



Recebido em 16/09/2020

Aceito em 21/10/2020

DOI: 10.26512/emtempo.v1i37.34158

DOSSIÊ

O que pode o cinema? História e política em *Cabra marcado para morrer* (1984) de Eduardo Coutinho

What can cinema do?
History and politics in *Cabra marcado para morrer* (1984)
by Eduardo Coutinho

Beatriz Costa Barreto

Mestranda em Comunicação na Universidade Federal do Ceará

orcid.org/0000-0001-6800-5412

biaacostabarreto@gmail.com

Marília Romero Campos

Doutoranda em Psicologia na Universidade Federal do Ceará

orcid.org/0000-0003-4310-8217

mariliacampos@unifor.br

RESUMO: O presente trabalho tem como objetivo analisar o documentário *Cabra marcado para morrer* (1984) de Eduardo Coutinho a fim de convocar um pensamento em torno da potência do cinema e sua relação com a história e a política. Para tanto, o texto se divide em três momentos. Na primeira seção, é feita uma contextualização do projeto estético e político das primeiras filmagens, da narrativa, que aconteceram entre 1962 e 1964 e foram interrompidas pelo golpe militar de 1964. Em seguida, é delineada a retomada das filmagens entre 1981 e 1984. E por fim, discute-se sobre a potência histórico-política de *Cabra marcado para morrer* (1984) de Eduardo Coutinho.

PALAVRAS-CHAVE: Eduardo Coutinho. *Cabra marcado para morrer*. História. Política.

ABSTRACT: This paper aims to analyze the documentary *Cabra marcado para morrer* (1984), by Eduardo Coutinho, in order to convene a debate about the power of cinema and its relationship with history and politics. Therefore, the text is divided into three moments. In the first section, there is an review of the aesthetic and political project of the first filming of the narrative, which happened between 1962 and 1964 and was interrupted by the military coup of 1964. Then, the resumption of filming between 1981 and 1984 is outlined. Finally, we discuss the historical-political power of *Cabra marcado para morrer* (1984) by Eduardo Coutinho.

KEYWORDS: Eduardo Coutinho. *Cabra marcado para morrer*. History. Politics.

Introdução

Na modernidade, as imagens adquirem um sentido ainda mais forte em nossa vida cotidiana. Nas palavras de Baitello Júnior (2014), trata-se da era da iconofagia, em que devoramos imagens e somos devoradas por elas simultaneamente. Essas imagens, em sua maioria, como afirma Kehl (2004, p.234), são massificadas, pré-fabricadas, homogêneas vazias e apelam a um conjunto indiferenciado de pessoas, anulando as diferenças pela via das identificações e apagando o lugar e as condições de sua enunciação: “imagens enunciadas por ninguém e dirigidas a todos, transformadas em mercadoria, objeto de produção, circulação e consumo” (KEHL, 2004, p. 234). Neste contexto, como nos diz Didi-Huberman (2015), essas imagens, veiculadas em grandes projetores luminosos que tomaram todo o espaço social, são “espírito de um mundo sem espírito”.

Para Novaes (2004), essas imagens remetem a toda uma organização que adentra, efetivamente, o pensamento para exercer segundo normas de um poder ou de uma ordem estabelecida. Trata-se, segundo Novaes (2004), da ordem do capital em que a produção acelerada e excessiva dessas imagens abolem o tempo - tudo vira presente eterno -, tirando a relação dialética com o passado e com o futuro que lhe é constitutivo

Contrariando essa lógica do capital e suas imagens pré-fabricadas para o consumo, o cinema é feito de imagens que nos convocam e oferecem algo a pensar: "ora um pedaço de real para roer, ora uma faísca de imaginário para sonhar" (SAIMAN, 2012 p.23). Segundo Furtado (2013), o cinema não é uma reprodução do mundo, é o que resiste, pois trata-se de uma experimentação filosófica que produz um efeito de choque sobre o pensamento, possibilitando uma redescoberta do olhar para o real dos homens e do mundo.

De acordo com Novaes (2004), as imagens cinematográficas não são apenas formas, mas lampejos, forças capazes de interromper o contínuo da história, tornando visíveis as vértebras fraturadas do tempo. De acordo com o autor em questão (2004), nesse movimento entre o olhar e a imagem que está o princípio do pensamento para o cinema. Sem o pensamento, segundo Novaes (2004) a imagem do cinema seria apenas um decalque do que acontece no exterior, além disso, para Novaes (2004), com o pensamento, cria-se um mundo imaginário que, nesse sentido, não é ficção, mas a invenção de novos possíveis.

O cinema, afirmam Deleuze e Guattari (2010, p.239), é uma experiência do pensamento que recorta e enfrenta o caos do mundo conferindo-lhe consistência através do ato da criação. O que importa não é fugir do caos ou vencê-lo, mas extrair dele possibilidades criativas: "a luta contra o caos implica em afinidade com o inimigo", pois o pensamento só cria quando agenciado pelo caos, segundo Deleuze e Guattari (2010, p.239). Trata-se de estabelecer uma relação política com o caos, conectando a violência do vazio à potência criadora da vida. O cinema cria blocos de sensações, compostos de afetos e perceptos, configurando-se em um lugar de inscrição e experimentação de forças do espaço, do corpo e do tempo.

Nas palavras de Furtado (2013) os grandes cineastas são pensadores que pensam por imagens e operam em um *continuum* imagético, captando e compondo mundos sensíveis por meio de imagens. Segundo Zourabichvili (2000, p.336):

Os cineastas, sob a ótica deleuzeana, são verdadeiros videntes. Não videntes que anteveem o futuro, mas que têm visões como sensações em devir, que questionam as condições usuais das sensações, produzindo mutações afetivas que se desenvolvem em uma abertura de um novo campo de possíveis ligadas a essas novas condições de sensações (ZOURABICHVILI, 2000, p. 336).

Para Ab'saber (2013), o cinema, como forma plural de pensamento na fabulação da imagem em movimento, no som e na montagem, é um gesto intelectual amplo e generoso que convida à congregação histórica de uma comunidade imaginada. Dessa comunidade de homens vivos, mas dispersos em uma cultura, podemos dizer que se encontra no filme e que, de algum modo, se constitui no filme. E, sendo assim, o filme é a própria cultura.

Nesse sentido, pensaremos o documentário *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, como uma obra cinematográfica cuja relevância histórico-política se deu em todos os níveis que o cinema pode conhecer, criando um vínculo necessário, na dinâmica da própria obra, entre o agora e o antes, “para que o antes não fique sem futuro e o agora não fique sem passado”, como afirma Jean-Claude Bernardet (2003, p.227). A obra de Coutinho abriga um projeto raro, mas muito denso, de escrita de uma nova versão da história.

O projeto estético-político do primeiro cabra

Retomando o fio dos acontecimentos, como afirma Ramos (2006), o projeto de *Cabra marcado para morrer* (1984) se inicia em 1962. Em uma década em que estabeleceu-se uma relação direta e imediata entre arte e política. Segundo Sacramento (2011), o debate político estava no centro das discussões sobre arte e produções artísticas, seja em relação às vanguardas, os temas de modernização, da democratização, o nacionalismo e a fé no povo, a política estava no dentro das discussões, informando e delineando a necessidade de uma arte engajada e participante, “forjando o mito do alcance revolucionário da palavra poética” (HOLLANDA, 1981, p.17).

No início da década de 1960, surgem vários grupos cujos projetos se orientavam nesse sentido, de produzir obras de pedagogia política, nas quais a criação estética seria comandada por um esforço conscientizador, como o Teatro de Arena, o Centro Popular de Cultura e União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE), o Cinema Novo, o Tropicalismo. Eduardo Coutinho transitou mais especificamente em dois desses grupos, do CPC da UNE e do Cinema Novo.

Foi por meio de uma caravana do CPC, que percorria todo o país discutindo a Reforma Universitária e incentivando a formação de novos núcleos de cultura nos Estados, que Coutinho chegou à Paraíba em 14 de abril de 1962 e entrou em contato com a luta das Ligas Camponesas que o levariam a conhecer o grande personagem do primeiro *Cabra marcado para morrer* (1984): João Pedro Teixeira, fundador da Liga Camponesa de Sapé.

Segundo Ramos (2006), em 2 de abril de 1962, alguns dias antes da chegada de Eduardo Coutinho à Paraíba, João Pedro Teixeira havia sido assassinado. O cineasta, interessado em filmar o comício de protesto contra o assassinato, foi até Sapé no dia 15 de abril de 1962. Foi nessa ocasião que Coutinho manteve seu primeiro contato com Elizabeth Teixeira, viúva do fundador da Liga Camponesa, acompanhada de seis de seus 11 filhos, em uma curta conversa, na Sede da Liga. Nesse dia, pouco antes do comício, nasceu a ideia de fazer *Cabra marcado para morrer* (1984), um filme de longa-metragem sobre a vida de João Pedro Teixeira.

Ainda segundo Ramos (2006), somente após dois anos, em 1964, depois dos acertos necessários para a viabilização da produção envolvendo o Movimento de Cultura Popular e o CPC da UNE, tudo estava pronto para as filmagens. O projeto era fazer um filme nos próprios locais dos acontecimentos e com os participantes efetivos do movimento, partindo de um roteiro prévio, baseado quase totalmente nas informações de Elizabeth Teixeira sobre a vida de seu marido.

Para Ramos (2006), o roteiro inicialmente seguia o estilo didático-conscientizador, característico das obras produzidas pelo CPC, estruturando-se em torno de personagens com perfis claramente delimitados. Mas, ainda segundo o autor (2006), no caso de *Cabra marcado para morrer* (1984) era possível perceber algo a mais. Tratava-se do que Reis e Lopes (1988, p.233) caracterizavam como personagens-síntese “entre o individual e o coletivo, entre o concreto e o abstrato, tendo em vista o intuito de ilustrar de uma forma representativa certas dominantes do universo em que se desenrola a ação”, ou seja, personagens tipificadas que, nesse caso específico, representam aqueles segmentos sociais que sofrem exploração econômica e opressão política. Além disso, em consonância com as intenções implícitas no projeto, os diálogos foram produzidos de fora para dentro, sem conhecimento efetivo da cultura daqueles camponeses, afirma Ramos (2006).

Em 15 de Janeiro de 1964, surgiu o primeiro obstáculo que o filme enfrentou. Houve um conflito perto dos locais onde aconteceriam as gravações envolvendo policiais e empregados de uma Usina, de um lado, e camponeses, de outro. Na ocasião, onze pessoas morreram. Com isso, a polícia militar da Paraíba ocupou a região, tornando impossível a continuação do trabalho, fazendo com que Coutinho transferisse as filmagens para o Engenho de Galiléia no município de Vitória de Santo Antão, Pernambuco.

Após os acertos com a Liga Camponesa de Pernambuco e com o apoio dos moradores da região, começaram as filmagens. No filme, em destaque estava João Mariano (Figura 1), o único que era de fora da luta das Ligas Camponesas, que interpretava o líder assassinado João Pedro Teixeira, e Elizabeth Teixeira¹ (Figura 2) interpretando a si mesma. Os outros personagens (Figura 3) foram feitos por camponeses de Galiléia, ao contrário do projeto original, que previa a participação dos moradores da localidade de Sapé, onde originalmente seria filmado o longa-metragem.

¹ Elizabeth Teixeira foi a única que permaneceu do projeto original que seria filmado em Sapé. Ela viajou para Pernambuco com Coutinho para realizar as gravações do filme em Galiléia

Figura 1: João Mariano a cavalo interpretando João Pedro Teixeira



Fonte: documentário *Cabra marcado pra morrer* (CABRA..., 1984)

Figura 2: Elizabeth Texeira interpretando a si própria



Fonte: documentário *Cabra marcado para morrer* (CABRA...,1984).

Figura 3: camponeses da Galiléia que interpretavam demais personagens



Fonte: documentário *Cabra marcado para morrer* (CABRA...,1984)

Segundo Ramos (2006), as filmagens aconteceram entre os dias 26 de Fevereiro, quando foi rodado o primeiro plano do longa-metragem, e 1 de Abril de 1964, momento em que o trabalho da equipe foi definitivamente interrompido pelo Golpe Militar e o exército invadiu o Engenho Galiléia, prendendo diversos líderes camponeses e alguns membros da equipe do filme. Contudo, a maior parte da equipe conseguiu fugir para o Recife, chegando posteriormente ao Rio de Janeiro.

Diversos materiais do filme foram apreendidos, entre eles filmagens. Parte desse material só foi preservado por ter sido enviado ao laboratório Líder, no Rio de Janeiro, para revelação, entre os dias 15 e 17 de março de 1964. Os trinta e cinco dias de filmagem realizadas em poucas locações resultaram na execução de apenas 40% do roteiro original. Equipamentos de filmagens, copiões, negativo virgem, exemplares de roteiro, fita magnética, anotações de João Mariano a cavalo interpretando João Pedro Teixeira.

A retomada das ruínas de uma história interrompida

Em 1981, após a Anistia² decretada no governo do General João Figueiredo, Eduardo Coutinho retoma seu projeto interrompido em 1964. O cineasta em questão modifica seus procedimentos para realização do filme, ele não parte mais de um roteiro pré-estabelecido e tampouco se insere em um esforço didático-conscientizador, afirma Ramos (2006). Para Coutinho os anos que separam os tempos de *Cabra marcado para*

² Aprovada em 28 de agosto de 1979, a lei nº 6.683 concedeu a anistia a todos que cometeram crimes políticos ou eleitorais e àqueles que sofreram restrições em seus direitos políticos em virtude dos Atos Institucionais (AI) e Complementares, entre 02 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979.

morrer (1984) foram de aprendizados, pois com o golpe de estado muitas das ideias político-estéticas, até então incontestáveis, passaram a ser repensadas.

Segundo Ramos (2006), os intelectuais de esquerda passam a repensar uma certa impoção iluminista que orientava sua prática política ao longo destes anos. Com isso surgiu o fenômeno de enquadrar num mesmo referencial teórico a derrota de intelectuais, operários e camponeses. Assim, todos os opositores do regime militar passaram a ter como única referência a ruptura imposta por 1964. A experiência de perda passaria a unir a todos.

É nesse contexto que, dezessete anos depois, em 1981, Coutinho decide retomar as ruínas de uma história interrompida e partir em buscas das pessoas que participaram das primeiras filmagens de *Cabra marcado para morrer* (1984) a fim de saber do seu paradeiro e ver como elas contavam, agora, sem nenhum roteiro prévio, aquela história de violências comum a todos. Para Tales Ab'Saber (2013), é esse grau de indeterminação e liberdade que costura a poderosa máquina estética que se tornou *Cabra marcado para morrer* (1984) de Eduardo Coutinho.

Ao encontrar os primeiros personagens do primeiro *Cabra*, Coutinho os reúne no Engenho Galiléia, local onde, dezessete anos antes, aconteceram as primeiras filmagens. Nessa ocasião, Coutinho entrevista um a um, confrontando-os com suas lembranças, no sentido mais amplo, desde as memórias da efervescência social das Ligas Camponesas, nascidas justamente no Engenho Galiléia, até os dias das gravações e suas falas no filme.

O cineasta conservou uma parte do material filmado em 1964 e o projetou para os intérpretes de antes, filmando suas reações no instante da exibição e imediatamente depois. Nesse momento fílmico, há também uma confrontação física entre os rostos do passado e os do presente. Essa recordação do passado, por meio de imagens silenciosas de uma ficção transformada em documento de época, restabelece uma comunicação entre os camponeses e Coutinho, presente na tela como entrevistador e também como personagem do primeiro *Cabra*, afirma Paranaguá (2013).

De acordo com Ramos (2006), após essas entrevistas, Eduardo Coutinho parte em busca de Elizabeth Teixeira, a viúva de João Pedro Teixeira que interpretou a si mesma no filme de 1964. Ao ser reencontrada, a mulher que vivia na clandestinidade readquire seu verdadeiro nome, deixando de ser Marta Maria da Costa, e inicia o seu exercício de rememorar as experiências passadas.

Na obra cinematográfica (*CABRA...*, 1984), Elizabeth narra desde a época anterior à filmagem, sua vida com João Pedro Teixeira, a luta desenvolvida no interior do Sindicato, o assassinato do marido, os percalços das locações, até o período do exílio em que se manteve na clandestinidade. Depois de Elizabeth, de acordo com o filme (*CABRA...*, 1984), Coutinho vai em busca dos filhos do casal Teixeira que tinham se espalhado pelo país. Da mesma forma, entrevista cada um deles, solicitando-lhes o igual esforço em rememorar. É deste modo que, entre 1982 e 1984, o segundo *Cabra marcado para morrer* fica pronto 20 anos depois do início das filmagens do primeiro.

O que pode o *cabra*?

“O cinema de Eduardo Coutinho é um vetor político, aberto ao outro e aberto à história”, afirma Tales Ab’Saber (2013). No cinema de Coutinho a história e a memória se entrelaçam intimamente, pois nascem de uma mesma preocupação e compartilham de um mesmo objeto: a elaboração do passado. Essa elaboração prevê uma redenção que sob a ótica benjaminiana exige uma rememoração integral dos fatos da história, em que cada vítima do passado, cada tentativa de emancipação, por mais humilde e pequena que seja, deva ser salva do esquecimento e “citada na ordem do dia”, ou seja, reconhecida, honrada e rememorada, pois, como afirma Benjamin (1974, p.1234-35 apud LOWY, 2005, p.54) “enquanto os sofrimentos de um único ser humano forem esquecidos, não poderá haver libertação”.

Em *Cabra marcado para morrer* (1984), Coutinho não propõe uma elaboração do passado através de uma reconstituição dos acontecimentos vividos, pois para ele não interessa a História em si mesma, em suma, como afirma Cláudia Mesquita (2016), mas como o filme que a reescreve, provocando em seu processo, encontros, reencontros, rememorações e associações. Nesse sentido, o cineasta aposta no trabalho atual da rememoração para a reabertura do passado, dando uma nova chance ao que foi apagado, esquecido ou encoberto pela história oficial, mas também indaga o presente, colocando-o em crise, exigindo elaboração - “como se as esperanças envolvidas nas lutas passadas viessem nos indagar sobre os rumos que a história lhes deu ou tem lhes dado” (MESQUITA, 2016, p.63).

Trata-se, como propõe Claudia Mesquita (2016) de elaborar “o presente como história”, pois a cena atual faz apelo a rememoração e é por ela posta em perspectiva, ganhando historicidade e inscrevendo-se em um devir.

Ainda segundo a autora (2016), neste retorno de *Cabra marcado para morrer* (1984) Coutinho propõe elaborar esse hiato de quase 20 anos, junto aos camponeses em cena, mas também na montagem, a fim de construir uma ponte, uma passagem entre tempos. Portanto, o desafio de urdir na montagem a heterogeneidade da matéria fílmica, coincide com o desafio de narrar a história, “como se o processo-filme corresponde-se a um cristal do acontecimento-total”, afirma Mesquita (2016, p.62).

Por meio do cinema, Coutinho é capaz de articular o tempo e pensá-lo, pois faz do instante fílmico um momento maior de mediação formal entre espaços e tempos, internos e externos, que, na mesma medida que nos distancia e faz pensar, nos aproxima da matéria perdida da vida e revela os seus próprios fundamentos. Pode-se perceber isso na utilização dos planos ficcionais filmados em 1964, retratando a história de violência sofridas por vários de seus personagens, para trazer de volta, dezessete anos depois, como uma imagem viva do passado.

Para Mesquita (2016), o que marca o filme de Coutinho é justamente o reconhecimento entre passado e presente e a consciência da história como construção atual. Para a autora (2016), mais do que tematizar as mudanças na realidade, o filme as abriga em sua forma, nas diferenças entre os registros que o compõem, em sua matéria híbrida e na pronunciada montagem final.

Na montagem de *Cabra marcado para morrer* (1984), coexistem, e por vezes colidem, fragmentos da cinebiografia inacabada de João Pedro Teixeira, com encenações ficcionais, em preto e branco, 35 mm, câmera fixa, atuadas pelos próprios camponeses; e planos sequência coloridos, feitos em 16 mm, câmera na mão, som direto, o cineasta presente em cena, o filme retomado com estilo de reportagem. Segundo Mesquita (2016), a escolha por uma montagem heterogênea e fragmentada propõe que as próprias imagens, filmadas em 1964 e em 1981/82, surjam marcadas por diferentes circunstâncias e possibilidades, inclusive tecnológicas, do cinema em sua “fricção com o mundo”(COMOLLI, 2008).

Nas palavras de Furtado (2013), o cinema não é uma reprodução do mundo, é o que resiste, pois se trata de uma experimentação filosófica que produz um efeito de choque sobre o pensamento, possibilitando uma redescoberta do olhar para o real dos homens e do mundo. As imagens cinematográficas não são apenas formas, mas lampejos, forças capazes de interromper o contínuo da história, tornando visíveis as vértebras fraturadas do tempo.

A imagem constitui, segundo Benjamin (2009), o “fenômeno originário da história”. O presente de seu aparecimento oferece a forma fundamental da relação possível entre o *Agora* (instante, lampejo) e o *Outrora* (latência, fóssil), relação da qual o Futuro (tensão, desejo) guardará os rastros. Para o autor (2009), a imagem não está na história como um ponto sobre uma linha, ou como um simples evento no devir histórico, ou mesmo como um bloco de eternidade insensível às condições desse devir, mas sim, como produtora de uma temporalidade com dupla face, a qual Benjamin (2009) nomeia de dialética.

Trata-se de uma instância de tempo em que não se instaura uma relação temporal entre passado e o presente, mas uma relação dialética entre o *Outrora* e o *Agora*. É nesse sentido que Benjamin (2009) define a imagem como a “dialética em repouso”. Nas palavras de Didi-Huberman (2015) o repouso do qual fala Benjamin (2009) deve, primeiro, ser pensado no modo de *cesura*, como corte no movimento do pensamento. Mas esse corte na continuidade, nos diz Didi-Huberman (2015), não é simplesmente uma interrupção de ritmo: ele faz emergir um contrarritmo, ritmo de tempos heterogêneos sincopando o ritmo da história. É assim que se encontram o *Agora* e o *Outrora*, fazendo com que se percebam as sobrevivências - imagens -.

Coutinho propõe, portanto, com *Cabra marcado para morrer* (1984), uma reflexão crítica e histórico-política sob o ângulo de formações sobreviventes - imagens - repentinamente tornadas visíveis na *cesura* - na fratura - aberta do tempo presente.

Para Mesquita (2016), o desejo do filme de recompor os fios do passado e os valores da memória, de dar nome à impunidade e à violência do extermínio realizado contra os trabalhadores, de reconhecer a continuidade dessa violência nos pobres atuais e no próprio narrador, era também um desejo de constituir um sentido da verdade histórica do processo que todos, no filme e fora dele, viveram.

Como afirma Benjamin (2012, p.245) em suas *Teses sobre o conceito de história* (1940), “a tradição dos oprimidos nos ensina que o “estado de exceção” no qual vivemos é a regra. Precisamos chegar a um conceito de história que dê conta disso”. Para isso, segundo Benjamin (2012), devemos buscar no passado os germes de uma nova história,

levando em consideração os sofrimentos acumulados e dando um novo impulso às esperanças soterradas para que se inaugure um outro conceito de tempo, um “tempo de agora”, ou *Jetztzeit*, segundo Benjamin (2012). Trata-se, portanto, de saber ler e escrever uma outra história, uma espécie de anti-história, uma história a “contrapelo”, ou ainda, a história da barbárie, sobre a qual se impõe a da cultura triunfante.

Com *Cabra marcado para morrer* (1984), Coutinho estava comprometido em recompor a história das gerações passadas que pagaram com o seu sacrifício e receberam a violência que o nosso progresso se recusa a reconhecer. O cineasta, retomando Benjamin, faz da ocasião fílmica um “tempo-de-agora” em que as falas abafadas possam enfim reverberar e inscrever em nosso presente seu apelo por um futuro diferente.

Referências

- AB'SÁBER, Tales. *Cabra marcado para morrer, cinema e democracia*. In: OHATA, Milton (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: CosacNaify, 2013, p. 505-522.
- BAITELLO JUNIOR, Norval. *A era da iconofagia: reflexões sobre a imagem, comunicação, mídia e cultura*. São Paulo: Paulus, 2014.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- _____. *Obras Escolhidas I Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.
- BERNARDET, Jean Claude. *Vitórias sobre a lata de lixo da história*. In: _____. *Cineastas e Imagens do povo*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- FURTADO, Beatriz. *A imagem-intensidade no cinema de Sokurov*. In: PARENTE, André. *Cinema/Deleuze*. São Paulo: Papyrus, 2013. p. 1-12.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem – CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- KEHL, Maria Rita. *Muito além do espetáculo*. In: ADAUTO, Novaes. *Muito além do espetáculo*. São Paulo: SENAC editora, 2004.
- LOWY, Michael. *Walter Benjamin aviso de incêndio: uma leitura das teses Sobre o conceito de história*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MESQUITA, Cláudia. Cardoso. *Entre agora e outrora: a escrita da história no cinema de Eduardo Coutinho*. *Galaxia* (São Paulo, Online), n. 31, p. 54-65, abr. 2016. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542016124255>.
- NOVAES, Adauto. *Muito além do espetáculo*. São Paulo: SENAC editora, 2004.

PARANAGUÁ, Paulo. Cabra marcado para morrer. In: *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

RAMOS, Alcides Freire. A historicidade de Cabra marcado para Morrer (1964-84, Eduardo Coutinho). *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 28 jan. 2006. OpenEdition. <http://dx.doi.org/10.4000/nuevomundo.1520>. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/nuevomundo/1520#ftn18>>. 03.Dez.2019.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M.. *Dicionário de Teoria Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

SACRAMENTO, Igor. Cineastas brasileiros, da revolução à televisão. In: *Depois da revolução, a televisão: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970*. São Carlos Pedro & João Editores, 2011.

SAIMAN, Etienne. *Como pensam as imagens*. São Paulo: Editora Unicamp, 2012.

ZOURABICHVILI, François. Deleuze e o Possível (sobre o involuntarismo na política). In: ALLIEZ, Éric (org.). *Deleuze uma vida filosófica*. 1ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 333-356.