
Cabra Marcado para Morrer, de Eduardo Coutinho, e os efeitos de real no cinema documentário

*Joana De Conti Dorea**

Recebido em 26 de março de 2009/ aprovado em 25 de abril de 2009

Análise do filme *Cabra Marcado para Morrer*, do cineasta Eduardo Coutinho, enfocando a discussão sobre o realismo no cinema. Após uma reflexão em torno da noção de Efeito de Real - aplicada à Teoria do Cinema - para Roland Barthes, sociólogo e semiólogo francês, segue-se a análise de algumas sequências do documentário que permitem compreender melhor esse debate. O artigo propõe alguns elementos para uma compreensão da importância de se reconhecerem os mecanismos de criação de um verossímil no cinema, e a relação de *Cabra Marcado* com tal prática. Eduardo Coutinho inova a produção documental, ao quebrar padrões cinematográficos desde o seu primeiro filme, e a reflexão sobre o realismo a partir de *Cabra Marcado para Morrer* permite entender tais questões.

Documentário, realismo e verossimilhança.

Cabra Marcado para Morrer é o nome de uma poesia de Ferreira Gullar e do primeiro documentário do renomado diretor Eduardo Coutinho. Na década de sessenta, Coutinho inspirou-se no poema para intitular um filme que narraria a trajetória de João Pedro Teixeira, o líder camponês assassinado por um latifundiário da Paraíba. Seria na verdade um filme de ficção que, se a ditadura não o tivesse interrompido, teria se tornado fundamental nos dias de hoje para pensar todo o movimento de arte popular dos anos sessenta, pelo fato de utilizar atores que eram os próprios familiares e amigos de João Pedro. Porém, na véspera do Golpe Militar, o exército invadiu as locações e, hoje, ao assistirmos a *Cabra Marcado*, muitas outras questões nos vêm à mente. Pretende-se, então, aqui, acrescentar algumas ideias a um dos principais debates movido pela teoria cinematográfica ao longo de toda sua história: o

*Joana De Conti Dorea é Graduada em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Santa Catarina. Monografia defendida em dezembro de 2006 e intitulada: "Cabra Marcado para Morrer, de Eduardo Coutinho: histórias, olhares e leituras sobre um documentário brasileiro". Mestranda em Antropologia Social. Contato: joanadeconti@gmail.com

realismo no cinema. Discussão pertinente à reflexão sobre *Cabra Marcado para Morrer* e que, é importante ressaltar, também poderia ser pensada a partir da primeira versão desse filme.

Efeitos de real

Interrompido em 1964, *Cabra Marcado para Morrer* consegue ser finalizado dezessete anos depois, após uma relativa abertura do Regime Militar. Realizado ao longo de um período tão extenso, esse filme ata as duas pontas de uma história que se ramifica em muitas outras. Ao chegar à Paraíba nos anos sessenta, Coutinho jamais poderia supor os rumos que tomaria o seu projeto de contar a vida de um líder camponês. Eis um breve resumo dessa narrativa: em 1962, ao visitar o Nordeste brasileiro junto com uma caravana da União Nacional dos Estudantes (UNE) e com o objetivo de divulgar o Centro Popular de Cultura (CPC) por outros Estados, Eduardo Coutinho toma conhecimento do assassinato de João Pedro Teixeira, líder e fundador da Liga Camponesa de Sapé. É apresentado à viúva – Elizabeth Teixeira – e, quando volta ao Rio de Janeiro, propõe ao CPC fazer um filme de ficção sobre essa história, usando os próprios amigos e familiares de João Pedro como atores e filmando no próprio local. Dois anos depois, Coutinho chega a Sapé, mas um conflito local impede as filmagens. Elizabeth, seus filhos, o diretor e a equipe encontram, então, no Engenho Galiléia uma outra locação, ideal pela condição de liberdade dos seus trabalhadores, os quais tinham vencido o conflito com o dono das terras a quem pagavam o foro. Após algumas semanas de filmagem, na véspera do Golpe Militar de 1964, o exército invade Galiléia, interrompe as filmagens, prende camponeses e apreende os materiais e equipamentos. Entretanto, roteiro, *copiões* e outras partes do trabalho são recuperadas e, dezessete anos depois, uma relativa abertura no processo ditatorial possibilita a retomada das filmagens. Coutinho retorna com a ideia do filme, em outros moldes, sem roteiro prévio, apenas com a intenção de retomar o contato, descobrir o que aconteceu ao longo desses anos àqueles camponeses, ao movimento das Ligas Camponesas, aos lugares e às muitas histórias envolvidas.

Sem roteiro, o imprevisto surge ao longo das filmagens, o que na tela pode ser reconhecido e admirado, evidenciando não só a forma como esse filme foi realizado, mas como são feitos todos os filmes documentários. Na montagem, as chamadas impurezas são retiradas e, até *Cabra Marcado*, poucos filmes haviam ousado mostrar um microfone ou duas tomadas feitas

Eduardo Coutinho
fotograma de **Cabra**
Mercado para Morrer
(A prisão de João Pedro
interpretada por João
Mariano)
Rio de Janeiro, 1964-1981



para a mesma sequência. *Cabra Mercado para Morrer* faz isso e permite pensar questões sobre o que Roland Barthes chamou de *Efeito de real*, título dado por ele a um trecho do livro *O rumor da língua*. Neste capítulo, Barthes analisa os pormenores inúteis da narrativa corrente ocidental, que devem ser cuidados por qualquer método que pretenda dar conta da integralidade do seu objeto que, neste caso, é toda a superfície do texto narrativo. A descrição é parte deste conjunto de pormenores e, por ser meramente um somatório, tem um caráter insignificante. Deste modo, cria-se uma oposição antropológicamente interessante por ser análoga à oposição entre natureza e cultura, na medida em que os animais se comunicam por mecanismos desprovidos de descrição. Nesta lógica de pensamento, a descrição seria própria às linguagens superiores, sem finalidade de ação ou significação. Mas se tudo na narrativa é significativa, qual a significação dessa insignificância da descrição? Para a cultura ocidental, desde a Antiguidade e por um longo período, a finalidade estética delimitava o sentido da descrição. Barthes dá um salto até Flaubert, apontando em *Madame Bovary* uma mudança nesta premissa, e a descrição passa a se relacionar com a verossimilhança, pois a finalidade estética flaubertiana é mesclada de imperativos “realistas”, “como se a exatidão do referente, superior ou indiferente a qualquer outra função, ordenasse e justificasse sozinha, aparentemente, descrevê-lo” (Barthes, 1988: 162). Deste modo, as injunções estéticas passam a ser penetradas por injunções referenciais, colocado o referente como algo real para se ter maior liberdade na escolha do que escrever. A história, então, incorpora esta referência ao “real” e este passa a ser o modelo. O real basta por si, acima de qualquer ideia de função,

e “ter-estado-presente” torna-se um princípio suficiente da palavra. Há uma ruptura entre a verossimilhança antiga e o realismo moderno, e nasce um novo verossímil: o realismo. Barthes chama a isso de “ilusão referencial” e representa uma desintegração do signo pelo contato direto do objeto com sua expressão. Entretanto, há uma espécie de regressão, pois tudo é feito em nome de uma plenitude referencial. E assim se coloca em causa a estética secular da “representação”

Barthes, neste texto, caracteriza a atual definição de realismo nas representações artísticas, mostrando através da sua transformação no tempo o funcionamento do efeito de real, ao relacionar um objeto diretamente à sua expressão. Entre as técnicas e artes da representação do objeto em movimento, o cinema sempre foi o que despertou maior impressão de realidade. Barthes se refere ao texto escrito, mas sua descrição do efeito de real vale para qualquer espécie de texto. Entretanto, é importante a definição, para o cinema, desse efeito de real. Jacques Aumont ressalta que reagimos diante da imagem fílmica como diante da representação realista de um espaço imaginário que aparentemente estamos vendo. Captamos uma imagem na tela como se aquele espaço fosse realmente composto de três dimensões e como se, ao redor daquele campo, houvesse uma continuação daquele espaço, daqueles objetos. Esquecemo-nos de que ao redor da cena está uma equipe numerosa, além de câmeras e microfones, e cultivamos um efeito de real pela nossa enganada percepção. Hoje o cinema narrativo tem procurado aumentar ainda mais a sua proximidade com a realidade, como aponta Aumont, para que a experiência de ver uma imagem bidimensional e limitada se amplie e pareça ao espectador cada vez mais real.

Eduardo Coutinho, em *Cabra Marcado*, inverte esta lógica e tenta evidenciar a construção daquele aparente realismo. Para o site *Zaz*, de cinema, Coutinho afirmou sobre *Cabra Marcado*:

A picada que o filme abre, a meu ver, não é tanto o fato de a equipe aparecer - isto se faz muito. O importante, a meu ver, é que certas informações de texto e de estrutura do filme servem para indicar as condições de produção da ‘verdade’. Quer dizer, hoje as pessoas falam dessa maneira, numa determinada situação; no dia seguinte, de surpresa, podem falar de outra maneira.

Há nesta fala e no filme uma consciência da tentativa de refletir sobre a produção do real, e ela está presente nas escolhas de montagem: claquetes, cortes ocasionados por causa do som, interrupções e microfones, que aparecem com frequência ao longo do filme, de maneira sutil e, ao mesmo tempo, perceptível.



Eduardo Coutinho
fotograma de **Cabra Marcado
para Morrer**
(Elizabeth olhando as únicas
oito fotografias de
cena que restaram do
primeiro filme)
Rio de Janeiro, 1964-1981

Entretanto, essa postura de Eduardo Coutinho foi construída a partir de um contexto propício. Como afirma Consuelo Lins, em *O documentário de Eduardo Coutinho*, livro dedicado ao trabalho do cineasta, entre 1964 e 1981 muita coisa aconteceu na história do cinema: as inovações do neorealismo italiano do pós-guerra e do cinema de diretores como Orson Welles e Roberto Rossellini, que revolucionaram a sétima arte em suas épocas, ao utilizarem narrativas não-lineares, entre outros fatores; o espectador passou a ser investigado em sua relação com o significado dos filmes; aumentou-se a recusa dos cinemas novos aos modelos clássicos de ilusionismo cinematográfico. O mundo na década de 1980 também já conhecia o Cinema Verdade e a obra de Jean Rouch. Amir Labaki, criador do festival internacional de documentários *É Tudo Verdade*, afirma que “enquanto as inovações de Drew, Leacock e turma foram determinantes para a escola do Cinema Verdade da primeira metade da década de 1960, o modelo de Jean Rouch imprimiu marcas nítidas no Cinema Verdade brasileiro da metade final dos anos 60 e nos anos 70” (Labaki, 2006: 59). Rouch teve suas origens na “Antropologia compartilhada” e realizou seus primeiros filmes em 1947, seguindo o modelo clássico das imagens de costumes tribais e narração em *off*. Porém, ele já fazia ressalvas ao modelo positivista ao afirmar que, quando ligamos uma câmera, estamos violando uma privacidade. Inicialmente, Rouch utilizou reencenações à moda Flaherty, depois introduziu em seu trabalho



Cartaz do primeiro **Cabra Marcado para Morrer** [1964].

1 fotografia; color.

www.historianet.com.br/imagens/cabramarcado.jpg.

Acesso em: 6 jun. 2009.

a reflexividade e a ficção, e com *Moi, un Noir*, de 1958, moradores de Gana “interpretam” papéis que escolhem livremente. Já há o equipamento mais leve do Cinema Direto e se estabelece o documentário compartilhado, que Edgar Morin batizou de *Cinema Verité*.

Coutinho criou uma nova forma de fazer filmes, e muitos dos recursos que utilizou em *Cabra Marcado* para indicar as formas de produção da verdade, quebrando o efeito de real em seus filmes, são hoje a forma corrente de se produzir filmes documentários. É importante reconhecer sua trajetória alicerçada em outros exemplos e em um ambiente favorável, mas é também fundamental refletir sobre as suas inovações pelo elogio à sua obra e para que elas não se tornem, em outros filmes, mais um mecanismo de produção do ilusionismo.

Sequências do real

Muitos são os mecanismos de criação de uma realidade na tela, o novo verossímil apontado por Barthes, mas Coutinho supera o caminho fácil de fingir a existência de uma realidade dentro do campo cinematográfico e produz sequências que fazem o espectador pensar, geniais e belas que são. Nesse artigo, três destas sequências são apresentadas, exemplificando a forma como esses mecanismos são superados.

Quando, no início do filme, um narrador em *off* nos conta sobre a invasão do exército e enumera os equipamentos apreendidos, vemos três diferentes filmagens de uma mesma sequência do *Cabra/64*. Qual o sentido das repetições? Conscientemente ou não, ao mostrar as várias tomadas feitas para uma só sequência – repetições de planos com pequenas diferenças, como a inclusão de uma criança no colo ou a ausência de um companheiro no canto esquerdo da tela – um filme pretende expor o fato de que aquelas cenas foram construídas, que tiveram que ser refeitas para saírem com um determinado desenho esperado por alguém, geralmente o diretor. Trata-se de afirmar que a verdade do filme existe no espaço interno da sua existência, com seus mecanismos próprios, mas que pode ser questionada e deve ser objeto de reflexão. Não se está construindo uma imagem como verdade, especialmente se nos lembrarmos de que, neste caso, o filme que é repetido está dentro de outro filme. O documentário *Cabra Marcado para Morrer*, ao apresentar cenas do filme de ficção *Cabra Marcado para Morrer*, sem cortes, produz um discurso sobre o cinema que desfaz muitos dos seus mitos. Para Christian Metz, entre todos os problemas da teoria do cinema, um dos mais importantes

é o da impressão de realidade vivida pelo espectador diante do filme. Ao assistirmos a um filme, enxergamos na tela uma aparência de acontecimentos reais, não apenas uma ilustração aceitável de algum processo inventado. Em seu livro *A significação no cinema*, Metz desenvolve a ideia de verossimilhança, abordando a sua definição a partir de Aristóteles – para quem este conceito significava o conjunto das coisas possíveis aos olhos do senso comum e oposto ao possível verdadeiro, para as pessoas que sabem – e desenvolveu essa ideia, trabalhando com a comparação entre o teatro e a fotografia. Não se pretende neste artigo detalhar o pensamento deste pesquisador, mas a partir das questões já citadas é possível reconhecer que a impressão de real no cinema impregna a sua obra, mesmo para a análise de filmes ditos de ficção. Como desfazer esta impressão, então, se não pelos próprios mecanismos internos do filme? Mesmo que a intenção de Coutinho não tenha sido desmanchar séculos de vinculação entre as artes da representação e a verossimilhança, ao repetir as cenas desta sequência de *Cabra Marcado/64* – para citar apenas um dos mecanismos – ele consegue instaurar uma reflexão sobre o filme dentro do próprio filme. E, deste modo, o espectador questiona a realidade que está – ou não – diante dos seus olhos, na tela.

A entrevista com João Mariano, camponês que faria o papel de João Pedro Teixeira no filme de ficção, é um dos pontos em que *Cabra Marcado* se questiona enquanto filme e enquanto verdade. Eduardo Coutinho poderia ter suprimido essa entrevista para manter uma coesão entre os discursos dos personagens, uma vez que Mariano deixa claro o quanto não se identifica com o movimento camponês do qual João Pedro participou e que ele representou ao interpretar o papel principal em *Cabra Marcado/64*¹. Diferentemente de todas as entrevistas com os camponeses que participaram do filme, ele se define distante “de certos movimentos”; apesar de afirmar não ter sido prejudicado pelo filme, mas sim pelo senhor de engenho que o perseguiu e tentou matar João Mariano porque se viu obrigado a indenizá-lo. Percebemos na entrevista desse camponês um descompasso entre o ator e a personagem, uma diferença de militância que nas outras falas não se nota, na medida em que cada um fazia seu próprio papel e tinha participado ativamente da luta camponesa narrada na história do filme, de *Cabra Marcado/64*. A ruptura entre ficção e realidade nessa sequência parece maior do que em todo o filme, e é fundamental reconhecer que mesmo assim a entrevista foi mantida, incluindo inclusive a interrupção por causa de um ajuste no som.

Em determinado ponto do filme, Eduardo Coutinho está entrevistando Elizabeth Teixeira* no quintal da sua casa. No meio da sequência, uma cena inusitada: enquanto ouvimos em *off* Elizabeth responder à pergunta sobre voltar para o mundo**, vemos em *plano conjunto* todas as pessoas presentes naquele momento organizarem as cadeiras e arrumarem o quintal, como se a entrevista tivesse terminado. Mas além de a entrevista continuar, então com todos em roda, de pé, percebe-se a incluso de algumas das pessoas que organizavam as cadeiras e que antes não figuravam da filmagem, estavam apenas ao redor de Elizabeth, fora do *quadro*. No primeiro capítulo do livro *A estética do filme*, intitulado *O filme como representação visual e sonora*, Jacques Aumont afirma que a impressão de analogia com o espaço real produzido pela imagem fílmica é poderosa o suficiente para que o espectador esqueça o achatamento da imagem, a ausência de cores ou de som e, em casos mais freqüentes, o fato de que além do *quadro* não há continuação daquela imagem. Para compreender o modo como se opera o ilusionismo no cinema, é interessante analisar as definições de Aumont para *campo* e *quadro*. Segundo este pensador do cinema e ensaísta dos *Cahiers du Cinéma* da década de 1960², o termo *quadro* se origina dos quadros de pintura e seria o limite da imagem. Por ser a imagem limitada pelo *quadro*, temos a impressão de que captamos apenas uma porção desse espaço visto no quadro. *Campo* é o nome atribuído a essa “porção de espaço imaginário contida dentro do quadro” (1995:21). O cinema convencional³ prima por indicar que além do quadro haveria uma continuação da imagem vista. Aumont afirma que o quadro também é composto por todo o espaço de produção do filme e prefere utilizar o termo *fora de quadro*, ao invés de *fora de campo*, na medida em que o *campo* está completamente preso à ilusão. Coutinho inclui nessa sequência elementos que estavam dentro do *quadro*, mas fora do *campo* e desse modo amplia a visão do espectador. Entretanto, essa ampliação não ocorre como no cinema clássico, em que a ilusão de realidade é aumentada e o espectador acredita haver uma continuidade inexistente, mas indica a ausência dessa continuidade e, portanto, a construção daquela realidade no e para o espaço fílmico.

* Elizabeth Teixeira é viúva de João Pedro e tem um papel fundamental em *Cabra Marcado*, pois se torna o ponto de convergência de todos os personagens, acontecimentos e histórias do documentário. Para maiores detalhes sobre essa personagem, ver Lins (1996).

** Após ter sido perseguida pelo regime militar, Elizabeth se refugiou em uma cidade de menos de três mil habitantes no interior do Rio Grande do Norte e ficou desaparecida por dezessete anos. Ao ser descoberta por Coutinho, conta que agora poderá procurar seus filhos, que foram divididos entre familiares, e diz que irá voltar para o mundo.

Realismo e responsabilidade

Se Eduardo Coutinho é atualmente uma referência nacional na produção do cinema documentário, na década de 1980 era um cineasta desconhecido, salvo por algumas participações em filmagens para o CPC do Rio de Janeiro, pequenas produções em ficção sempre vinculadas a outros cineastas e por vários anos de trabalho no Globo Repórter. Ao ser lançado, em 1984, *Cabra Marcado para Morrer* tem uma grande repercussão nacional e internacional, e Coutinho se torna um diretor elogiado e premiado. Além disso, as histórias do filme – sua interrupção e as vidas que nele existiram – não são esquecidas.

Analisando o trabalho de Coutinho após *Cabra Marcado*, é possível reconhecer que neste filme ele começa a desenhar os contornos do que depois se tornou o seu modo de fazer cinema. Em *O fim e o princípio*⁴, último filme de Coutinho, é possível observar princípios vislumbrados no primeiro documentário. Consuelo Lins chama estes princípios de *dispositivos*, os procedimentos de filmagem que Coutinho elabora cada vez que se aproxima de um universo social. Como ela afirma no livro *O documentário de Eduardo Coutinho*, revelar na imagem a presença da equipe de filmagem é, por exemplo, uma prática inaugurada em *Cabra Marcado* e que hoje se tornou um procedimento comum ao documentário brasileiro. Essa prática não deve, porém, como nenhuma outra, se tornar uma fórmula, pois perderia o seu vigor expressivo. Filmes como *Edifício Máster* e *Santo Forte*, por exemplo, devem sua força não apenas aos dispositivos utilizados por Coutinho, a saber, o uso de um único local para filmar, o trabalho de pesquisa anterior, realizado por uma equipe que aparece nas cenas, o respeito ao diálogo com o outro, a abertura para ouvir e a sabedoria de se calar. São filmes poéticos e contundentes que abordam ao mesmo tempo o particular e o geral, sem reduzir uma realidade ampla pelo fato de se filmar dentro de um único prédio, ou sem se esquecer das peculiaridades de cada ser humano, quando se tratar de um tema como religião. Não se pretende aqui esgotar aqui as inúmeras possibilidades de análise dos filmes de Eduardo Coutinho, nem de suas características. Ao longo da narrativa sobre *Cabra Marcado*, questões sobre métodos, estéticas, comparações com outros filmes, entre tantas outras, emergem e são abordadas dentro do contexto da produção desse filme ou da reflexão sobre ele. Para completar estas breves notas sobre Coutinho, é preciso citar Consuelo Lins, que afirma com muita propriedade:

Num pequeno livro de entrevistas intitulado *O único e o singular*, o pensador Paul Ricoeur responde assim a uma pergunta sobre o sentido da responsabilidade: 'Onde há poder, há fragilidade. E onde há fragilidade, há responsabilidade. Eu diria mesmo que o objeto da responsabilidade é o frágil, o perecível que nos solicita. Porque o frágil está, de algum modo, confiado à nossa guarda. Entregue ao nosso cuidado.' Esta é uma boa síntese da obra de Eduardo Coutinho (Lins, 2004: 7).

Notas

1 A partir de agora, de modo a facilitar a fluência do texto, irei me referir ao primeiro *Cabra Marcado para Morrer* como *Cabra/64* e ao segundo apenas como *Cabra Marcado*.

2 *Cahiers du cinéma* é uma revista sobre cinema editada na França e criada em março de 1951 por Jacques Doniol-Valcroze, André Bazin e Lo Duca. De suas edições saíram jovens críticos da década de 1960 que revolucionaram o cinema, como Truffaut e Godard.

3 Laura Mulvey chama o cinema clássico hollywoodiano de cinema narrativo, pois busca criar um ilusionismo através de uma fluidez prazerosa da narrativa, escondendo assim a fabricação de uma realidade e de uma verdade única sobre a vida. Esta cineasta construiu um projeto de contra-cinema que desmonta esse mecanismo – com o uso, por exemplo, de um espelho que reflete a imagem do cinegrafista – para não deixar o espectador esquecer que está assistindo a um filme.

4 Neste filme, lançado em 2005, Eduardo Coutinho e sua equipe partem para o sertão nordestino e, sem local ou pauta definida, entram em contato com uma pequena comunidade através de uma de suas moradoras. Consegue registrar assim, relatos dos moradores do Sítio Araçás, no interior da Paraíba, e recolhe depoimentos marcantes sobre a vida e a morte.

Referências

AUMONT, Jacques (et al.). *A estética do filme*. 3. ed. Campinas: Papyrus, 1995.

ALTMANN, Eliska. *Memórias de um cabra marcado pelo cinema: representações de um Brasil rural*. Campos, vol. 5, n.2, UFPR, 2004.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BOJUNGA, Cláudio et al. *O real sem aspas*. Revista *Filme Cultura*, n. 47, Embrafilme, abril-agosto 1984.

CABRA Marcado para Morrer. *Zaz Cinema*. Disponível em: <<http://www.terra.com.br/cinema/favoritos/cabra.htm>>. Acesso em: 18 junho 2006.

GALANO, Ana Maria. A caminho do Nordeste de Cabra Marcado para Morrer: entrevista com Eduardo Coutinho. Cadernos de Antropologia e Imagem, v. 11, n. 2, Rio de Janeiro: UERJ, 2000

LABAKI, Amir. Introdução ao documentário brasileiro. São Paulo: Francis, 2006.

LINS, Consuelo. Imagens em metamorfose. Calhamaço, n.2, Florianópolis, Laboratório de Estudos Culturais, 1996.

LINS, Consuelo. O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

MALUF, Sônia Weidner; MELLO, Cecília Antlaky de; Pedro, VANESSA. Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey. Revista Estudos Feministas, v.13, n.2, Florianópolis, maio/agosto 2005.

METZ, Christian. A significação no cinema. São Paulo: Perspectiva, 2004.

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. Campinas: Papyrus, 2005.

PENAFRIA, Manuela. Em busca do perfeito realismo. Portugal: Universidade da Beira Interior, 2005.

XAVIER, Ismail. Cinema brasileiro moderno. São Paulo: Paz e Terra: 2001.

XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico, opacidade e transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

Filmes:

COUTINHO, Eduardo – Cabra Marcado para Morrer. Rio de Janeiro: Mapa Filmes e Globo Vídeo, 1964-1981. VHS, 35mm. 119 min.

COUTINHO, Eduardo – Santo Forte. Rio de Janeiro: Riofilme, 1999. DVD, 35mm. 80 min.

COUTINHO, Eduardo – Edifício Master. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2002. DVD, 35mm. 110 min.

COUTINHO, Eduardo – O Fim e o Princípio. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2005. DVD, 35mm. 110 min.