



## Exílio e interrupção: as diferentes condições da retomada dos arquivos nos cinemas de Patricio Guzmán e Eduardo Coutinho<sup>1</sup>

### *Exile and Interruption: The Different Conditions of Archival Retake in the Works of Patricio Guzmán and Eduardo Coutinho*

Julia Fagioli

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Juiz de Fora, Minas Gerais / Brasil

julia.fagioli@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-8331-7748>

**Resumo:** Tomando como pressuposta a ideia de que a montagem dos arquivos, em uma reelaboração da militância, poderia contribuir para um processo de entendimento da história, propomos, neste artigo, comparar dois filmes do contexto das ditaduras latino-americanas, a saber: a trilogia *A batalha do Chile* (GUZMÁN, 1975, 1976, 1979) e *Cabra marcado para morrer* (COUTINHO, 1984). A partir de uma comparação, buscamos perceber como se articulam a tomada e a retomada. Procuramos compreender como os aspectos formais dos filmes dão a ver a maneira como são atravessados por seus contextos, pelas condições às quais estão submetidos. Propomos, como hipótese, a ideia de que, enquanto os filmes de Guzmán, montados a partir de uma história ainda recente, são atravessados pela distância geográfica do exílio, o filme de Coutinho é atravessado pela interrupção temporal de quase 20 anos entre o filme que seria feito em 1964 e aquele que se realizou em 1984.

**Palavras-chave:** Patricio Guzmán; Eduardo Coutinho; *A batalha do Chile*; *Cabra marcado para morrer*; cinema latino-americano; exílio.

**Abstract:** Assuming that the montage of archival images, as conducted by militancy, could contribute to the comprehension of historical processes, we set to compare two

---

<sup>1</sup> Este artigo é resultado de estágio pós-doutoral realizado junto à Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, com apoio da CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

films from Latin-American dictatorships context: *The battle of Chile* (GUZMÁN, 1975, 1976, 1979) and *Man marked to die* (COUTINHO, 1984). From comparing these two films, we aim to perceive how take and retake are articulated. We seek to understand how the formal aspects of the films show in what way they are trespassed by their contexts and by the conditions that underlie them. We propose, as a hypothesis, the idea that while Guzmán's films are assembled from recent history, they are trespassed by the exile's geographic distance, and Coutinho's film is trespassed by the temporal interruption of almost 20 years between the film that was to be made in 1964 and the one that was actually made in 1984.

**Keywords:** Patricio Guzmán; Eduardo Coutinho; *A batalha do Chile*; *Cabra marcado para morrer*; Latin-American cinema; exile.

## Introdução

O que propomos, neste artigo é uma comparação – que já reconhece, de início, a imensa diferença entre as obras e as particularidades dos contextos – entre dois filmes realizados com imagens de arquivo e motivados por forte militância de seus realizadores. Buscamos perceber como as condições históricas e políticas atravessam o fazer cinematográfico. O primeiro trabalho é a trilogia *A batalha do Chile*, de Patricio Guzmán – compreendendo *A insurreição da burguesia* (1975), *O golpe de estado* (1976) e *O poder popular* (1979). A realização de tais filmes se iniciou no Chile, porém, precisou ser interrompida, pois, após o golpe militar de 1973, Patricio Guzmán foi exilado. A produção foi retomada na França e finalizada em Cuba, com o apoio do ICAIC.<sup>2</sup> Os anos 1970 foram um período em que a maior parte das pessoas envolvidas com artes foram exiladas do país, por consequência do golpe militar. O exílio, no entanto, não silenciou os artistas, e esse foi um período rico e produtivo, não apenas do cinema chileno, mas da música, da poesia, da literatura, entre outras (MOUESCA, 1988). Mais de 100 filmes foram produzidos nos anos 1970, durante o período de exílio, e o principal recurso do cinema documental era a retomada das imagens de arquivo, pois os realizadores estavam afastados do país (PICK, 1984).

O segundo trabalho é *Cabra marcado para morrer* (COUTINHO, 1984). O filme já foi amplamente discutido, no entanto, o que propomos

---

<sup>2</sup> Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica

é um olhar à obra prima de Eduardo Coutinho em relação à *Batalha do Chile* de Guzmán e, de maneira mais geral, ao cinema militante no contexto das ditaduras na América Latina. Se, nos filmes de Guzmán, a distância entre a tomada e a retomada se dava pelo exílio, com um afastamento geográfico, e não temporal, *Cabra* é atravessado pela interrupção de 20 anos entre o filme que se realizaria em 1964 e aquele que foi, de fato, realizado em 1984. O roteiro do filme de 64 se baseava na vida e morte de João Pedro Teixeira, importante líder da luta camponesa, assassinado em 1962. Com a suspensão das gravações, decorrente do golpe, o trabalho foi retomado com uma nova proposta, de tratar não só da história de João Pedro, mas também do filme que não se realizou, lançando uma “ponte entre agora e o antes”, como escreveu Jean-Claude Bernardet (2013).

A análise conjunta dos dois filmes permite, de algum modo, dar a ver a maneira como são atravessados por seus contextos, pelas condições às quais estão submetidos. Buscaremos demonstrar quais operações fílmicas perpassam a produção militante e, ao mesmo tempo, como se dá a reelaboração dessa militância no momento posterior de retomada das imagens. Há ainda, um terceiro momento, posterior à retomada, que consiste nos diferentes olhares que são lançados a um filme, em diferentes momentos históricos. Partimos da concepção de história tal como formulada por Walter Benjamin (1994) nas *Teses sobre o conceito de história*: como algo sempre inacabado, entendemos que um olhar para tais filmes nos permitiria ressignificar os acontecimentos do presente, colocá-los em perspectiva.

### **Cinema militante: princípios clássicos e o contexto latino-americano**

Para Nicole Brenez (2006), a história do cinema sempre foi escrita do ponto de vista da indústria e, ao desenvolver o que a autora chama de uma “história das formas”, seria possível, quem sabe, escapar dessa lógica hegemônica, reposicionando filmes e autores para colocá-los em perspectiva. Como ressalta Anita Leandro (2010), o essencial é o fato de que o cineasta militante esteja imbuído de uma fé inabalável, mais forte que seu medo, o que o leva a “arriscar sua vida a cada tomada, produzindo imagens que testemunham sobre a presença do cinema na história” (LEANDRO, 2010, p. 103).

Brenez (2006) se dedicará persistentemente a tratar da militância como possibilidade de reinvenção das formas cinematográficas, recusando a oposição entre engajamento político e invenção estética. A autora reitera a relação entre esse tipo de cinema e as questões cinematográficas: trata-se de um cinema que lida com história e memória e que abrange um campo de invenção rico, complexo e avançado. Nesse ponto, ela lançará uma série de indagações sobre como e por que se fazer uma imagem, como montá-la, como contextualizá-la, quais são as imagens indispensáveis e as que faltam, em uma perspectiva histórica, a quem dar a palavra e de quem tomá-la. As questões colocadas por Brenez (2006) permitem pensar o cinema em toda sua complexidade, não se restringindo ao conteúdo político de um filme (mas trazendo-o para primeiro plano), ampliando suas implicações para a militância e a luta, sem desvinculá-lo das escolhas plásticas e poéticas que se colocam.

Questões estéticas cruciais podem surgir ao se produzir um filme engajado. Este é menos um cinema marginal do que gerador de formas fílmicas. Para que se alcance esse propósito de inventividade, a autora define cinco princípios básicos: 1) relatar as verdadeiras imagens ao invés de contar histórias falsas; 2) não deixar que os governantes escrevam sozinhos a história, que deve ser contada também pelo povo; 3) escrever a história em imagens; 4) criar um diálogo entre imagens em tempos de guerra; 5) praticar e difundir a contrainformação, especialmente diante da desinformação oficial (BRENEZ, 2012).

Em certa sintonia com os princípios básicos do cinema ao mesmo tempo engajado e inventivo de Brenez (2012), porém marcados pelas especificidades do contexto cubano – e de maneira mais ampla o latino-americano – a revista *Cine Cubano* lançou, em 1961, cinco preceitos de uma nova forma de pensar e fazer cinema, conforme enumerou Patrícia Christofolletti (2011, p. 68):

1. Ter perfeito conhecimento dos fatos históricos relacionados à Revolução, seus processos, e porquês, a fim de saber as inverdades lançadas em circulação pelos adversários;
2. Usar o distintivo do anti-imperialismo;
3. Ler o mundo com a lente da igualdade;
4. Sacrificar prazeres, obrigações, interesses particularidades e comodidades, quando escalados para qualquer serviço em favor da Revolução;

5. Ler e discutir as propostas que a Cine Cubano sinalizar e agir como tradutor para aqueles que não possuem esta habilidade.

Estes preceitos, divulgados apenas dois anos após a Revolução Cubana, mostram muito nitidamente sua filiação ideológica e a especificidade do contexto cubano. Entretanto, podemos perceber também que há algo que está presente tanto nos princípios enunciados por Brenez (2012) quanto nestes da revista *Cine Cubano*, algo que atravessa o cinema militante, como o caráter combativo e de contrainformação e a denúncia das injustiças sociais. Por outro lado, apesar de haver uma cinematografia engajada nos anos 1960 e 1970 nos mais diversos lugares do mundo, cada um possui características próprias, pois tal cinema é indissociável do contexto político em que está inserido.

Como não poderia ser diferente, na América Latina, o cinema militante e engajado trata de temas comuns a seu povo, tal como o colonialismo e o subdesenvolvimento (CHRISTOFOLETI, 2011). Nesse sentido, em conhecida obra sobre o cinema latino-americano, *Ponte clandestina*, José Carlos Avellar retoma uma caracterização de Glauber Rocha sobre o cinema do continente:

A noção de América Latina supera a noção de nacionalismos. Existe um problema comum: a miséria. Existe um objetivo comum: a libertação econômica, política e cultural de fazer um cinema latino. Um cinema empenhado, didático, épico, revolucionário. Um cinema sem fronteiras, de língua e problemas comuns. (ROCHA, 1967 *apud* AVELLAR, 1995, p. 31)

Portanto, há certas condições históricas da América Latina que fazem com que o cinema produzido nesses países tenha sempre algo em comum: a miséria. Além disso, como vimos, nesse período, muitos países do continente viviam sob ditaduras e isso se expressa no cinema, cada país a seu modo.

No Brasil o golpe de 1964 chega no apogeu do Cinema Novo, após a realização de três dos seus principais filmes: *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) e *Os fuzis* (Rui Guerra, 1964), como descreve Ismail Xavier (2001, p. 57):

No início dos anos 1960, o Cinema Novo expressou sua direta relação com o momento político em filmes onde falou a voz do intelectual militante, sobreposta à do profissional de cinema. Assumindo uma forte tônica de recusa do cinema industrial – terreno do colonizador, espaço de censura ideológica e estética –, o Cinema Novo foi a versão brasileira de uma política de autor que procurou destruir o mito da técnica e da burocracia da produção, em nome da vida, da atualidade e da criação.

A partir daí, o regime repressor e a censura trouxeram problemas para o fazer cinematográfico no país com “a instalação de clima encorajador de autocensura”. Sérgio Muniz (2017, p. 257) descreve a experiência das relações da ditadura com o cinema dizendo que “não foram das mais sofridas, comparadas com o que aconteceu durante esse mesmo período, principalmente na Argentina, Chile e Uruguai”. O cineasta relembra o exílio dos realizadores argentinos Fernando Solanas e Fernando Birri e, ainda, o assassinato de Raymundo Gleyzer pela repressão. Foram exilados também os chilenos Patricio Guzmán e Miguel Littín, entre outros. Entre os brasileiros, apenas Glauber Rocha é mencionado por Sérgio Muniz, que diz também que a maior parte dos realizadores permaneceu no Brasil. Entretanto, após o AI-5, em 1968, a repressão se intensificou e, além da censura e da dificuldade de fazer os filmes circularem comercialmente, havia a autocensura mencionada por Ismail Xavier (2001) e caracterizada por Muniz (2017) como uma forma de autopreservação que, por outro lado, limitou a produção cinematográfica da época:

[...] não aconteceu uma produção cinematográfica de resistência direta e de enfrentamento político, sendo de notar que só muito recentemente apareceram filmes que colocaram em questão e discussão o período da ditadura militar, exceção feita ao *Pra Frente, Brasil!*, que é do início da década de 80. (MUNIZ, 2017, p. 259)

A retomada do cinema após a abertura política não foi fácil e nem imediata. O momento de transição e a luta pelas eleições diretas tomavam todas as atenções. Porém, Ismail Xavier (2001) destaca dois filmes de 1984: *Memórias do cárcere*, de Nelson Pereira dos Santos, e *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho.

Já no Chile, com a criação do *Grupo de Cine Experimental de la Universidad del Chile*, em 1957, ganha força um tipo de produção mais engajada e preocupada uma linguagem poética e com as possibilidades expressivas da imagem. Um dos primeiros trabalhos neste sentido é o de Sergio Bravo. Desde 1962, os membros do grupo organizavam projeções nas periferias e nas fábricas, de modo que, aos poucos, o cinema documental foi ganhando um circuito de difusão próprio. Nos anos 1960 e 1970, a ideia de um documentário com função política se fortalece, na medida em que os cineastas se radicalizam e assumem uma tarefa combativa com seu cinema (PICK, 1984).

Em 1970, com o início da Unidade Popular, os cineastas chilenos escreveram o Manifesto dos Cineastas da Unidade Popular, no qual se comprometeram, com a tarefa da libertação nacional e da construção do socialismo, resgatando valores da identidade cultural e política. Entre outras afirmações, declararam:

1. Que antes dos cineastas, somos homens comprometidos com o fenômeno político e social de nosso povo e sua grande tarefa: a construção do socialismo.
2. Que o cinema é uma arte.
3. Que o cinema chileno, por imperativo histórico, deverá ser uma arte revolucionária.
4. Que entendemos por arte revolucionária aquela que nasce da realização conjunta do artista e do povo unidos por um objetivo comum: a liberação. Um, o povo, como motivador da ação e, em última análise, o criador, e o outro, o cineasta, como instrumento de comunicação.
5. Que o cinema revolucionário não é imposto por decreto. Portanto, não postulamos uma maneira de fazer filmes, mas tantas quanto forem necessárias no decorrer da luta (CINECHILE, 1970, s/p., tradução nossa).<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> No original: “1. Que antes de cineastas, somos hombres comprometidos con el fenómeno político y social de nuestro pueblo y con su gran tarea: la construcción del socialismo. 2. Que el cine es un arte. 3. Que el cine chileno, por imperativo histórico, deberá ser un arte revolucionario. 4. Que entendemos por arte revolucionario aquel que nace de la realización conjunta del artista y del pueblo unidos por un objetivo común: la liberación. Uno, el pueblo, como motivador de la acción y en definitiva el creador, y el otro, el cineasta, como su instrumento de comunicación. 5. Que el cine revolucionario

Ao todo, são 13 declarações, de redação coletiva, que tinham como objetivo marcar a posição política dos cineastas ao lado do povo chileno no governo que se iniciava. De acordo com Ana Carolina Amaral Aguiar (2013, p. 104):

Havia no documento um clima de euforia, proveniente da sensação de que uma nova etapa histórica se iniciava. Por meio dele e dos filmes feitos no período, os cineastas se proclamavam protagonistas na implementação da nova era, ao lado de operários, mineiros e camponeses.

Assim, como ressalta a autora, após a chegada da Unidade Popular, o cinema chileno, que já demonstrava preocupação com as questões sociais, se torna ainda mais engajado. Em 1970, é realizado *Venceremos*, de Pedro Chaskel, um dos mais importantes filmes do período, que chama atenção para as desigualdades no Chile por meio de uma montagem dialética.<sup>4</sup> Entretanto, na primavera de 1973, o golpe militar interrompe o avanço do socialismo e, assim, altera também a forma de fazer cinema. Além dos milhares de pessoas mortas, muitas também foram presas e torturadas. Sobre o período, a pesquisadora Jacqueline Mouesca (1988) afirma que uma lápide caiu sobre a vida cultural chilena. Com a morte do professor e diretor de teatro Victor Jara, em 16 de setembro de 1973, logo após o início do regime militar, avançaram a censura e as proibições. Os soldados queimaram livros e, em visita à Chile Films,<sup>5</sup> queimaram também toda película encontrada que contivesse “material progressista e esquerdista”. Com isso, tanto o cinema quanto as outras artes passaram por um exílio em massa de seus artistas e intelectuais. Contudo, Mouesca (1988) chama atenção para o fato de que o exílio não os emudeceu, pelo contrário: “O exílio teve, desse ponto de vista, um efeito fecundante,

---

no se impone por decreto. Por lo tanto, no postulamos una forma de hacer cine sino tantas como sean necesarias en el transcurrir de la lucha”. (CINECHILE, 1970, s/p.).

<sup>4</sup> A montagem dialética pressupõe o conflito entre os planos articulados, que serão sintetizados nos planos seguintes, solicitando o pensamento do espectador. É um conceito cunhado por Sergei Eisenstein, no contexto do cinema de vanguarda na Rússia: “As indicações dominantes de dois planos lado a lado produzem uma ou outra inter-relação conflitante, resultando em um ou outro efeito expressivo (estou falando aqui de um efeito *puramente de montagem*)” (EISENSTEIN, 2002, p. 72).

<sup>5</sup> Empresa estatal de cinema chileno criada em 1942 e privatizada durante a ditadura de Augusto Pinochet.



vitalizador” (MOUESCA, 1988, p. 140, tradução nossa).<sup>6</sup> Zuzana M. Pick (1984, p. 34, tradução nossa), ao tratar do desenvolvimento do documentário chileno, avalia o período:

Embora o exílio fosse marcar uma ruptura no desenvolvimento do cinema nacional, o trabalho de cineastas radicados em muitos países do mundo afirmou sua continuidade com essa tradição criativa e comprometida. A riqueza e variedade das modalidades de pesquisa de realidade que o cinema documentário realizado pelos cineastas chilenos no exílio reconstrói nasce da experiência cinematográfica do passado e é determinada por um processo político que marcou mais de uma geração de artistas e criadores chilenos.<sup>7</sup>

O período do exílio, que foi de 1973 a 1983, foi o mais produtivo do cinema chileno, com 178 filmes, ao todo. Dentre eles, destacam-se *Los puños frente al canón* (LÜBBERT; ANCELOVICI, 1972-1975) e a trilogia *A batalha do Chile* (GUZMÁN, 1975, 1976, 1979), ambos iniciados no Chile e finalizados no exílio. O primeiro trata da história do movimento operário no Chile através de narrações, entrevistas e material de arquivo. Já a trilogia de Guzmán trata – a partir de diversos ângulos – da história política do Chile, desde a chegada da Unidade Popular ao poder, com a eleição de Salvador Allende, até o golpe militar de 1973 e suas consequências.

Além de se tratar de um período de forte repressão política, como assinala Zuzana M. Pick (1984), o engajamento político é uma característica fundamental do documentário latino-americano:

---

<sup>6</sup> No original: “El exilio tuvo, desde este punto de vista, un efecto fecundante, vitalizador” (MOUESCA, 1988, p. 140).

<sup>7</sup> No original: “El movimiento hacia un cine comprometido con la vida nacional se inicia a partir de los años 50 y se consolida durante los tres años de gobierno de la Unidad Popular. Si bien el exilio marcaría una ruptura en el desarrollo del cine nacional, el trabajo de los cineastas radicados en muchos países del mundo ha afirmado su continuidad con dicha tradición creativa y comprometida. La riqueza y la variedad de las modalidades de investigación de realidad que reconstruye el cine documental realizado por los cineastas chilenos en el exilio, surge de la experiencia Cinematográfica del pasado y está determinado por un proceso político que marcó a más de una generación de artistas y creadores chilenos” (PICK, 1984, p. 34).

Na América Latina, o documentário foi proposto como um instrumento indispensável para a tomada de consciência política. É por isso que, em nosso continente, os documentaristas não se limitaram a registrar em imagens o exotismo de rostos e paisagens. O compromisso social dos cineastas, ligado a uma atitude militante, transformou o cinema documental em um campo de experimentação de modalidades estéticas e narrativas. Assim, a busca constante de formas que permitam desvendar a realidade, o modo de filmar a história e a valorização dialética da experiência individual e coletiva não correspondem a abordagens que vão além da especulação sobre a forma cinematográfica (PICK, 1984, p. 34, tradução nossa).<sup>8</sup>

Havia, portanto, uma preocupação e um compromisso dos cineastas que perpassava todo o continente, não apenas de filmar a história, mas de como filmá-la e de contá-la através do cinema. Dentre as estratégias estéticas, interessa-nos, particularmente, o cinema de arquivos e, por essa razão, chegamos aos filmes que propomos comparar. Apesar de utilizarem recursos formais muito distintos e de possuírem contextos particulares, *A batalha do Chile* e *Cabra marcado para morrer* são montados a partir da retomada dos arquivos e representam de maneira emblemática a história no Chile e no Brasil. Não sem motivo, ambos têm sua importância reconhecida pela monumentalidade de seus resultados.

### **Tomada e retomada: os efeitos da interrupção e do exílio**

Tomando como referência estes dois eixos: tomada e retomada, ou seja, levando em consideração o contexto de produção de uma imagem e as condições sob as quais se realiza a montagem, buscamos compreender

---

<sup>8</sup> No original: “En América Latina, el documental se ha planteado como un instrumento indispensable para la toma de conciencia política. Por eso en nuestro continente los cineastas del documental no se han limitado a registrar en imágenes el exotismo de rostros y paisajes. El compromiso social de los realizadores, vinculado a una actitud militante, ha convertido al cine documental un campo de experimentación de modalidades estéticas y narrativas. Así la búsqueda constante de formas que permitan desentrañar la realidad, la manera de filmar la historia y la valoración dialéctica de la experiencia individual y colectiva no corresponden a planteamientos que van más allá de la especulación sobre la forma cinematográfica” (PICK, 1984, p. 34).

como um contexto histórico específico afeta a retomada das imagens. Em seu trabalho, Sylvie Lindeperg (2010) define que a gravação da imagem, o plano, corresponde à tomada, enquanto a montagem, o seu segundo momento, corresponderia à retomada. A autora ressalta, ainda, que a retomada depende da singularidade da tomada, pois sempre há algo de irredutível nesse primeiro momento, que diz respeito ao olhar daquele que produz a imagem, algo que resiste ao tempo e se revela à medida que a imagem é reutilizada.

Para compreender as condições de retomada dos arquivos na trilogia *A batalha do Chile*, do diretor chileno Patricio Gúzman – compreendendo *A insurreição da burguesia* (1975), *O golpe de estado* (1976) e *O poder popular* (1979) e *Cabra marcado para morrer* (COUTINHO, 1984), tomamos como hipótese a ideia de que em cada um dos casos há um fator essencial que atravessa a retomada das imagens e, por consequência, a forma dos filmes em questão.

### **A batalha do Chile**

No caso de Guzmán, como já mencionamos, a trilogia foi finalizada no exílio, assim como ocorreu com grande parte da produção chilena do período. Jacqueline Mouesca (1988), ressalta, que, em geral, os artistas daquele país souberam assumir sua condição durante o exílio. Para a autora, cria-se uma oportunidade de fazer uma reflexão sobre seu país tomando uma distância que, de outro modo, não seria possível. Ou seja, trata-se, no caso de *A batalha do Chile*, de uma distância geográfica muito maior que a temporal entre a produção das imagens e a sua retomada. Assim, “o exílio cria um tempo e espaço diferentes. Altera uma certa memória imediata do evento, mas faz com que se compreenda melhor as grandes características da experiência em sua duração” (ABARZÚA, 1979 *apud* MOUESCA, 1988, p. 140, tradução nossa).<sup>9</sup> O lugar que foi deixado pelo exilado e aquilo que lá acontece acaba por ganhar um novo sentido.

Além disso, a distância forçada faz com que os exilados se sintam ao mesmo tempo afetados e impotentes diante das injustiças cometidas e do regime repressor e, assim, o cinema torna-se uma ferramenta de

---

<sup>9</sup> No original: “El exilio crea un tiempo y un espacio distintos. Altera una cierta memoria inmediata del acontecimiento, pero hace comprender mejor los grandes rasgos de la experiencia en su duración” (ABARZÚA *apud* MOUESCA, 1988, p. 140).

denúncia. O cineasta Pedro Chaskel (1989), que participou da montagem dos filmes com Guzmán, afirmou que este trabalho acabou funcionando como uma terapia, pois, pelo menos, estava trabalhando com algo relacionado àquilo que havia ocorrido.

A partir de uma perspectiva totalmente distinta, o intelectual palestino Edward Said (2003) afirma que o exílio é uma fratura incurável entre uma pessoa e sua terra natal, algo que faz com que ela carregue uma tristeza essencial impossível de se superar. Segundo o autor, ao ser separado de sua terra natal, o exilado é separado também de suas raízes, de seu passado, o que faz com que o seu estado de ser seja descontínuo. Por essa razão, “grande parte da vida de um exilado é ocupada em ocupar a perda desorientadora, criando um novo mundo para governar” (SAID, 2003, p. 54). Talvez este seja um fator essencial que leva essas pessoas a se tornarem romancistas, intelectuais ou ativistas políticos. No caso específico de Patricio Guzmán, ele já era cineasta, porém o exílio faz com que se sinta imbuído de uma responsabilidade política com seu país, em uma realidade que se tornou inacessível. Tal responsabilidade afeta profundamente o seu modo de ver o mundo e, com isso, de fazer cinema.

*A batalha do Chile* é uma trilogia que narra, segundo o próprio diretor, o passo a passo de uma revolução na América Latina, filmada por uma equipe independente. O processo, que durou sete anos, resultou em três filmes: *Insurreição da burguesia* (1975), que trata da insatisfação da burguesia diante da eleição de Salvador Allende e das transformações sociais e políticas postas em prática em seu governo; *O golpe de estado* (1976), que trata detalhadamente de todas as etapas do golpe militar, até a última imagem filmada de Salvador Allende e a tomada do Palácio de la Moneda e, por último, *Poder popular* (1979), que mostra não os grandes acontecimentos políticos, mas aquilo que está à margem, como as ocupações de fábricas e a organização do movimento camponês.

A trilogia foi iniciada no Chile e finalizada na França, após o exílio de Guzmán, com o apoio técnico de Chris Marker e do ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica). Em uma montagem monumental, que totaliza 285 minutos, Guzmán utiliza imagens filmadas por ele e sua equipe, além de outras, de arquivo. Pick (1984) ressalta que, diante da urgência dos acontecimentos políticos, os realizadores passaram a filmar nas ruas, nas fábricas e no campo, entretanto, a intervenção militar postergou diversos projetos em andamento, como *A batalha do Chile*. Patricio Guzmán acredita que *A batalha do Chile* “é pluralista e não se

dedica a nenhuma outra militância que não almeje o sonho chileno (a luta de um povo sem armas), a utopia de um povo em sua perspectiva mais ampla, que eu pude ver com meus olhos e sentir com meu corpo” (GUZMÁN, 2012, s/p, tradução nossa).<sup>10</sup> Assim, o diretor revela não somente o caráter militante do filme, mas o seu próprio engajamento, a maneira como se afetou com a situação política de seu país.

Em *A batalha do Chile*, Guzmán propõe uma recomposição minuciosa dos acontecimentos que levaram ao golpe militar de 1973 e seus desdobramentos. É como se a montagem das imagens pudesse redimir o desterro do diretor e diminuir a distância de sua terra natal. A narração dos filmes é, na maior parte do tempo, didática e descritiva. Além disso, é intercalada com discursos de lideranças – predominantemente aqueles de Salvador Allende –, depoimentos de pessoas comuns – trabalhadores ou manifestantes – e, além disso, palavras de ordem nas manifestações de rua. Há, ainda, muitas imagens das ruas durante os dias de conflito, de modo que a retomada dessas imagens proporciona uma reconexão com o espaço urbano, onde se desenrolam as lutas políticas.

Na primeira parte da trilogia – *A insurreição da burguesia* – Guzmán recupera 76 dias de conflito até o dia 28 de julho de 1973, véspera de um ataque ao Palácio de la Moneda. Foi um longo período de tentativa dos militares de derrubar o governo Allende. Sem sucesso, partiram para uma estratégia mais agressiva, que será detalhada no filme seguinte. A imagem que encerra o primeiro filme é emblemática da violência do estado, quando o cinegrafista argentino Leonardo Hericksen filma sua própria morte, causada pelo tiro de um soldado. Mas, mais do que isso, ela revela o gesto do cineasta militante, imbuído de fé inabalável, para retomar os termos de Anita Leandro (2010), que, ao se deparar com uma arma apontada para si, aponta a câmera, que nesse caso, também é uma arma. Uma arma que possibilita registrar um acontecimento histórico, para que, num momento posterior, na forma de um vestígio, de um arquivo, ele possa ser lembrado e ressignificado na montagem.

Os traços do acontecimento, se inscrevem na imagem e a montagem, por sua vez, produz novas leituras para o acontecimento. Ela

---

<sup>10</sup> No original: “es pluralista y no está dedicada a ninguna otra militancia que no se ala del sueño chileno (la lucha de un pueblo sin armas), la utopia de un povo en su perspectiva más amplia, que yo pude ver con mis ojos y sentir con mi cuerpo” (GUZMÁN, 2012, s/p).

o faz ao criar um diálogo entre as imagens, que se articulam e entram em colisão: não se trata de simples fusão ou assimilação indistinta, mas de uma relação inaudita que, como sugeriu Godard (2002 apud DIDI-HUBERMAN, 2008), permite pensar o impensável: a aproximação das imagens pode assim não apenas acessar, mas produzir história.

Fazer história significa passar horas olhando para essas imagens e depois, de repente, reunindo-as, criando uma centelha. Assim criando constelações, estrelas que se aproximam ou se afastam, como Walter Benjamin imaginava. (GODARD, 2002 apud DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 140)

Assim, numa montagem que transcende o filme, como um presságio, para aquele que o segue na trilogia, ela abre caminho para o que virá a seguir, num tom ainda mais melancólico. No segundo filme – *O golpe de estado* – há um detalhamento da consumação do golpe, da morte de Salvador Allende e dos horrores dos anos de ditadura militar no Chile. Além disso, há uma caracterização de alguns dos principais atores políticos articuladores do golpe, como o ditador Augusto Pinochet, que já era general do exército, desde 1971. Apesar de se tratar de uma abordagem que coloca a figura de Salvador Allende como central em todo o processo, a montagem de Guzmán explora diferentes perspectivas, apontando as ações do exército, o apoio norte-americano, mas também as contradições internas da esquerda.

O segundo filme da trilogia começa no ataque militar ocorrido em 29 de julho de 1973, o dia seguinte da morte de Leonardo Hericksen, em uma continuidade cronológica. Porém, faz um recuo histórico para explicar a maneira como os militares se articularam e a necessidade de apoio dos Estados Unidos. O filme, que tem um crescente tom melancólico, termina com um pronunciamento de Pinochet, após o ataque ao Palácio de la Moneda e a morte de Allende. Há ainda breves trechos do avanço do exército – já no comando – nas comunidades rurais. Mas ainda antes, nos minutos finais do filme, vemos uma imagem fotográfica, a última imagem de Salvador Allende antes de sua morte. Assim como o primeiro, o segundo filme da trilogia termina com uma referência à morte, em uma imagem emblemática do maior líder socialista da história do Chile, uma imagem, que, como afirmava Roland Barthes (1981) sobre a imagem de Lewis Payne, era um prenúncio de morte, mas, neste caso,

também acabou por se tornar um importante documento histórico – uma imagem tributo.

Apesar do tom melancólico e sombrio dos dois filmes, que se justificam fortemente pela impotência que a distância causa no diretor, a frase que encerra o filme manifesta uma esperança revolucionária: “a batalha do Chile não acabou”. Ela não mais estaria nas mãos do líder socialista, mas, como anuncia o subtítulo da trilogia – *a luta de um povo sem armas* – está agora nas mãos do povo.

É nesse tom que se inicia o terceiro filme da trilogia – *O poder popular* – lançado em 1979, quando já se completavam seis anos de regime militar. Ao contrário dos dois primeiros, que tem como foco as vozes e testemunhos na banda sonora, o terceiro filme começa com uma música que intensifica seu tom melancólico. Aos poucos, a trilha é invadida por sons de gritos e tiros em uma manifestação. Em um recuo histórico, que também carrega certa melancolia, o filme se inicia com a posse de Salvador Allende como presidente, em 24 de outubro de 1970. Da multidão que a acompanha, escutamos o coro: “a esquerda, unida, jamais será vencida” ou, ainda, “Allende, Allende, o povo te defende”. A narração explica o programa de governo defendido por Allende e busca uma compreensão dos acontecimentos a partir de uma outra perspectiva, levando em consideração aquilo que acontecia com as classes trabalhadoras. Neste filme, Guzmán acompanha mais de perto a luta operária, as ocupações das fábricas, a luta camponesa, a insatisfação dos trabalhadores e as dificuldades enfrentadas na busca por uma transição para o modelo socialista. Há ainda a forte influência da paralisação dos transportes durante 26 dias em outubro de 1972 na crise que viabilizou a queda de Salvador Allende.

A melancolia que atravessa a trilogia de Patricio Guzmán se deve, em parte, por sua situação de exílio, pela maneira como ele elabora a memória dos acontecimentos que antecedem seu afastamento do Chile, mas também como interpreta aquilo que se passa quando ele já estava impedido de presenciá-los e de se engajar na luta contra a repressão de outras maneiras. As imagens e a montagem acabam se tornando ferramentas para se reconectar ao seu país e à sua história. Essa reconexão, no entanto, não se dá de maneira simples, não significa uma reconciliação com os acontecimentos – pelo contrário – e não conseguem restituir a fratura incurável do exílio. De maneira simbólica, o filme termina com um *zoom out* de uma paisagem desértica – que parece se tratar do Deserto do Atacama no Chile. É possível fazer uma analogia

do afastamento do *zoom out* com a distância geográfica imposta pelo exílio, entretanto, tal afastamento também pode remeter, de certa forma, à promessa do socialismo. No entanto, se por um lado há uma melancolia nesse gesto, a frase do diálogo entre dois operários que encerra o filme demonstra – não apenas por parte dos operários, mas também do diretor – uma esperança que não se dissipa facilmente: “sigo meu caminho, companheiro, até sempre”. A trilha que iniciou o filme retorna e assim se encerra a trilogia.

De fato, as inquietações que levaram Guzmán a realizar *A batalha do Chile* seguem com ele durante os longos anos de exílio e, ao retornar ao Chile, retorna também àquelas imagens, para então, interrogá-las, conversar com as pessoas que estavam nelas figuradas e de quem Guzmán não pôde estar próximo. Esse gesto resulta em outro filme: *Chile, memória obstinada* (GUZMÁN, 1997). O filme de 1997 começa com as imagens do ataque ao *Palácio de la Moneda* em 11 de setembro de 1973 e, ao longo de toda a montagem, coloca lado a lado as imagens atuais e aquelas do arquivo d’*A batalha*, num esforço de rememoração.

Além disso, o diretor se encontra e conversa com as pessoas que viveram aqueles acontecimentos, como Juan, um dos guardas do Palácio naquela ocasião, e Ernesto, um militante que mais tarde se tornou professor universitário, entre outros. Trata-se de algo muito particular, de encontros impossíveis nos anos do exílio que se realizam atravessados pelo filme. No entanto, a última das entrevistas gera uma abertura para além da distância de Guzmán, para a percepção desse tempo passado irrecoverável no relato de Hortência Bussi, viúva de Salvador Allende, que somente dezessete anos depois pôde velar o marido.

Assim, o filme nos mostra algo como uma suspensão no tempo, que se torna evidente nas falas das pessoas jovens que assistem à trilogia realizada no exílio, pois pouco conhecem de sua própria história. Em *Chile, memória obstinada*, vemos a primeira exibição d’*A batalha do Chile* no país. A obra foi distribuída e exibida em outros 27 países, mas no Chile foi censurada e permaneceu desconhecida durante muito tempo. De acordo com Vinícius Navarro e Juan Carlos Rodríguez (2014), ao recuperar essa história em outro filme, Guzmán explora os desafios de construir uma memória coletiva do golpe de 1973, denunciando uma amnésia nacional. Em perspectiva, nos parece parte de um processo que



coloca em relação a história do Chile e a história particular de Guzmán, ambos elaborados filmicamente.

### **Cabra marcado para morrer**

O segundo fator que atravessa a retomada e nos interessa aqui é a interrupção, no que diz respeito à realização de *Cabra marcado para morrer* (COUTINHO, 1984). Como discutido anteriormente, houve, durante a ditadura militar no Brasil, a autocensura dos cineastas, algo que limitou a produção da época. Em sua tese de doutorado, Patrícia Machado (2016, p. 9), chama atenção para o fato de que as imagens e documentos que restam nos arquivos públicos e privados estão “espalhados, esquecidos e desorganizados”. Como essa era mais uma dificuldade em se produzir um cinema de arquivos que poderia abordar a ditadura, o filme mais marcante e fundamental para compreensão do contexto histórico é *Cabra marcado para morrer* (1984). Entretanto, é preciso lembrar alguns curtas-metragens, como *Contestação* (TREVISAN, 1969), *Lavra dor* (RUFINO, 1968) e *Você também pode dar um presunto legal* (MUNIZ, 1971), todos realizados entre 1968 e 1971, com caráter de contrainformação e montados com material de arquivo. A escolha por analisar com o filme de Coutinho (1984) se dá não apenas pela notoriedade de seu trabalho, mas pela complexidade do trabalho de retomada e pela forma como é atravessado pela história.

Tal atravessamento se dá pela interrupção, em razão do golpe militar, do filme que seria realizado em 1964. Após a abertura política, em 1981, Coutinho volta a Pernambuco para retomar o que havia iniciado dezessete anos antes. Entretanto, como assinala Roberto Schwarz (2013, p. 462):

Em lugar da efervescência social e de suas formas de invenção muito socializadas, está um indivíduo mais ou menos sozinho, movido pela sua fidelidade a pessoas e a um projeto, só contando com poucos recursos. É evidentemente outro sujeito. [...] Nem os camponeses, enfim, são os mesmos.

A interrupção do trabalho de 1964 não altera, porém, a solidariedade de Coutinho. Apesar da distância temporal, o espírito do cineasta militante, que buscava denunciar as injustiças sociais, permanece. Claudia Mesquita (2016, p. 56) define como gesto fundamental do filme

“a devolução das imagens realizadas no Engenho da Galileia”, permitindo aos camponeses se reconectarem com o seu passado. Em outro trabalho, Mesquita (2011) ressalta a indissociabilidade entre o filme e seu processo. Essa indissociabilidade, para a autora, está relacionada a períodos temporais mais largos: “O filme como resultado de um processo que se desdobra no tempo, mas também como obra que lhe introjeta, e desenha em sua escritura, essa dilatação temporal e as mudanças e movimentos que a pontuam” (MESQUITA, 2011, p. 18). Tales A. M. Ab’Sáber (2013) corrobora tal ideia ao dizer que o processo do filme diz respeito a seu autor, como uma forma de historicização da própria consciência.

Em seu célebre texto sobre *Cabra marcado para morrer*, escrito em 1985, ano seguinte ao lançamento do filme, Jean-Claude Bernardet (2013) considera o filme como uma ponte entre o agora e o antes, como um projeto que resgata os vestígios de uma história.

*Cabra marcado para morrer* (1984) surgiu, a princípio, como um filme ficcional sobre a vida e morte de João Pedro Teixeira, líder camponês. Com a iminência do golpe militar que iniciou os anos de ditadura no Brasil, em 1964, as filmagens foram interrompidas e muito do material filmado foi perdido. Em 1981, quase 20 anos depois, Eduardo Coutinho retorna ao Engenho da Galileia, para retomar o seu filme. Porém, não se tratava mais daquele filme que havia iniciado, mas outro, que conta não apenas a história de João Pedro, mas a de sua esposa, Elisabeth Teixeira, a de seus filhos e a própria história de Coutinho, sempre em relação ao filme e aos personagens. É importante mencionar, ainda, que o documentário de 1984 trata também do seu processo de realização, desde 1962. A ficção se transformou em documentário, com estilo reportagem e montagem fragmentária. Coutinho se transformou em personagem e, assim, filme e história se tornaram inseparáveis.

As imagens restantes do filme de 1964 foram incorporadas ao material, como uma “peça didática militante” (AB’SABER, 2013, p. 513). O filme demonstra forte consciência política, produzindo uma lembrança que permite uma abertura histórica em relação aos anos de censura e perseguições políticas. Realiza, assim, um trabalho com os vestígios, como descreveu Bernardet (2013, p. 470):

São pedaços de realidade, vestígios, ruínas de história quase soterradas. *Cabra/84* faz emergir *Cabra/64*, faz emergir Elisabeth debaixo de Marta (o pseudônimo escolhido na clandestinidade). A tarefa do espetáculo

consistirá em trabalhar com esses vestígios, desenterrá-los, organizá-los para construir uma coerência – a ponte – sem que, no entanto, se perca a noção de fragmento.

Sobre os fragmentos e as escolhas de montagem de Coutinho, Bernardet (2013) segue dizendo que não se trata apenas de estilística, mas da forma própria da história derrotada. Assim, na retomada dos arquivos é possível rememorar, articulando, ao mesmo tempo, a continuidade e a interrupção. Assim, Eduardo Coutinho produz uma contra-história, resgatando uma identidade política abafada pela interrupção e pela repressão, promovendo uma abertura histórica do presente. (MESQUITA, 2016).

É interessante notar que, à sua maneira, mesmo sem uma reconstituição minuciosa dos acontecimentos, tal como aquela realizada por Guzmán (1975, 1976, 1979), Coutinho (1984) faz um relato detalhado do que ocorreu durante as filmagens da primeira versão do *Cabra*, as razões pelas quais foi interrompido e o que o levou a retomar o projeto após tantos anos de interrupção. Um ponto em comum que toca ambos os filmes é a necessidade de (re)construir a narrativa que os levou às situações do exílio e da interrupção.

No momento de seu reencontro com Eduardo Coutinho, Elisabeth – ainda vivendo como Marta – diz: “graças a Deus hoje estou aqui contando a história”. Essa imagem se aproxima daquelas de Elisabeth interpretando a si mesma, em 1962, por meio da montagem. Se, em *A batalha do Chile* (1975, 1976, 1979), a operação possibilitava encurtar distâncias, agora ela aproxima os tempos e em um *raccord* é possível lidar com a interrupção imposta pela ditadura militar.

No entanto, não é possível apagar as marcas do tempo que aparecem no filme através dos rostos das pessoas, dos filhos de Pedro e Elisabeth Teixeira, que se tornaram adultos. Além disso, há operações filmicas que dão a ver essas marcas, tais como a textura das imagens, as notícias de jornais, os testemunhos que rememoram e as imagens da casa de João Pedro abandonada.

A narrativa de Coutinho não segue uma organização exatamente cronológica, ele vai e vem no tempo em um gesto rememorativo. Isso se dá, por exemplo, quando, a partir de recortes e *zoom in* e *out* na imagem de Elisabeth, com seus filhos, feita em 1962, o diretor intercala a imagem do rosto de cada um dos filhos com o respectivo testemunho. Trata-se de um importante gesto de montagem que contribui com a construção da

ponte entre passado em presente: associando os rostos das crianças aos dos adultos, esclarecendo os fatos, recuperando histórias.

Após esse momento de reconexão com o passado, ocorre aquilo que ressalta um certo caráter militante do filme – que não se revela apenas no engajamento de Coutinho, mas fortemente no de Elisabeth – que é a capacidade do filme de intervir no real. É a partir da visita e do reencontro de Marta com a equipe de filmagem que Elisabeth se revela e sai da clandestinidade. O reencontro com Coutinho – mas também consigo mesma – desperta novamente o espírito militante de Elisabeth.

Na imagem, o registro pode ser anterior à compreensão do acontecimento filmado. De acordo com o pensamento de Lindeperg (2010), no momento da retomada, no retorno à imagem, é possível voltar a atenção para algo que já estava lá, desde a sua produção, no momento da tomada, e que ainda não havia sido percebido. A imagem sobrevive ao corpo figurado: a cumplicidade ou o confronto que se estabelece entre quem filma e quem é filmado permanecem inscritos no arquivo desde a sua gênese até a sua recontextualização, por mais que seu sentido se renove na montagem.

E se, em *A batalha do Chile* (1975, 1976, 1979), há uma elaboração dos acontecimentos no período do exílio de Patricio Guzmán, sem uma distância temporal que altera a perspectiva histórica, em *Cabra* (1984), é possível olhar aquilo que se passou de outra maneira, atribuir novos sentidos. Porém, podemos afirmar que, ao ser obrigada a viver na clandestinidade por dezessete anos, é como se Elisabeth Teixeira vivesse um exílio dentro de seu próprio país,<sup>11</sup> um exílio de sua identidade, que a colocaria em risco, se exposta. Nesse sentido, os dois filmes se aproximam, justamente por abordarem aquilo que diz respeito à maneira como os regimes militares e opressores alteram o curso da vida das pessoas, colocando-as em condições de perigo ou de isolamento. São essas informações que tornam imprescindível um trabalho com as imagens que, se não representam o todo, representam restos dos acontecimentos e, combinadas aos testemunhos, são capazes de nos oferecer uma nova legibilidade, diferente daquela dos discursos oficiais.

---

<sup>11</sup> Agradeço à colega Glauro Cardoso Vale pelas conversas inspiradoras sobre *Cabra marcado para morrer* e Elisabeth Teixeira.

## Reflexão final

O arquivo precisa da montagem para conferir sentido à história, para produzir sobre ela um *conhecimento*; tal operação é capaz de romper a continuidade do discurso histórico. Desse modo, a montagem opera no limiar da percepção, pelo modo como as imagens reenviam umas às outras, estabelecendo relações entre passado e presente, de modo a formarem, assim, uma constelação de imagens. Só é possível, assim, entender o arquivo em sua relação com um tempo por vir, problemático e aberto. Em sua latência, o arquivo está sempre à espera do futuro de uma experiência.

O que buscamos ao aproximar as duas obras é compreender um determinado contexto e os atravessamentos da política e da história no cinema militante. Para além do engajamento dos realizadores, há fatores contingentes – o exílio e a interrupção – que não puderam ser evitados e que, finalmente, se tornaram partes fundamentais das cinematografias de Guzmán e Coutinho.

Se há, em *Cabra* (1984), uma ponte entre o agora e o antes, há, em *A batalha do Chile* (1975, 1976, 1979), uma ponte entre o Chile, a França e depois Cuba, uma possibilidade de se reconectar com uma história distante, seja no tempo ou no espaço. A dimensão processual, nesse sentido, se faz presente nos dois filmes, pois o exílio e a interrupção são atravessamentos históricos, com grande efeito na vida pessoal dos realizadores, que fazem com que a experiência do filme e da vida sejam inseparáveis. Portanto, as diferenças nos contextos de produção e nas condições de retomada das imagens não impedem que, nos dois casos, um espírito militante, um desejo de reelaboração se realizem nos filmes.

## Referências

A BATALHA do Chile I: A insurreição burguesa. Direção: Patrício Guzmán. Cuba/França, 1975. P&b, 94min.

A BATALHA do Chile II: O golpe de estado. Direção: Patrício Guzmán. Cuba/França, 1976. P&b, 89min.

A BATALHA do Chile III: O poder popular. Direção: Patrício Guzmán. Cuba/França, 1979. P&b, 79min.

AB'SÁBER, Tales A. M. Cabra marcado para morrer, cinema e democracia. In: OHATA, Milton (org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 504-523.

AGUIAR, Carolina Amaral de. *O Chile na obra de Chris Marker: um olhar para a Unidade Popular desde a França*. 2013. Tese. (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, Getino, García Espinosa, Sanjinés, Alea – Teorias de cinema na América Latina*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora 34/Edusp, 1995.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1981.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude. Vitória sobre a lata de lixo da história. In: OHATA, Milton (org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 465-478.

BRENEZ, Nicole. História das formas, 1960 – 2000. *Recine, Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo*. Rio de Janeiro, Ano 3, n. 3, p. 36-57, dez 2006.

BRENEZ, Nicole. René Vautier: devoirs, droits et passion des images. *La Furia Umana*, n. 14, 2012. Disponível em: <http://www.lafuriaumana.it/index.php/archives/41-lfu-14/121-nicole-brenez-rene-vautier-devoirs-droits-et-passion-des-images>. Acesso em: 13 ago. 2015.

CABRA marcado para morrer. Direção de Eduardo Coutinho. Brasil, 1984. Cor/p&b, 120min.

CHASKEL, Pedro. Entre el pasado y el presente. *Enfoque*. Santiago: Ediciones del Instituto Chileno Canadiense de Cultura. n. 11, abril de 1989. p. 16-19.

CHILE, memória obstinada. Direção de Patricio Guzmán. Chile, 1997. Cor/p&b, 57min.

CHRISTOFOLETTI, Patrícia. *América em transe: cinema e revolução na América Latina (1965-1972)*. 2011. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

CINECHILE. Manifesto de los Cineastas de la Unidad Popular. *Revista Punto Final*, n. 120, s./p., 22 dez. 1970. Disponível em: <http://www.cinechile.cl/archivo-66>. Acesso em: 16 maio 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images in Spite of All. Four Photographs from Auschwitz*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GUZMÁN, Patrício. *Lo que debo a Chris Marker*. Texto escrito em 2 de agosto de 2012. Disponível em: <http://lafuga.cl/lo-que-debo-a-chris-marker/556>. Acesso em: 26 set. 2020.

LEANDRO, Anita. O tremor das imagens: notas sobre o cinema militante. *Devires*, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 98-117, jul-dez 2010.

LINDEPERG, Sylvie. Imagens de arquivos: imbricamento de olhares. Entrevista concedida a Jean-Louis Comolli. In: *Catálogo Forum.doc*. Belo Horizonte: Filmes de quintal, 2010. p. 318-345.

MACHADO, Patrícia. *Imagens que restam: a tomada, a busca dos arquivos, o documentário e a elaboração das memórias da ditadura militar brasileira*. 2016. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

MESQUITA, Cláudia. Entre agora e outrora: a escrita da história no cinema de Eduardo Coutinho. *Revista Galáxia*, n. 31, São Paulo, p. 54-65, abr. 2016. DOI: <https://doi.org/10.1590/1982-25542016124255>.

MESQUITA, Cláudia. Obra em processo ou processo como obra? Transcrição da fala que integrou o ciclo *Cinema Brasileiro Anos 2000: 10 questões*, promovido pelo Centro Cultural Banco do Brasil, no dia 5 de maio de 2011, no Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/anos2000/questao9.php>. Acesso em: 27 de abril de 2017.

MOUESCA, Jacqueline. Los años del exilio. In: \_\_\_\_\_. *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno*. Madrid: Eds. del Litoral, 1988. p. 137-158.

MUNIZ, Sérgio. Censura, autocensura, autopreservação – 1964-1985. 19<sup>o</sup> *FESTCURTASBH: Festival de Curtas de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2017.

NAVARRO, Vinícius; RODRÍGUEZ, Juan Carlos. *New Documentaries in Latin America*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan: Nova Iorque, 2014. DOI: <https://doi.org/10.1057/9781137291349>.

PICK, Zuzana M. La imagen cinematográfica y la representación de la realidad. Reflexión histórica y crítica sobre el cine documental en Chile. In: *Literatura chilena: creación y crítica*. Los Angeles: Ediciones de la Frontera, Año 8, n. 27, jan-mar de 1984. p. 34-40.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: \_\_\_\_\_. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46-60.

SCHWARZ, Roberto. O fio da meada. In: OHATA, Milton (org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 459-464.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Recebido em: 31 de janeiro de 2020.

Aprovado em: 6 de agosto de 2020.