



VI Grão Fino: Semana de Fotografia
Campina Grande/PB
08 a 10 de novembro de 2023



Imagens de arquivo como linguagem cinematográfica: as regras do jogo e uma operária na multidão¹

Monique Alves Oliveira²
Universidade Federal de Juiz de Fora

RESUMO

O artigo objetiva estudar imagens de arquivo das greves do ABC paulista nas décadas de 70 e 80 utilizadas na construção narrativa de dois filmes brasileiros: *Peões* (2004), de Eduardo Coutinho, e *Chão de Fábrica* (2021), de Nina Kopko. O trabalho pretende analisar como as fotografias participam da elaboração dos filmes. No caso do documentário, as imagens auxiliam o diretor na procura dos personagens, em um processo nomeado como “regras do jogo”. Na ficção, as fotos finalizam o filme a partir de uma intervenção feita na fotografia destacando as figuras na multidão que antes foram representadas na trama. No trabalho, ambos os processos serão estudados buscando delinear a importância do registro da memória para constituição das produções.

PALAVRAS-CHAVE: imagem de arquivo; operárias; cinema brasileiro contemporâneo; greves; memória; trabalho.

INTRODUÇÃO

O artigo apresenta o estudo de duas obras do cinema brasileiro lançadas em contextos diferentes, mas que apresentam temáticas semelhantes. O primeiro é o documentário *Peões* (2004), de Eduardo Coutinho, em que se vê o relato de uma série de trabalhadores que participaram da luta sindical no ABC paulista nos anos 70 e 80. O segundo, *Chão de Fábrica* (2021), de Nina Kopko, é um curta de ficção em que a história se volta justamente para o período das greves. A trama é protagonizada por um grupo de operárias que se encontram no vestiário durante o intervalo de almoço, período esse marcado por conflitos e compartilhamento de segredos e sonhos.

Além da proximidade do assunto abordado, ambos os filmes utilizam um recurso similar na estratégia de construção das obras, a imagem de arquivo como linguagem cinematográfica. O trabalho pretende investigar como as

¹ Trabalho apresentado no GT1 “Fotografia documental”.

² Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens. Linha de Pesquisa: Cinema e Audiovisual, e-mail: moniquealvoli@gmail.com.



VI Grão Fino: Semana de Fotografia
Campina Grande/PB
08 a 10 de novembro de 2023



fotografias atuam de maneiras diferentes em cada caso, ressaltando a especificidade de construção de cada gênero, ficção e documentário.

A metodologia do estudo será a análise fílmica da construção narrativa das duas obras. No caso de *Peões*, por se tratar de um longa-metragem, a análise privilegiará uma personagem em cuja apresentação a imagem de arquivo é utilizada de maneiras que transcendem o interesse documental. Em *Chão de Fábrica* as fotos encerram o filme, de modo que o período de desenlace da trama será enfatizado na escrita. Em ambos os casos, a montagem será o elemento principal de observação das análises. Além dos filmes, o artigo se baseia em entrevistas cedidas pelos próprios realizadores, críticas cinematográficas e outras obras às quais as produções fazem referência direta.

Espera-se compreender como as imagens participam das operações cinematográficas apresentadas em cada linguagem e qual o sentido elaborado e ampliado na intervenção e no encontro mediado pela memória.

As regras do jogo

Peões, pelas palavras de Eduardo Coutinho, seria seu “filme mais falado”, embora seja a partir de imagens de arquivo que a produção se desenrole. O filme apresenta uma série de entrevistas com ex-metalúrgicos que participaram da luta sindical no ABC paulista, durante os anos 70 e 80. A produção foi realizada no período das eleições de 2002, que consagraram Luiz Inácio Lula da Silva, ex-líder sindical, como presidente.

Em uma entrevista de 2002 à jornalista Marília Gabriela, o diretor, antes de iniciar o processo de montagem, conta sobre sua insegurança com o resultado final da obra, destacando que se sentiu “meio solto” durante as filmagens, fazendo referência à delimitação espacial e geográfica com que prefere trabalhar. No relato, ele menciona que essa característica de dispersão estaria ligada ao movimento de trabalhadores que migraram de estados, como Nordeste e Minas Gerais, para o ABC paulista. E, em muitos desses casos, teriam retornado para suas cidades de origem, demarcando o amplo recorte geográfico dos interesses do filme.



VI Grão Fino: Semana de Fotografia
Campina Grande/PB
08 a 10 de novembro de 2023



Todavia, a instabilidade gerada pela dispersão se ajusta no processo de montagem. Do ponto de vista da localização principal das greves, o filme se inicia pelo “fora” (Vista Alegre, Ceará) e se encerra por “dentro” (São Bernardo do Campo, São Paulo). Esse movimento é definido na primeira e última cena do filme quando o documentarista esclarece: “Dona Socorro a primeira... a primeira da cidade”; e Geraldo o “último entrevistado”. Esse gesto demarcado também pode ser comparado ao período das decisões eleitorais que acompanha o filme, já que Geraldo dá o seu relato após ter votado – dia em que Lula ganha as eleições.

Para ser possível o encontro com esses personagens, o filme adota um processo de pesquisa interessante. Consuelo Lins (2004) escreve em seu livro sobre a metodologia empregada em *Peões*:

“Ei metalúrgico, você está nessa foto?”, dizia uma pequena reportagem do jornal do sindicato de São Bernardo do Campo na edição de setembro de 2002, convidando os operários para uma reunião como equipe de pesquisa de Eduardo Coutinho. O objetivo do primeiro encontro era mostrar às lideranças do movimento grevista, sindicalistas e pessoas envolvidas nas mobilizações uma seleção de fotografias e imagens de cinco documentários realizados na época das grandes greves, de modo a tentar identificar personagens para o filme. A tarefa era, desde o início, sabidamente dura, levando em conta a “diáspora” que ocorreu na região. “De 1979 para cá, sumiram aproximadamente 90 mil postos de trabalho. E muitos operários que foram demitidos nas greves não são mais metalúrgicos”, diz Coutinho. Com isso, a produção ficou bem mais complicada e dispendiosa, além de exigir um trabalho intenso dos pesquisadores, que só foi possível em função da ajuda do sindicato, fundamental para a realização do documentário. Ao longo de três semanas a equipe realizou mais duas projeções para reconhecimentos e conversou com cerca de 60 pessoas, na grande maioria mineiros e nordestinos, alguns poucos do interior de São Paulo e do Sul do Brasil (Lins, 2004, p. 133-134).

Algo notável no método descrito acima é que todo processo foi filmado e incorporado ao documentário. Logo após uma introdução de onze minutos, contendo algumas entrevistas com ex-operários, o filme começa a contextualizar o movimento grevista. Depois, apresenta as chamadas “regras do jogo”: um grupo de ex-operários analisam vídeos e imagens de arquivo à procura de colegas que poderiam participar do longa. A seleção das pessoas, porém, tinha como direcionamento as recomendações feitas pelo próprio diretor, interessado

pelo encontro de trabalhadores que não fizessem parte das lideranças sindicais, aqueles definidos por ele como anônimos.

Figura I – Frame da sequência de reconhecimento dos trabalhadores



Fonte: *Peões* (Eduardo Coutinho, 2004)

Alexandre Werneck (2004) considera a imagem acima “determinante para o filme e para defini-lo como uma obra de Eduardo Coutinho”, mencionando que a sequência só entrou “depois de muita reflexão e discussão” entre o diretor e sua equipe. Segundo Werneck, ao explicitar o método do documentário, o filme “traz impresso em si a marca de sua feitura” demonstrando um contraste com outras obras do cineasta em que a memória e a construção de personagem surgem a partir da “fala do entrevistado”. No caso de *Peões*, o crítico constata que os participantes “pertencem de fato a uma categoria, categoria que dialogou com a macro-história. Não são apenas pessoas, mas pessoas que tomaram parte do grande movimento operário”.

Relacionado a isso, cabe observar uma personagem em questão. Elza, última mulher entrevistada por Coutinho, é uma das trabalhadoras reconhecidas por um colega na reunião. Há um *close* na fotografia em que se exhibe Elza no canto direito, próxima a outros trabalhadores na greve metalúrgica. Ao reconhecer a colega na imagem, um ex-operário presente na reunião exclama: “Essa daqui é Elza, da Polimatique. Essa daqui é fácil de achar, ela mora aqui ... eu tenho o telefone, lá na ... no Jordanópolis”.

Figura II - Imagem de arquivo das greves do ABC paulista



Fonte: *Peões* (Eduardo Coutinho, 2004)

A entrevista de Elza, no entanto, só ocorre muito depois. A trabalhadora inicia o relato contando sobre as condições de trabalho da época, que, de acordo com ela, não eram tão ruins comparadas às ocupações que envolviam o carregamento de cargas pesadas. Elza trabalhava como soldadora e era exposta ao calor, faíscas de fogo e fibras de vidro advindas dos insumos de materiais.

Na filmagem, a personagem é enquadrada próxima a lateral de uma cadeira de madeira. No fundo é visível uma TV que parece refletir a figura de Coutinho no contra plano, que durante o diálogo movimenta os braços. Com sorriso no rosto, ela mostra sua foto na revista *Visão*, publicação do sindicato de abril de 1980. O documento estava guardado para que pudesse ser apresentado aos filhos. Como a maternidade não acontece para a ex-trabalhadora, ela pretende mostrar o registro aos sobrinhos pedindo para que eles “não fujam à luta”, como escrito na frase do hino nacional admirada por ela.

Se antes Elza aparece no filme a partir de uma fotografia, sendo reconhecida pelos colegas, atuando como exemplo para as “regras do jogo”, dessa vez o *close* em sua imagem terá a finalidade de encerrar a entrevista pela exposição do assunto que transita entre este plano e o seguinte, ou seja, o foco na foto produzida no comício do 1º de maio finaliza a fala de Elza e transporta o filme para um trecho do documentário *Linha de montagem* (1982), de Renato Tapajós, no qual se vê justamente a cobertura do evento em que ela foi fotografada.

Figura III - Fotografia de Elza na Revista Visão



Fonte: *Peões* (Eduardo Coutinho, 2004)

Em outra entrevista sobre o filme, Eduardo Coutinho comenta que “jamais usaria material de arquivo para ‘cobrir’ depoimentos, para preencher ‘lacunas’ ou fazer comprovações visuais” (Coutinho, 2013, p. 301). Uma oposição à personagem que guarda as páginas do folheto para dar o exemplo de luta aos familiares e comprovar seu testemunho. Contudo, é evidente como a utilização das imagens de arquivo no documentário articula-se na linguagem cinematográfica do filme, especialmente no processo de montagem, beneficiando-se do sentido histórico manifestado pelos documentos.

Ao incorporar o processo de reconhecimento no filme o diretor automaticamente se afasta da categoria dos trabalhadores, colocando a perspectiva deles como agentes do passado. Quando Elza é reconhecida pela primeira vez, sua imagem não transporta a narrativa diretamente para a sua entrevista. Ali o enquadramento em *close* destaca o processo, a procura feita em grupo, os participantes mais ativos do movimento como pesquisadores do filme. Muito depois que Elza é apresentada e não há nenhuma menção, além do seu nome, àquela foto mostrada anteriormente. Porém, quem incorpora outra fotografia ao filme nesse momento é a própria personagem. Sua imagem no folheto do primeiro de maio é aproveitada, não como comprovação visual, mas como efeito de transição para o comício histórico da classe trabalhadora - filmado dessa vez em outra perspectiva no filme de Renato Tapajós.

As imagens do documentário levam, contudo, a uma outra entrevista. Na cena, o enquadramento mostra agora o filme de Tapajós em uma TV e o ex-operário, que assiste às imagens, quase não se reconhece quando a câmera passeia em seu rosto na multidão. Veem-se também as mãos do diretor que comanda o vídeo, voltando e estabilizando as imagens, permitindo que se visualize a figura no tempo e em pausa.

Figura IV - Frame da cena em que operário assiste trechos do filme de *Linha de montagem* (1982) de Renato Tapajós.



Fonte: *Peões* (Eduardo Coutinho, 2004)

As imagens de arquivo citadas acima participam do processo de construção narrativa e são integradas na linguagem cinematográfica do filme. O sentido histórico representado pelas fotos, porém, parece mais ancorado ao resgate do passado dos personagens, ou pelo menos no enunciado das entrevistas, já em que quase todos os casos é a vida pessoal que se aprofunda nos diálogos. Dessa perspectiva a figura de Eduardo Coutinho é fundamental. Primeiro, porque a opção pela abordagem da amplitude pessoal da vida dos trabalhadores é uma escolha do documentarista. Segundo, pela sua presença marcante como mediador nas entrevistas e, como analisado acima, no trabalho com as imagens. Logo, mesmo que o filme não recorra diretamente ao prisma temático dos arquivos, são eles que criam o método do documentário, propiciam a força dessas transições cinematográficas e permitem que os personagens atuem como testemunhas do movimento grevista.



VI Grão Fino: Semana de Fotografia
Campina Grande/PB
08 a 10 de novembro de 2023



Uma operária na multidão

Em um contexto mais recente, o tratamento dado às imagens de arquivo no filme *Chão de Fábrica*, de Nina Kopko, se baseia na representação das operárias na fábrica. Primeiro curta da diretora, a ficção é inspirada em uma cena de uma peça de teatro chamada *O Pão e a Pedra*, da Companhia do Latão. A história da peça, assim como o filme, representa o contexto da luta sindical do final dos anos 70.

A maior parte do curta ocorre no horário de almoço das funcionárias e isso é demarcado pela fotografia, por meio de inserções de um relógio, e pelo som, por meio do alerta da sirene que marca início e fim do período. No intervalo abordado, as trabalhadoras dividem confissões, medos e desejos. Há uma construção geracional interessante feita a partir das personagens, sobretudo nas personagens de Miriam (Helena Albergaria) e Renata (Carol Duarte). A discordância entre as duas mulheres revela discrepâncias curiosas no que diz respeito à compreensão política e ideológica das lutas trabalhistas, o que decorre dos distintos contextos em que ambas se formam.

A partir do ponto médio do filme, observa-se o encerramento para cada personagem. Em *voz over* a narração conta aos poucos o destino de cada operária na medida em que o tempo narrativo chega aos dias de hoje. Em quase todos os casos as personagens têm futuros trágicos, um gesto que parece se relacionar mais com o contexto de produção do filme do que com o tempo narrativo, pois o curta de Kopko é feito em um momento de pandemia e crise econômica e política.

Diferente de *Peões*, em que as imagens de arquivo surgem após a introdução do filme, em *Chão de Fábrica* as fotos finalizam o curta, exemplificando, pela intervenção visual, o argumento central tratado pela ficção: o apagamento das mulheres operárias. Uma série de fotografias da época são resgatadas por intermédio de uma intervenção feita na imagem: há um destaque do rosto das mulheres que surgem na multidão, enquanto o foco é retirado aos poucos das outras figuras.

Figura V - Frame da cena em que imagens de arquivo são alteradas por um recurso visual em *Chão de Fábrica* (2021)



Fonte: *Chão de Fábrica* (Nina Kopko, 2021)

Segundo Kopko (2021), um documentário teria sido fundamental para a construção do roteiro e produção de *Chão de Fábrica*: trata-se do filme *Trabalhadoras Metalúrgicas* (1978), de Olga Fudemma e Renato Tapajós, produzido justamente no contexto das greves. Abaixo a diretora narra seu processo:

Conversei com a atriz Helena Albergaria e com a pesquisadora Maria Livia, e descobri que muitas mulheres operárias desse momento eram obrigadas a almoçar dentro do banheiro feminino. Então, por curiosidade, vi o filme *Trabalhadoras Metalúrgicas*, da Olga Fudemma, e entendi que as mulheres estiveram na greve em menor número por conta da dificuldade da jornada dupla de trabalho (fábrica e casa/família) – a jornada tripla, incluindo aí as atividades sindicais, eram poucas que podiam fazer. Mas elas estiverem lá na grande greve, ainda que a gente veja pouco. E eu quis falar sobre isso. O filme da Fudemma se tornou uma grande referência, não só de pesquisa, mas de inspiração cinematográfica. Depois disso foi um longo percurso de pesquisas e escritas de roteiro ao lado da Tainá Muhringer (Kopko, 2021).

O filme de Fudemma e Tapajós também utiliza imagens de arquivo na construção narrativa, embora o recurso ganhe um efeito diferente na obra de Kopko. A intervenção é feita pelo corte das fotos e contraste realçados pela montagem, processo realizado unicamente por Fudemma. Imagens iguais com recortes diferentes são colocadas em sequência. Sempre no primeiro registro mostram-se mulheres trabalhando na fábrica. Após o corte abre-se a fotografia revelando no campo de visão o registro completo, agora com

a presença dos homens no local, que quase sempre surgem posicionados acima das mulheres. Essas fotos são exibidas no início do filme e o debate ancorado não apenas pelas imagens, mas também pela narração, enfatiza as disparidades de gênero no reflexo da desigualdade salarial.

Figura VI - Frames do filme *Trabalhadoras metalúrgicas*, 1978



Fonte: *Trabalhadoras metalúrgicas* (Olga Futemma e Renato Tapajós, 1978)

Em *Chão de Fábrica*, as imagens apresentam outro sentido em função da ordenação. Após a narrativa sobre o futuro das personagens, o formato de VHS, presente desde o início do filme, é ampliado para a proporção normal do quadro ao filmar uma fábrica vazia. Kopko conta que a escolha da estética em VHS foi uma estratégia para que a obra pudesse ser como “um filme esquecido numa prateleira”, enfatizando o apagamento das trabalhadoras que participaram do movimento grevista. De modo que a transição para o formato digital movimenta o tempo narrativo para o presente, definido pelo filme a partir da imagem da metalúrgica desativada.

É interessante observar que essas imagens da fábrica vazia são aos poucos intercaladas novamente com as cenas em VHS, acompanhadas da voz da narradora que denuncia a ausência da representação das mulheres. As imagens de arquivo são inseridas só depois, formando uma sequência de três composições estilísticas diferentes, enfatizando um contraste na percepção de três tempos: a representação do passado, quando se passa o filme; o presente demarcado pela filmagem aberta com textura e cores mais naturalistas; e a fotografia de arquivo apresentada a partir da intervenção visual, que recupera o

passado por meio da imagem de arquivo lançando-o em outra perspectiva pelo efeito visual.

Figura VII - Frames dos diferentes formatos de cena em *Chão de Fábrica*



Fonte: *Chão de Fábrica* (Nina Kopko, 2021)

A mediação do tempo construída em *Chão de Fábrica* é fundamental para a argumentação principal feita pelo filme, ligada a denúncia do apagamento das mulheres no movimento grevista. Entretanto, há um paradoxo interessante que pode ser observado destacando apenas a construção da montagem nessas sequências. Jean-Claude Bernardet (2003), em *Cineastas e Imagens do povo*, nota que os documentários produzidos no contexto das greves do ABC paulista não mostram “cenas tomadas num momento de crise, na greve” (Bernardet, 2003, p. 264). Ou seja, não há o registro dessas fábricas quando elas não estão funcionando e vazias. Ainda segundo ele:

Quando o sistema de exploração emperra, a câmera não pode mais ultrapassar a fronteira. As indústrias impedem, dentro da fábrica, que se documente a desarticulação do sistema, que se documente a ação dos operários em seu benefício. O portão – que o guarda fecha – delimita o espaço em que a câmera pode atuar e acaba funcionando como símbolo, no espaço, do choque entre as duas classes (Bernardet, 2003, p. 264-265).

O autor percebe que o que ocorre dentro da fábrica no momento das greves é representado nos filmes de forma “verbal” e quem constrói essa imagem é “o operário” (Bernardet, 2003, p. 265). O filme de Kopko, feito quarenta anos depois, busca resgatar pela ficção a memória desses documentários colocando a mulher operária no centro da discussão. No entanto, em referência ao pensamento de Bernardet é possível ampliar a análise pela via da montagem. A ordenação em sequência da fábrica vazia em seguida às fotografias das



VI Grão Fino: Semana de Fotografia
Campina Grande/PB
08 a 10 de novembro de 2023



greves também pode aprofundar outra perspectiva ancorada no contraste entre vazio e multidão. Se antes as fábricas ficavam esvaziadas durante as greves pela união dos trabalhadores, agora o vazio é gerado pela crise política e econômica em função de uma nova morfologia do trabalho, suspendendo qualquer tipo de organização dos profissionais. Os espaços que simbolizavam a força da categoria – verbalizados por operários em tantos documentários da época – demarcam agora, pela ficção, a falência do próprio regime. A imagem de arquivo, por sua vez, que coloca em cheque o apagamento e opressão das mulheres, também ancora a lembrança de uma luta sindical restrita ao passado.

Considerações Finais

O artigo buscou refletir, após a análise fílmica, alguns usos das imagens de arquivos feitos através da linguagem cinematográfica das obras. Em *Peões* (2004), as fotografias participaram da pesquisa para encontro dos operários anônimos que participaram das greves. Esse momento foi incorporado ao filme em um procedimento que afastou o diretor das escolhas dos personagens, ainda que ele – também filmado nas imagens – tenha direcionado esses participantes ao estabelecer algumas regras. Além disso, as imagens também mediaram transição de planos, como no caso analisado de Elza, em que, apesar de a personagem guardar sua foto para comprovar um testemunho, no documentário a imagem teve a função de transportar a história para um outro tempo, em outro filme, encaminhando a entrevista para outro personagem.

Em *Chão de Fábrica*, também há um caminho de retorno feito a partir da imagem de arquivo. No curta, as fotografias denunciam o apagamento da participação das mulheres no movimento grevista, utilizando um efeito de foco nas imagens que resgata a participação das mulheres e na presença das operárias na multidão das greves. Entretanto, na montagem observa-se outro sentido, além do declarado pelo argumento do filme. O contraste das sequências de imagens entre o passado, a fábrica vazia do presente e a fotografia das greves expõe outra problemática relativa ao declínio dos trabalhadores como categoria. Os espaços vazios da fábrica, que antes atestavam a mobilização dos



VI Grão Fino: Semana de Fotografia
Campina Grande/PB
08 a 10 de novembro de 2023



profissionais, agora indicam a crise da categoria, bem como um novo regime e organização do trabalho.

Em ambos os filmes as imagens de arquivo surgem para além da sua função histórica e documental. Embora seja através destas funções que o processo de montagem é potencializado ao incorporar a força destes registros à construção narrativa das obras.

Por fim, cabe apontar um interesse comum das duas produções, revelado no desejo de representar o âmbito pessoal da vida dos trabalhadores nos filmes. Em *Peões*, interessa a Coutinho descobrir como estavam os trabalhadores do ABC, gesto inclusive inscrito no seu direcionamento na seleção dos personagens mais anônimos do movimento grevista. Em *Chão de Fábrica*, as mulheres ganham protagonismo e, com elas, questões como maternidade, amor, solidão e vida conjugal são abordadas para além das esferas políticas e do trabalho. Cabe observar ainda a multiplicidade de questões geradas pelas imagens e elaboradas na linguagem cinematográfica através do trabalho com os arquivos sendo possível reunir, resgatar, intervir e recontar.

REFERÊNCIAS

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

COUTINHO, Eduardo. Entrevista do encarte do DVD *Peões*. *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

COUTINHO, Eduardo. *Peões*. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2004.

COUTINHO, Eduardo. Entrevista concedida a Marília Gabriela. *De frente com a Gabi*, 2002. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VhKPsgQnM2U>. Acesso em: 03/10/2023.

FUTEMMA, Olga; TAPAJÓS, Renato. *Trabalhadoras Metalúrgicas*. São Paulo: Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema; Raíz Produções Cinematográficas; Oca Cinematográfica, 1978.

KOPKO, Nina. *Chão de Fábrica*. São Paulo: Boulevard Filmes, 2021.



VI Grão Fino: Semana de Fotografia
Campina Grande/PB
08 a 10 de novembro de 2023



KOPKO, Nina. Entrevista concedida a Marisa Merlo. *Festival Olhar de Cinema*, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Qr5vkEPDdwY&t=705s>. Acesso em: 03/10/2023.

KOPKO, Nina. Entrevista concedida a Vitor Búrigo. *CineVitor*, 2021. Disponível em: <http://www.cinevitor.com.br/entrevista-nina-kopko-fala-sobre-chao-de-fabrica-curta-metragem-exibido-no-10o-olhar-de-cinema/>. Acesso em: 03/10/2023

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

TAPAJÓS, Renato. *Linha de montagem*. São Paulo: Tapiri Cinematográfica Ltda, 1981.

WERNECK, Alexandre. Peões. *Revista de Cinema Contracampo*, 2004. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/64/peoes.htm>. Acesso em: 03/10/2023.