL E A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA DO GOLPE DE 1964

MARIANA LAMBERT PASSOS ROCHA*

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Recebido em: 31 mar. 2026. Aceito em: 20 abr. 2026.

Como citar este artigo: ROCHA, M. L. P. Um comício em três atos: a reapropriação das imagens do 13 de março na Central do Brasil e a construção da memória do Golpe de 1964. *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*, v. 26, n. 2, p. 114-130, maio/ago. 2026. DOI: 10.5935/cadernosletras.v26n2p114-130

Resumo

Este artigo investiga a reapropriação de documentos audiovisuais de arquivo em produções cinematográficas contemporâneas, analisando seus efeitos na construção da memória do golpe militar de 1964. Examina-se a retomada de imagens do comício da Central do Brasil em obras produzidas em diferentes contextos históricos: o programa *Amaral Netto Especial* (1975) e os documentários *Jango – Como, quando e por que se derruba um presidente* (1984) e *Tempo de Resistência* (2004). Com base na Análise do Discurso (AD), evidenciam-se os deslocamentos de sentido produzidos pela montagem cinematográfica, bem como as disputas ideológicas que atravessam a memória coletiva.

* E-mail: mariana_lambert@yahoo.com.br
 <https://orcid.org/0009-0005-0114-691>

Palavras-chave

Reapropriação de imagens. Memória coletiva. Golpe militar de 1964.

INTRODUÇÃO

A reutilização de imagens de arquivo tornou-se uma prática recorrente no cinema contemporâneo, especialmente em documentários que revisitam eventos históricos. Inseridos em novos enquadramentos narrativos, tais documentos participam de processos de reinterpretação histórica, nos quais diferentes disputas de sentido se manifestam. Nesse contexto, este estudo examina a reapropriação de registros audiovisuais do comício da Central do Brasil, ocorrido em 13 de março de 1964, em obras produzidas ao longo de mais de quatro décadas.

O *corpus* analisado inclui o programa *Amaral Netto Especial* (1975) e os documentários *Jango – Como, quando e por que se derruba um presidente* (1984), de Silvio Tendler, e *Tempo de Resistência* (2004), dirigido por André Ristum. Busca-se compreender de que modo a retomada dessas imagens reflete transformações nas interpretações sociais da memória do golpe militar de 1964, e como os documentos de arquivo participam da construção dessas narrativas.

Ao acompanhar a circulação de um mesmo conjunto de imagens em diferentes conjunturas históricas, o artigo procura evidenciar que os documentos audiovisuais não constituem registros neutros do passado, mas elementos ativos nos processos de produção e disputa da memória coletiva.

Para tanto, o estudo articula a Análise do Discurso de orientação pecheux-tiana à análise fílmica, compreendendo os filmes como práticas discursivas constituídas por múltiplas materialidades significantes. A partir das contribuições de Michel Pêcheux (2021), Suzy Lagazzi (2009) e Michael Pollak (1989), investiga-se como a reinscrição de documentos audiovisuais em novas formações discursivas produz deslocamentos de sentido e participa da elaboração social da memória sobre o golpe de 1964.

A DITADURA MILITAR NA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL BRASILEIRA: BREVE HISTÓRICO

A memória da ditadura militar no Brasil tem sido constantemente tensionada e ressignificada – inclusive por meio da produção audiovisual –, acompanhando as mudanças sociais e políticas do país desde a redemocratização. Nos anos 1960 e 1970, sob intensa censura, o Cinema Novo denunciava a repressão e as desigualdades nacionais por meio de alegorias e metáforas visuais, contornando as limitações impostas pelo regime. Nos anos 1980, com a abertura política e a redemocratização, o cinema brasileiro passou a desempenhar um papel ativo na revisão das narrativas sobre o golpe de 1964.

Obras como *Jango – Como, quando e por que se derruba um presidente* (1984), de Silvio Tendler, e *Cabra Marcado para Morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, mobilizam imagens de arquivo e testemunhos para reconstruir trajetórias interrompidas pelo golpe. Na década de 1990, com a consolidação da democracia, o cinema nacional passou a revisitar esse período com uma abordagem centrada na luta armada, destacando narrativas de resistência e repressão violenta, como *O Que É Isso, Companheiro?* (Bruno Barreto, 1997) e *Lamarca* (Sérgio Rezende, 1994).

A partir dos anos 2000, em um contexto marcado pela crescente valorização social da memória e pela ampliação dos debates públicos sobre o legado da ditadura, observa-se a consolidação do documentário de caráter autobiográfico. Nesse movimento, o foco desloca-se da história coletiva para relatos individuais e familiares. Nessa perspectiva, a memória da ditadura é atravessada por construções subjetivas, nas quais o discurso se ancora na experiência pessoal e no afeto. O político, então, não se circunscreve à esfera pública, mas se rearticula na interface entre o íntimo e o coletivo, convertendo a experiência privada em chave de leitura de processos históricos mais amplos – movimento que também impacta o modo como imagens de arquivo são mobilizadas.

Nos últimos anos, a permanência da ditadura militar como tema recorrente do cinema brasileiro indica que esse passado segue em disputa e elaboração. O reconhecimento internacional de obras como *Ainda Estou Aqui*, de Walter Salles (2024), e *O Agente Secreto*, de Kleber Mendonça Filho (2025), ambos ambientados nesse período, evidencia a atualidade dessas discussões. Nesse contexto de reconfiguração contínua das formas de narrar o passado por meio da

linguagem audiovisual, interessa a este trabalho refletir, especificamente, sobre o uso de imagens de arquivo na construção de narrativas históricas, bem como sobre os deslocamentos de sentido produzidos em sua reapropriação em diferentes conjunturas.

ANÁLISE DO DISCURSO APLICADA À ANÁLISE FÍLMICA

Ao articular a análise fílmica à Análise do Discurso, conforme formulada por Michel Pêcheux (2021), este artigo compreende o cinema como prática discursiva permeada por ideologia e historicidade. Nessa perspectiva, o filme é concebido como uma unidade discursiva constituída por diversas materialidades significantes. Imagem e som são entendidos como formas de linguagem atravessadas por determinações ideológicas, cuja recontextualização em novos produtos audiovisuais implica reconfigurações de sentido. Nesse processo, a montagem desempenha papel central, podendo tanto reiterar quanto tensionar os significados previamente estabilizados.

Segundo Suzy Lagazzi (2009), imagem, som e texto não operam de forma independente, mas articulam-se na produção de sentido por meio da “imbricação material”. Essa relação é mediada pela incompletude da linguagem, isto é, pela impossibilidade de totalização do sentido, e orienta-se pelo princípio da contradição. Desse modo, elementos previamente autônomos interagem e se tensionam no interior de uma obra. A montagem viabiliza deslocamentos e rearranjos, produzindo novos efeitos de sentido.

A partir desse quadro teórico, considera-se o papel dessas materialidades e as contradições que emergem de sua articulação na análise de obras que reapropriam imagens de arquivo. Interessa, portanto, investigar como os documentos de arquivo se relacionam com as demais materialidades da obra. Parte-se da compreensão de que, se o filme constitui um efeito de determinada formação ideológica, a incorporação de documentos produzidos em outros contextos históricos mobiliza traços de formações ideológicas distintas, introduzindo no conjunto elementos que lhe são exteriores.

Nessa operação, ganha relevo a estética desses registros, marcada por tecnologias e suportes característicos de suas épocas. Tal diferença – perceptível na textura, na resolução ou no formato – confere-lhes uma especificidade visual que as distingue das imagens contemporâneas. Longe de ser neutra, essa

característica reforça a percepção de distância temporal e carrega significados simbólicos associados à memória, à autenticidade e à relação da sociedade com os vestígios de seu passado.

Assim, a análise do uso de imagens preexistentes em produções cinematográficas contemporâneas exige compreender como os arquivos, ao serem deslocados para novas formações discursivas, não apenas adquirem novos sentidos, mas preservam marcas de sua origem. O estudo dessa ressignificação contribui para revelar as contradições ideológicas subjacentes, ampliando nossa compreensão sobre o papel das imagens na construção da memória e da identidade coletivas.

A TOMADA E O PERCURSO DAS IMAGENS DO COMÍCIO

Em 13 de março de 1964, a Estação Ferroviária Central do Brasil, no então Estado da Guanabara, foi palco de um evento político organizado pelo governo brasileiro com o apoio de associações e sindicatos. O comício da Central do Brasil, ou comício das Reformas, como também ficou conhecido, constituiu uma demonstração pública da adesão da população ao programa de reformas de base – agrária, bancária, administrativa, universitária e eleitoral. O projeto defendido pelo governo de João Goulart, então presidente, enfrentava forte oposição de alguns setores da sociedade, como o empresariado, os latifundiários, algumas parcelas das classes médias e da oficialidade. A manifestação constituía uma estratégia de pressionar o Congresso a aprovar as reformas.

Em apoio à proposta, cerca de 200 mil pessoas compareceram à convocação. De todos os lados do centro da cidade do Rio de Janeiro, trabalhadores se dirigiram à Central do Brasil, pois seria lá, na Praça Cristiano Ottoni, que um palanque receberia representantes estudantis e sindicais, governadores e deputados alinhados ao governo federal, além do próprio presidente da República. Passeatas de trabalhadores das mais diversas categorias tomavam a Avenida Presidente Vargas, e dos trens da Estação Leopoldina – e da própria Central do Brasil – desembarcavam caravanas do interior do Estado do Rio de Janeiro e de São Paulo.

No início da década de 1960, o desenvolvimento de câmeras mais leves e portáteis, como as de bitola 16 mm, possibilitou maior mobilidade nas filmagens, favorecendo o registro de eventos públicos como o comício da Central do Brasil.

No entanto, as condições de produção e preservação dessas imagens foram marcadas por limitações técnicas e políticas. Apesar de sua importância para os rumos da história contemporânea do Brasil, as imagens em movimento que restaram do evento são escassas e atravessadas por um percurso marcado por perdas, silenciamentos e retomadas posteriores, em razão do golpe de Estado ocorrido ainda no fim daquele mês de março. Esse caráter descontínuo da circulação das imagens pós-golpe já indica que tais documentos constituem registros sensíveis, potencialmente sujeitos a disputas políticas e interpretativas.

Patrícia Machado (2015) dedicou um artigo à trajetória de imagens do comício dirigidas por Leon Hirszman, que, após décadas perdidas, foram localizadas e retomadas no filme *Deixa Que Eu Falo* (2007), de Eduardo Scorel. Segundo Machado (2015), o registro do comício não teria vindo a público na época de sua produção em razão da censura instaurada pela ditadura militar. Guardados na Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM) desde o golpe, apenas em 1987 (ano da morte de Hirszman) parte dos rolos teriam sido localizados por Scorel.

Igualmente misterioso é o percurso do filme *1964, Antecedentes*, agora sob a guarda do Arquivo Nacional. Entregue à instituição por um doador anônimo, o material também reúne imagens brutas de eventos ocorridos em 1964, entre elas registros do comício das reformas, de autoria desconhecida. O doador, cujo gesto garantiu a preservação dessas imagens, permanece até hoje não identificado, assim como os caminhos que a película teria percorrido até seu ingresso no Arquivo. Como discutido na dissertação *Imagens que persistem: 1964, antecedentes, a trajetória de uma película anônima* (Rocha, 2023), após décadas sem reconhecimento formal de sua entrada, uma decisão administrativa e política conferiu ao filme existência pública em 2011, no contexto de ampliação do acesso à documentação produzida durante o regime militar.

Já as sequências do comício utilizadas por Silvio Tendler em seus filmes *Anos JK* (1980) e *Jango* (1984), analisadas neste artigo, pertencem ao acervo constituído pelo cineasta a partir de seu retorno ao Brasil, após exílio voluntário na França. Tendler desembarcou no país em 6 de dezembro de 1976, exata data da morte de João Goulart, exilado à época no Uruguai. Naquele mesmo ano, Juscelino Kubitschek havia morrido em um acidente automobilístico. A repercussão da morte desses dois ex-presidentes, cujas trajetórias estavam associadas a períodos democráticos interrompidos pelo golpe de 1964, contrastava com o relativo apagamento a que haviam sido submetidos durante

a ditadura. Nesse contexto, a recuperação de suas memórias motivou Tendler a localizar materiais de arquivo para realizar documentários sobre suas trajetórias. A busca por filmes negligenciados ou descartados tornou-se, assim, uma prática que impulsionou a formação de um acervo representativo da história republicana brasileira. Ao retornarem à circulação por meio desses filmes, essas imagens foram posteriormente retomadas em outras produções, como *Tempo de Resistência* (André Ristum, 2004), também analisado neste estudo.

O COMÍCIO EM TRÊS ATOS

Ato I

A primeira reapropriação analisada neste artigo ocorre no documentário *Brasil de Ontem, Hoje e Amanhã* (1975), edição especial do programa do jornalista Amaral Netto, exibida na televisão em 1975. O deputado e jornalista, declarado apoiador do golpe e do regime instaurado, produzia filmes e programas de televisão alinhados à sua perspectiva ideológica por meio da agência Plantel Editora e Publicidade.

Entre as produções da Plantel, destacou-se *Amaral Netto, o Repórter*, exibido pela TV Globo entre 1969 e 1985. O programa pretendia apresentar diferentes regiões e tradições do Brasil ao telespectador, adotando, contudo, um tom marcadamente ufanista, pois enfatizava as realizações dos sucessivos governos militares. Pode ser compreendido, assim, como “uma das faces civis da ditadura” (Krause, 2016, p. 363).

A edição especial de 1975 propõe um retrospecto da história recente do país, abrangendo o período que se estende do governo João Goulart, deposto em 1964, até aquele momento. O golpe de Estado – ou “revolução”, na perspectiva do enunciador – completava então dez anos, o que justificaria a elaboração de um balanço do período. Ao longo de cerca de 50 minutos, a narração em *off* de Cid Moreira, então apresentador do *Jornal Nacional*, estabelece comparações entre indicadores econômicos do momento do golpe e dados posteriores, construindo uma narrativa de desenvolvimento e progresso associada à intervenção militar.

Enquanto são exibidas cenas de crianças jogando bola, o narrador dedica o programa aos jovens que não teriam vivido aquele período, atribuindo ao

filme uma função explicitamente pedagógica, ao adverti-los sobre os supostos riscos do passado. Ao se dirigir a um público que, em parte, não presenciou os acontecimentos, o filme busca instituir uma memória intergeracional, na qual o golpe é apresentado como resposta necessária a um cenário de crise. Nesse movimento, produz-se um efeito de evidência do passado como já interpretado e estabilizado.

Esse caráter pedagógico se intensifica na interpelação direta ao espectador, como em “Você se lembra?”, que produz identificação, bem como no enunciado: “Pense nisso: você gostaria de voltar àqueles tempos e experimentar as mesmas angústias e sentir as mesmas incertezas e inseguranças?”, que antecipa e direciona a resposta do sujeito. O filme convoca posições de sujeito e inscreve o espectador em uma formação discursiva, que apresenta a intervenção militar como desfecho legítimo diante da crise.

As imagens do comício são mobilizadas como evidência de desordem, alternando-se com manchetes de jornais e cenas de manifestações de rua. Com a narração “inflação galopante forçando para o alto os preços de tudo, foram momentos terríveis” (Plantel, 1975) ao fundo, o palanque onde políticos e associações discursariam naquela noite é mostrado. No entanto, o filme não apresenta elementos que identifiquem explicitamente o evento ou suas pautas, o que favorece sua reinscrição em uma cadeia discursiva que as interpreta como prova de instabilidade política.

Aqui, observa-se o que Michael Pollak (1989) denomina enquadramento da memória, ou seja, um trabalho de seleção, organização e estabilização de determinadas versões do passado em detrimento de outras. No caso analisado, essa operação orienta a construção de uma memória coletiva sobre o período anterior ao golpe, fixando-o como um momento de desordem política e social. Ao ser reiterada por estratégias discursivas e audiovisuais, essa leitura tende a consolidar-se como evidência compartilhada, inclusive por sujeitos que não presenciaram os acontecimentos retratados, contribuindo para a manutenção do tecido social e das instituições (Pollak, 1989, p. 11).

As mesmas imagens que, em seu contexto original, registravam uma manifestação em defesa de reformas estruturais passam, nesse novo enquadramento, a significar ameaça e instabilidade. Tal deslocamento não decorre das imagens isoladamente, mas de sua inserção em um novo dispositivo discursivo.

A montagem desempenha papel central nessa operação. A articulação entre imagens, narração em *off* – que as associa a expressões como “caos

generalizado” e “momentos terríveis” – produz um efeito de evidência que orienta a interpretação do espectador. Nesse sentido, o áudio não apenas acompanha a imagem, mas direciona sua leitura, configurando o que Suzy Lagazzi (2009) denomina imbricação material. É nessa relação entre diferentes materialidades, isto é, imagem, narração e, em menor medida, trilha sonora, que o sentido se estabiliza provisoriamente como verdade histórica.

A narrativa se constrói de forma linear e didática: diante de uma suposta ameaça à estabilidade política do país, institui-se um novo governo que teria a função de “normalizar a vida do país” (Plantel, 1975). O arquivo é acionado como prova e as imagens do comício são reconfiguradas como indício de crise, contribuindo para a legitimação retrospectiva do golpe.

A eficácia dessa operação discursiva relaciona-se também ao meio pelo qual ela circula. É a partir do golpe de 1964 que a televisão se expande e se consolida como principal meio de comunicação de massa no país. O modelo econômico então implantado, baseado na industrialização fomentada por capital e tecnologia externos, articulou-se a investimentos significativos na infraestrutura de telecomunicações, ampliando o alcance do meio televisivo e garantindo a formação de um público consumidor. Foi nesse cenário que os telespectadores se multiplicaram, sendo expostos tanto à publicidade dos novos bens de consumo quanto à ideologia disseminada pelos sucessivos governos militares.

A televisão configura-se, nesse quadro, como um espaço privilegiado de circulação e estabilização de determinadas narrativas sobre o golpe e o regime. No caso analisado, o próprio programa se apresenta como um “documento-verdade”, reforçado pela afirmação do narrador: “Esse documento sincero, honesto, produto de pesquisa é o documento de um país que se renova e que, por isso, não teme a verdade” (Plantel, 1975). Tal formulação produz um efeito de autoridade e transparência que contribui para a legitimação do discurso veiculado, ao associar a produção televisiva à ideia de registro objetivo do real. Nesse processo, as imagens de arquivo são investidas de valor probatório e passam a funcionar como evidências de uma narrativa já organizada pelo filme. O comício deixa de remeter às disputas políticas que marcaram seu contexto de origem para integrar uma memória audiovisual que retrospectivamente justifica a intervenção militar de 1964.

Ato II

Quase uma década mais tarde, em *Jango – Como, quando e por que se derruba um presidente* (1984), as imagens do comício são reinscritas em um contexto histórico e discursivo profundamente distinto. Produzido no momento de abertura política e intensificação das mobilizações pelas “Diretas Já”, o filme de Silvio Tendler inaugura um movimento mais amplo de revisão das versões oficiais sobre o golpe de 1964. A obra reconstrói a trajetória do ex-presidente, deposto pela ditadura militar e morto no exílio, mobilizando amplo material de arquivo, além de depoimentos e registros sonoros. Um narrador em *off* organiza a montagem e orienta a narrativa, em articulação com trechos em som direto, depoimentos e trilha sonora. Nos depoimentos, inclusive, não há intervenção visível do entrevistador.

Nesse novo enquadramento, o narrador contextualiza as imagens do comício: “O fantasma das reformas que apavorava a classe dominante brasileira ganhou corpo no mês de março” (Tendler, 1984). Em seguida, acrescenta: “Na sua estratégia de mobilização popular o governo convocou um grande comício no Rio de Janeiro. O comício da Central, como ficou conhecido, foi marcado para uma sexta-feira 13” (Tendler, 1984). As imagens mostram trabalhadores desembarcando na estação de trem, bem como a preparação do palanque.

Na sequência, o filme incorpora o depoimento do general Antônio Carlos Muricy, militar de oposição ao governo Goulart. Suas palavras acompanham novamente as imagens do evento e expressam a perspectiva das Forças Armadas: “recebemos esse comício quase como um acinte, uma bofetada no Exército, feito ao lado do quartel-general com cartazes francamente subversivos da ordem democrática” (Tendler, 1984). O general afirma ainda que, ao tomar conhecimento de um plano de intervenção violenta por parte de oficiais, comunicou o fato a outras lideranças militares, o que teria levado à suspensão da ação. A seu ver, o comício contribuiu para ampliar a adesão de setores militares à ruptura institucional.

Em seguida, o depoimento de Raul Ryff, aliado de Goulart, apresenta outra perspectiva: o comício é lembrado como uma tentativa de acelerar as reformas de base, destacando a posição do presidente diante dos riscos, ao declarar que preferia ser deposto a abandonar tais reformas. Novas imagens do comício são exibidas, agora acompanhadas por trilha incidental, que oferece espaço de reflexão ao espectador, ainda que dentro de uma orientação narrativa já estabelecida. A trilha sonora contrasta com o tom alarmista de *Brasil:*

Ontem, Hoje e Amanhã, aproximando quem assiste das imagens e dos sujeitos nelas representados.

Por fim, o áudio do discurso de Goulart, articulado a planos do presidente no palanque, encerra os cerca de oito minutos dedicados ao comício. Nesse conjunto, Tandler (1984) complexifica as imagens ao explicitar sua origem e justapor diferentes visões e interesses em jogo. Os registros deixam de funcionar como indícios de desordem e passam a integrar uma narrativa histórica que confronta a versão oficial do golpe e reinscreve o comício no campo da disputa política de sentidos.

A multidão reunida, antes associada ao caos, é agora apresentada como expressão de apoio às reformas de base e ao governo de João Goulart. Observa-se, novamente, que o sentido não é fixo, mas produzido no interior de formações discursivas específicas, conforme sugere Pêcheux (2021).

A recepção do filme também indica esse movimento. Uma matéria dedicada à repercussão da obra recém-lançada foi publicada no *Jornal do País* em abril de 1984, apontando-a como um símbolo dos novos tempos:

o falseamento histórico representado pelas versões oficiais do golpe de 1964 teve como um de seus pontos mais importantes a tarefa de denegrir a figura de Jango [...]. A falsificação estendeu-se por “vinte anos de silêncio e tortura” [...]. O filme de Silvio Tandler marca o início de um processo de revisão histórica (Jornal do País, 1984).

A operação de montagem revela-se decisiva nesse processo. A articulação entre imagens de arquivo, narração e trilha sonora constrói uma narrativa contínua que reinscreve o passado sob a perspectiva da denúncia da versão oficial e da recuperação da memória. Diferentemente do documentário de 1975, no qual a narração orienta a leitura em direção à ameaça, em *Jango* (1984), ela contribui para a construção de uma memória marcada pela injustiça do golpe e pela valorização da experiência democrática interrompida.

Essa reconfiguração evidencia o papel ativo das imagens de arquivo na construção do passado. Quando deslocados de um contexto a outro, tais registros preservam traços de sua materialidade original, ao mesmo tempo que adquirem novos sentidos a partir das relações que estabelecem com outras materialidades e com as condições históricas de sua circulação.

A reutilização de um mesmo documento em diferentes momentos históricos aponta para o caráter instável e político da memória. Como observa Silvio

Tendler, revisitar esse período ainda era, à época, um gesto marcado por resistências: “Quando eu fiz o Jango e o JK, as pessoas tinham medo, as pessoas que guardavam filmes, elas tinham medo, elas tinham medo do Juscelino, não era do Jango não. Ah não, não vou me meter com isso não” (Rocha, 2023, p. 128).

Há, portanto, condições históricas específicas que possibilitam a emergência de determinadas narrativas. Em 1984, as interpretações sobre o golpe já se encontravam em disputa, e o filme, por meio de seu narrador em *off*, constrói a sua narrativa sobre o passado e mobiliza imagens de arquivo na construção de seu argumento.

Michel Pollak (1989, p. 3), ao analisar o processo de desestalinização na União Soviética, destaca a emergência de *memórias subterrâneas* nos espaços públicos, lembranças traumáticas que aguardaram o momento adequado para virem à tona. Essas experiências, tecidas em contextos de clandestinidade, permanecem latentes e, diante de mudanças na conjuntura política, entram em cena na disputa de narrativas a respeito da memória nacional.

No caso brasileiro, observamos, a partir da década de 1980, uma produção significativa de obras voltadas à tematização do período ditatorial, em um esforço coletivo de construção de uma memória pública daquela experiência. Produz-se, dessa forma, uma memória coletiva, compartilhada, inclusive, com as gerações que não viveram diretamente os acontecimentos. Entende-se, então, que tais obras contribuem para o estabelecimento e reforço do sentimento de pertencimento a um grupo, ou seja, para o processo de enquadramento da memória.

O arquivo, nesse sentido, ocupa uma posição ambivalente: ao mesmo tempo que preserva vestígios de diferentes enquadramentos do passado, também permite sua reativação e reconfiguração no presente, tornando-se um espaço de permanente disputa por sentidos.

Ato III

Passados 40 anos do golpe, a democracia brasileira parecia estar consolidada. Em 2004, multiplicaram-se eventos em torno da data – publicações, seminários, congressos, palestras e filmes –, evidenciando que a elaboração desse passado permanecia necessária. Nesse contexto, André Ristum dirige o documentário *Tempo de Resistência* (2004), baseado no livro homônimo do

militante da Aliança Nacional Libertadora (ANL), Leopoldo Paulino, publicado em 1998. O filme estrutura-se, principalmente, a partir de testemunhos de ex-militantes políticos.

Tempo de Resistência (2004) inicia com cartelas de texto que contextualizam a conjuntura que desemboca no golpe, tomando como marco a renúncia de Jânio Quadros e a consequente ascensão de João Goulart à presidência, em 1961. Nesse percurso, são mencionadas a crescente oposição ao governo, as ameaças de golpe de Estado e, por fim, a convocação do comício da Central do Brasil, em 13 de março de 1964. É a partir desse enquadramento que as imagens do comício inauguram o filme: um plano aberto da multidão que ocupa o espaço ao redor da Central, acompanhado pelo áudio do discurso de Goulart.

Embora não haja som direto sincronizado às imagens, a combinação entre os planos dos manifestantes e do presidente discursando, o áudio e a trilha incidental produzem um efeito de unidade que orienta a leitura do espectador. A montagem, articulando essas materialidades, não apenas situa historicamente o espectador, mas já inscreve o filme em uma lógica de produção de memória.

Esse princípio se intensifica pelo uso do recurso de *fade to white*, no qual a imagem se dissolve até o branco para dar lugar a outra, instaurando uma dinâmica que remete a *flashes* de lembranças. A transição entre imagens produz, assim, uma continuidade não linear, mas associativa, aproximando a narrativa de um movimento próprio da rememoração fragmentada. Nesse sentido, a montagem evoca uma dinâmica semelhante àquela proposta por Walter Benjamin (1994), para quem a história não se organiza de forma linear, mas se torna legível por meio de constelações que colocam passado e presente em relação.

Tal centralidade da memória torna-se ainda mais evidente ao longo do filme, que privilegia os testemunhos dos militantes de esquerda de diversas organizações que se opuseram à ditadura. Por meio de uma montagem dinâmica, os depoimentos são organizados a partir de chaves temáticas – a conjuntura de 1964, o golpe, a reação das organizações, os movimentos de oposição, o AI-5, o exílio, a luta armada e a tortura. Nesse arranjo, as imagens de arquivo assumem funções distintas: ora operam como imagens de cobertura, ora relacionam-se diretamente aos eventos mencionados, ampliando os efeitos produzidos pelos testemunhos.

Em contraste com os demais filmes analisados, não há em *Tempo de Resistência* um narrador que conduza explicitamente a narrativa. São os

próprios depoimentos que estruturam o discurso e organizam a progressão temática do documentário. Tal escolha desloca o eixo de construção do sentido para as vozes dos sujeitos, enquanto os materiais de arquivo – com ou sem som direto – e a trilha sonora operam como elementos que se articulam aos testemunhos, contribuindo para a produção de efeitos de memória. Os depoimentos, por sua vez, privilegiam experiências coletivas, sendo enunciados a partir de uma posição de militância em organizações políticas, e não de trajetórias individuais.

A importância desses testemunhos torna-se ainda mais evidente quando se considera que o filme foi realizado antes de marcos importantes da justiça de transição no Brasil, como o Projeto Memórias Reveladas (2009), a Comissão Nacional da Verdade (2011) e a Lei de Acesso à Informação (2011). Tais iniciativas ampliaram o acesso a documentos e consolidaram institucionalmente a investigação sobre as violações de direitos humanos praticadas pelo regime.

Diferentemente dos filmes analisados anteriormente, em que a narração orienta de modo mais direto a leitura das imagens, aqui, a multiplicidade de vozes produz um efeito de dispersão controlada, no qual o espectador é convocado a construir relações entre fragmentos de lembranças, estratégia que reforça o caráter não linear e heterogêneo da memória coletiva, afastando-se de uma narrativa unívoca sobre o passado.

Ao dar visibilidade a experiências que permaneceram à margem dos discursos oficiais, o filme abre espaço para a emergência de memórias subterrâneas, apontadas por Pollak (1989). Os depoimentos, marcados pela experiência vivida, introduzem dimensões afetivas e subjetivas que tensionam versões estabilizadas da história, e salientam como a memória coletiva não é homogênea, mas atravessada por conflitos, disputas e silenciamentos.

A articulação entre testemunho e imagem de arquivo evidencia, ainda, que o arquivo não atua como prova neutra do passado, mas como material aberto a sucessivas reinterpretações. Reinscrito em um contexto narrativo centrado na experiência dos sujeitos, esse material passa a integrar uma outra formação discursiva, na qual os sentidos são reconfigurados. Tal movimento reforça a compreensão proposta por Pêcheux (2021) de que o sentido não está contido nos objetos ou documentos em si, mas se produz nas relações discursivas e nas condições históricas de sua circulação. Assim, mais do que ilustrar o passado, as imagens participam ativamente da produção de uma memória social que se constrói no entrelaçamento entre lembrança, discurso e história.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise das reapropriações do comício da Central do Brasil em diferentes produções audiovisuais denotou que o arquivo constitui um elemento ativo nos embates em torno da memória coletiva. Ao serem reinscritos em distintos contextos históricos e discursivos, esses registros passam a produzir efeitos de sentido diversos, conforme as formações ideológicas que os atravessam.

No documentário *Brasil: Ontem, Hoje e Amanhã* (1975), esse material é mobilizado no interior de uma narrativa alinhada ao discurso oficial do regime militar, funcionando como evidência de um cenário de crise e desordem que justificaria a intervenção. Já em *Jango – Como, quando e por que se derruba um presidente* (1984), ele é rearticulado em um contexto de abertura política, passando a sustentar uma narrativa de revisão histórica, na qual o golpe é problematizado e inserido em um campo mais explícito de disputa pela memória. Por fim, em *Tempo de Resistência* (2004), o deslocamento é ainda mais significativo: a centralidade dos testemunhos e a ausência de um narrador produzem uma narrativa fragmentada, na qual o arquivo deixa de organizar o discurso e passa a integrar uma construção marcada pela multiplicidade de vozes e pela experiência vivida.

Tal percurso evidencia que os filmes não apenas refletem conflitos ideológicos, mas atuam ativamente na produção, circulação e transformação dos sentidos, constituindo-se como um espaço privilegiado de elaboração da memória social. Nesse processo, eles contribuem para explicitar os embates entre diferentes formações ideológicas e discursivas, permitindo compreender as transformações nas formas de representar o passado.

A retomada de imagens de arquivo revela, portanto, não apenas o passado que se pretende narrar, mas as questões do presente que orientam sua interpretação. A memória, longe de ser estática, configura-se como um campo em permanente tensão, atravessado por projeções e processos contínuos de ressignificação. Nessa perspectiva, o arquivo deixa de ser compreendido como mero repositório documental e passa a ser entendido como espaço de disputa simbólica, no qual diferentes projetos de memória procuram inscrever seus sentidos sobre o passado.

A Rally in Three Acts: the reappropriation of images from the Central do Brasil Rally and the construction of memory of the 1964 Coup

Abstract

This article examines the recontextualization of archival audiovisual materials in contemporary film productions, focusing on their role in the construction of memory surrounding the 1964 Brazilian military coup. It analyzes the reuse of footage from the Central do Brasil rally in works produced in different historical contexts: the television program *Amaral Neto Especial* (1975), and the documentaries *Jango – como, quando e por que se derruba um presidente* (1984), and *Tempo de resistência* (2004). Drawing on Discourse Analysis, the study highlights shifts in meaning produced through film editing, as well as the ideological disputes that structure processes of memory construction.

Keywords

Audiovisual recontextualization. Memory production. 1964 military coup.

FILMOGRAFIA

BRASIL de ontem, hoje e amanhã. Direção: Amaral Netto. Brasil: Plantel Editora e Publicidade. Brasil, 1975. 1 filme (aprox. 50 min.).

JANGO. Direção: Silvio Tendler. Rio de Janeiro: Caliban Produções Cinematográficas, 1984. 1 filme (115 min.).

TEMPO de resistência. Direção: André Ristum. Brasil, 2004. 1 filme (73 min.).

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, v. 1).

JORNAL DO PAÍS. Ano I, n. 2, 22–29 abr. 1984. *Arquivo Nacional*. Fundo Serviço Nacional de Informações. Código de referência: BR.RJ.AN.BSB.V8.GNC.CCC. 84010612.

KRAUSE, K. *O Brasil de Amaral Netto, o Repórter (1968–1985)*. 2016. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

LAGAZZI, S. M. Recorte significativo na memória. In: INDURSKY, F.; FERREIRA, M. C. L.; MITTMANN, S. (org.). *O discurso na contemporaneidade: materialidades e fronteiras*. São Carlos: Claraluz, 2009. p. 67-78.

MACHADO, P. Imagens reencontradas: o comício da Central do Brasil e o filme Deixa que eu falo. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo, v. 42, n. 43, p. 75-92, 2015.

PÊCHEUX, M. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas: Pontes, 2021.

PÊCHEUX, M.; GADET, F. *A língua inatingível: o discurso na história da linguística*. Campinas: Pontes, 2004.

POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

ROCHA, L. P. M. *Imagens que persistem: 1964, antecedentes, a trajetória de uma película anônima*. 2023. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2023.