

Sombras Elétricas

17 de março de 2023

Edição 10

O Cinema Marginal brasileiro: entre curtição e abjeção

por André Renato



Seja Marginal Seja Herói (1968), Hélio Oiticica

A geração que ficou conhecida como cinema marginal, ou cinema “udigrudi” (pronúncia malandra para *underground*), entre os anos 1960 e 1970, foi uma das mais importantes para a cultura audiovisual nacional. É um movimento bastante conhecido nos meios acadêmicos e dentre os cinéfilos mais *hardcore*, mas ainda está longe de receber o reconhecimento de que desfruta o cinema novo ou a era Atlântida (chanchadas) - com o desconto de que os marginais nunca foram exatamente populares, tanto porque nunca quiseram fazer filmes muito populares, procurando sempre manter uma aura escandalizante de experimentalismo estético e provocações (i) morais.

O núcleo duro daquele que foi chamado pelo crítico e cineasta Jairo Ferreira de **cinema de invenção** encontra-se na cidade de São Paulo, mais especificamente na região chamada na época de “boca do lixo”: uma zona do centro nos arredores da praça da República que, nos anos 30 e 40, abrigava os escritórios das grandes dis-

tribuidoras de Hollywood, e que, já na década de 60 e 70, vivia aquela gloriosa decadência boêmia: botecos barra-pesada, mercado do sexo. Ali, cineastas, profissionais técnicos do mercado audiovisual e produtores se reuniam em bares e escritórios para pensar, discutir e planejar cinema.

Mas também houve expressões importantes e significativas da marginalidade no Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Salvador.

E o mais importante: o cinema marginal desenvolveu uma maneira bastante própria de fazer frente à marcha de boçalidade e cretinice conservadora representada pela ditadura civil-militar de 1964-1985. Sofreu, é claro, muita perseguição e censura por isso. O posicionamento político único dos marginais também é expressão dos dilemas e da crise da militância de esquerda no Brasil pós-golpe de 64 - principalmente, depois da promulgação do AI-5 em dezembro de 1968, que recrudescerou ainda mais a máquina de repressão do Estado.

Esse posicionamento,

como veremos, caracteriza-se mais por respostas **viscerais** à violência cometida pelo Estado e à visão de mundo que legitima essa mesma violência, do que por uma proposta estudada e organizada de ação político-revolucionária, como faziam os cinemanovistas.

Nesse posicionamento marginal, percebemos também diferenças claras entre o cinema marginal e o cinema novo (nas formas e nos conteúdos), para não dizer dissidências. Falaremos disso mais detalhadamente nas páginas seguintes. Boa leitura!

- ◆ História
- ◆ Estética
- ◆ Cineastas
- ◆ Filmes
- ◆ Relações com o Cinema Novo
- ◆ Perseguição e censura na ditadura militar
- ◆ Bibliografia

ÍNDICE:

<i>Origens</i>	2
<i>Estética</i>	3
<i>Filmes</i>	6
<i>Leituras</i>	7

Origens

O golpe civil-militar de 1964 promoveu, rapidamente, uma supressão violenta dos movimentos sociais e culturais mais progressistas, como a UNE (União Nacional dos Estudantes) e o seu CPC (Centro Popular de Cultura). Ao mesmo tempo, ideologias conservadoras encontraram terreno fértil para o recrudescimento. Mas, apesar da orientação tradicionalista dos primeiros governos militares e da censura no jornalismo e nas artes, ainda conseguiu florescer, durante um tempo, uma cultura de protesto.



Mas, perto do fim da década de 60, a ditadura foi apertando o cerco a qualquer sinal de oposição. Artistas e ativistas mobilizados na resistência começaram a se dar conta de que a tomada do poder pelos militares não era uma tentativa passageira de reação às forças revolucionárias de esquerda que intelectuais engajados acreditavam estar em curso desde os anos 50. Começa, então, a desmoronar o otimismo que tanto animou a geração da arte popular revolucionária do Cinema Novo – pense no Glauber Rocha de *Barravento* (1962) e *Deus e O Diabo na Terra do Sol* (1964); ou no Leon Hirszman de *Pedreira de São Diogo* (1962). Esse otimismo foi dando lugar a uma sensação de impotência e angústia paralisante cada vez maior.

Os artistas revolucionários fazem, então, uma

autocrítica desencantada: como as coisas puderam chegar a este ponto? São apontados os “culpados”, para além dos próprios militares e das classes média e alta conservadoras: as contradições da classe média urbana intelectualizada (não suficientemente identificada com o povo), a alienação do povo etc. Então, Glauber Rocha realiza *Terra em Transe* (1967), transição emblemática do visionarismo utópico de *Deus e O Diabo...* para um cinismo sarcástico e niilista que dará o tom para os cineastas da boca do lixo.

Na republiqueta alegórica de Eldorado, o populismo romântico dos revolucionários é igualado aos interesses oligárquicos das classes dominantes; e quando o pai-ditador os chama para a mesa, na distribuição de migalhas de poder, ambos atendem prontamente. À minoria heroica que manterá sua integridade, restará a tentativa desesperada da resistência armada quixotesca – e suicida. *Terra em Transe* não é ainda cinema marginal, mas jamais existiria cinema marginal sem *Terra em Transe*.

Impasse. A crise se expressará nos projetos da música tropicalista, do Teatro Oficina e do Cinema Marginal. O cinema, o teatro, as artes visuais e a música, feitos a partir de 1967, compartilhavam de uma mesma palavra de ordem, já bem diferente das palavras de ordem da turma anterior: **provocação**. Era preciso arrancar o espectador da sua postura de conforto consumista e forçá-lo a participar do mesmo estado de confusão e desespero no qual se encontravam os artistas.

José Celso Martinez Cor-

rêa, dramaturgo e diretor do Teatro Oficina, ao criticar o teatro revolucionário dos grupos Arena e Opinião, declara:

“O teatro tem hoje a necessidade de desmistificar, colocar este público no seu estado original, cara a cara com sua miséria, a miséria de seu pequeno privilégio (...). O teatro não pode ser instrumento de educação popular, de transformação de mentalidades na base do bom-meninismo. A única possibilidade é exatamente pela deseducação, provocar o espectador, provocar sua inteligência recalçada, seu sentido de beleza atrofiado (...).”

Mirando principalmente na sociedade de consumo, a música tropicalista (Caetano, Gil, Tom Zé, Torquato Neto, Capinam), os espetáculos do Teatro Oficina (particularmente, *O Rei da Vela*, encenação do texto de Oswald de Andrade, em 1967) e os filmes do pessoal da Boca do Lixo irão substituir a didática da arte popular revolucionária por estratégias de provocação e **agressão** (dos sentidos, das mentalidades e sensibilidade) do público, em consonância com as ondas vanguardistas da contracultura *underground* que vinha florescendo nos EUA (parte da qual será formada pelos filmes de *exploitation*). Daí o cinema “udigrudi”, exibido nas *grindhouses* da Boca do Lixo.

O Bandido da Luz Vermelha (1968, de Rogério Sganzerla) pode ser considerado o pontapé que dá início ao cinema marginal de provocação e agressão, ao retomar a velha tradição das chanchadas, mas agora em uma chave ultra-violenta (*exploitation*) de paródia e crítica do audiovisual (cinema, TV) enquanto dispositivo de comunicação de massas. *A Margem* (1967), de Ozualdo Candeias, também costuma ser citado nas origens da marginalidade, mas esse longa não se alinha à proposta de provocação-

agressão que caracterizará a maioria das produções “udigrudi”.

Ciente da sua impotência, o cineasta marginal responde com agressões orientadas por uma verve irônica iconoclasta e niilista: “quando a gente não pode nada a gente avacalha”, diz o bandido da luz vermelha, sugerindo novas palavras de ordem para os inconformados com o estado das coisas.

Essa declaração soa como manifesto para a postura sistemática de **deboche e desbunde**, que será marca registrada do movimento. Assumindo a preferência pelos vencidos, os cineastas adotam a figura do marginalizado social (o fora-da-lei, a trabalhadora do sexo, o jovem desajustado) como alegoria da única resistência possível.



A História já não é mais repositório de esperanças, mas signo de catástrofe. Os processos revolucionários são, então, substituídos por táticas de **guerrilha**, como bem diz Ismail Xavier no livro *Alegorias do Subdesenvolvimento*:

“A metáfora da guerrilha (...) compôs um dos referenciais para a arte produzida dentro dessas estratégias de agressão dirigidas à plateia. Em alguns casos, (...) a impaciência se desdobrou em pesquisas de estratégias localizadas (...) na esfera do ritual que ativa pulsões e, não raro, se faz grito expressionista. Há uma cruzada que, pelo insulto, quer mobilizar.”

“quando a gente não
pode nada a gente
avacalha”

Estética

Deglutição

Cineastas da geração marginal possuíam, entre o final dos anos 1960 e começo dos anos 1970, uma verdadeira reverência pelo que o velho manual do CPC definia como “arte popular” (industrial, massificada). Sua visão artística era dotada de uma “**percepção deglutidora**” na captação dos “impulsos múltiplos e díspares desta realidade como alimento desejável para a representação”, conforme diz Fernão Ramos em *Cinema Marginal (1968-1973) - a representação em seu limite*. Segundo o autor:

“A partir daí se encontra aberto o campo para o aproveitamento de uma série de elementos estéticos condenados pela tabela valorativa do Cinema Novo (...). Entre estes elementos, essencialmente urbanos, poderíamos destacar: as histórias em quadrinhos, a propaganda, o romance policial, os meios de comunicação de massa (rádio, TV) e suas mensagens (cantores de iê-iê-iê, locutores cafajestes, mocinhas apaixonadas, galãs cafonas, etc.), o jornalismo sensacionalista, o próprio cinema em sua vertente mais consumista, etc.”

O cineasta José Mojica Marins, criador do emblemático *Zé do Caixão*, foi uma fonte primária de inspiração para os diretores da Boca do Lixo:

“De Mojica, além de sua figura pessoal extremamente condizente com a ‘curtição’ marginal, os marginais admiravam o desprendimento técnico que lembra o ‘avacalho’ e que aparece de maneira espontânea nos filmes do ‘Zé do Caixão’. Os enquadramentos óbvios a que se referem Reichenbach e Sganzerla quando louvam o filme péssimo, assim como o tom de acentuada artificialidade na representação dos atores (que, às vezes, lembra a paródia), são igualmente pontos de referência.”

Ramos cita ainda o gosto de Mojica pelo grotesco e pelo abjeto, além do seu apego às fórmulas mais banais do cinema de gênero, concluindo que o diretor “constituiu uma espécie de síntese espontânea daquilo que o Cinema Marginal buscava mais ardorosamente mostrar em seus filmes”.

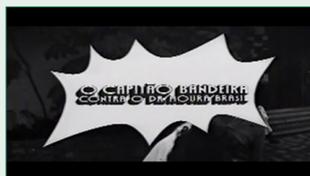
Curtição e abjeção estarão nos polos opostos da atitude ambígua com que o cinema marginal se expressará – muitas vezes, com contundência bastante agressiva – a partir da situação de desilusão, desconcerto e impasse vivida por artistas e intelectuais progressistas após o golpe militar de 64 (e, principalmente, após a promulgação do AI-5, em 1968). Essa atitude aparece cristalizada na fala aforística de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla: “Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha e se esculhamba”.

Fotogramas retirados da abertura de *Ritual dos Sádicos* (“O Despertar da Besta”), de José Mojica Marins (1970), que incorpora elementos das Histórias em Quadrinhos – no caso, a HQ *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*, escrita por Rubens F. Lucchetti e desenhada por Nico Rosso, um clássico dos quadrinhos de horror no Brasil:



Fotogramas retirados da abertura de *O Capitão Bandeira contra o Doutor Moura Brasil* (1971), de Antônio Calmon, filme fortemente inspirado pela temática e estética das

HQs (aqui, o gênero já não é mais o horror, mas as aventuras épicas de super-heróis), a começar pelo próprio título:



A estética da colagem de referências culturais e elementos de gêneros díspares produz uma postura irreverente, segundo Ramos:

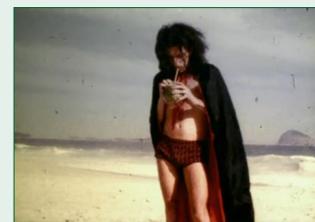
“Esta postura irreverente com relação a uma série de valores tidos como ‘válidos’ e o questionamento de discursos competentes em torno de ‘responsabilidades sociais’ permite uma atitude irônica e descompromissada em relação ao próprio filme, ao mundo do cinema e à realidade concreta que circunda o cineasta. Este procedimento, que atrás denominamos de ‘curtição’, tem um pouco do antropofagismo característico do tropicalismo na medida em que deglute esteticamente, sem preconceitos, a totalidade das representações que cercam o artista, para depois devolvê-las numa forma estética que tem algo a lembrar um procedimento de colagem.”

Curtição

A *curtição* será vivenciada com uma máscara teatral de ironia, sarcasmo, deboche (quanto às instituições tradicionais da sociedade, contra a moral dominante): é o *desbunde* que animará tanto os marginais. A sexualidade e o uso de drogas compõem o eixo central dessa atitude provocativa: em muitos filmes, vemos a encenação explícita,

descritiva ao ponto do fetiche, de experiências sexuais livres de culpas (RAMOS), marca registrada do movimento *hippie* e da contracultura que começou a se espalhar pelas camadas médias das populações urbanas a partir dos EUA.

As vivências contraculturais na esfera das pulsões e dos prazeres possuirão aqui um caráter acima de tudo egocêntrico: é a curtição desregrada e despropositada, desprovida de qualquer motivação ou objetivo. Daí a alta incidência de drogas, festas, sexualidade livre (fora dos padrões institucionais), desprezo por valores tradicionais (família, trabalho, estudo): à margem da sociedade, os personagens “hippies” do Cinema Marginal perambulam no vazio, sem destino nem causa. Segundo Ramos:



Nosferato no Brasil (1970), de Ivan Cardoso: mistura antropofágica de gêneros, a serviço da curtição desbundada.

“Nos objetos passíveis de ‘curtição’ – e que se chocam não só com a sempre criticada moral burguesa, mas também com todo um quadro ideológico que boa parte do Cinema Novo se identificava – estão, certamente, as drogas, o sexo livre, o não-trabalho, a falta de um objetivo ‘válido’ na ação. Deslocados no espaço e na sociedade oficial, os personagens elaborados pela ficção marginal erram no vazio. Longe, no horizonte, às vezes no meio de muitos fragmentos, vislumbra-se o resto da sociedade, suas necessidades, suas obrigações.”

Estética

(...) suas ações são, geralmente, direcionadas pelo experimentar, pelo curtir de determinadas experiências que lhes são colocadas por um destino diegeticamente gratuito e inexplicável”.

Abjeção

Contudo, a curtição não vai rolar sem transtornos: a exploração dos territórios aparentemente livres do prazer trará perigos sempre à espreita, em cada curva. Em seu limite, o prazer irá se encontrar com a dor, o terror e a abjeção. No caso do Brasil, na passagem entre os anos 60 e 70, não se deixará de fazer sentir especificamente um terror que, figurativizado em uma forma ou em outra, constantemente dimensionará a entrega ao prazer dentro da perspectiva da repressão brutal representada principalmente pela **tortura**.



Violência de Estado em *Jardim de Guerra* (1968), de Neville d'Almeida.

A extrema violência encontrará uma funcionalidade dentro das já comentadas estratégias de agressão comuns nas produções independentes do cinema brasileiro pós-68, como *O Anjo Nasceu* (1969), de Júlio Bressane, ou *Meteorango Kid: Herói Intergalático* (1969), de André Luiz Oliveira.

Quanto ao elemento psicodélico (experiências com drogas lisérgicas), vemos em alguns filmes uma mistura desorientadora entre delírio e realidade – às vezes, mesmo sem referência evidente ao uso de drogas. Ramos:

“Este clima, em que delírio e realidade muitas vezes se misturam, tem como pano de fundo não tanto a revolta, mas o

terror. E, dentro deste terror, o horror, principalmente o horror do dilaceramento corporal contido na perspectiva da tortura.”



A violenta boçalidade das elites em *Os Monstros de Babaloo* (1970), de Elyseu Visconti.

A violência sexual, a zoomorfização e a glutonice são os elementos mais representativos do gosto pelo abjeto. O caricato burguês é signo típico da **boçalidade** característica de muitos personagens da boca do lixo, em seu aspecto grotescamente cafona. Ramos descreve bem o tipo, assim como a estrutura dramática e diegética na qual esse tipo se insere:

“Os dilemas de consciência altruístas, tão característicos do Cinema Novo, são substituídos no caso do Cinema Marginal por um individualismo mesquinho, onde as personagens patinam em desespero na poça e acabam por se afogar em meio à lama. (...) A relação com o espectador não passa mais pela catarse através da compaixão, mas permanece a um certo nível de distância, onde a irritação com o representado, propositadamente disforme e abjeto, aparece como identificação possível.”

A abjeção, mais especificamente, consiste em:

“O nojo, o asco, a imundície, a porcaria, a degradação, enfim, todo o universo ‘baixo’ compõe a diegese típica da narrativa marginal. (...)”

Uma das imagens preferidas do Cinema Marginal é a da ‘deglutição aversiva’. O personagem enche a boca de comida, acima de sua capacidade de mastigar, e deixa a massa formada escapar pelos cantos da boca. (...)

A forma de trazer os alimentos à boca, quando se aproxima do animalesco, nos remete a um outro traço da imagem do objeto constituído pela representação de seres humanos com características animais. O animalesco aparece, então, como imagem da degradação ou da violência.”

É importante reforçar que o terror e o abjeto compõem as estratégias de agressão que estabelecem um novo tipo de relação entre o artista / cineasta / autor e o seu público, nos anos de maior repressão do regime militar. Sem o caráter didatizante do Cinema Novo, mas também deixando de lado as fórmulas de fruição clássicas do cinema mais “comercial” (a catarse enquanto identificação agradável com os personagens).

Os autores marginais cuidam de reproduzir diretamente todo o horror e a repulsa que o abjeto lhes causa, causando-os também ao público; a ênfase na **atitude debochada** de personagens que são, muitas vezes, os praticantes de ações abjetas feitas com solenidade burlesca (rituais profanadores), também contribui para provocar uma profunda irritação no público, impedindo-o de exercer projeções positivas no universo ficcional, impedindo qualquer possibilidade de redenção por mimese ou instauração de uma “boa consciência”. Ramos:



Meteorango Kid: Herói Intergalático (1969), de André Luiz Oliveira: sexo, drogas, rock and roll (trilha sonora assinada pelo núcleo do que se tornaria a banda Novos Baianos) e violência.

“O avacalho é a ação desordenada, uma ação que não se propõe um alvo definido e que retorna para sua própria incapacidade de maneira afirmativa. Daí, talvez, a pecha de ‘irracionalidade’ comumente atribuída aos filmes que estes ‘jovens autores’ produziam no começo da década de 70 e que aparece como um dos poucos adjetivos que a crítica da época conseguiu encontrar para refletir sua perplexidade diante de obras que fugiam completamente a determinados padrões convencionais de representação.”

Fragmentação Narrativa

O cinema brasileiro dos anos 1960 não adotou de modo extensivo – tampouco industrial – o modelo de narrativa tradicional, de matriz hollywoodiana: linearidade, ênfase na resolução de conflitos em enredos estáveis, com personagens que cumprem papéis claros em uma estrutura de progressão lógica de acontecimentos conectados em relações de causa e consequência – geralmente segundo a composição teatral clássica em três “atos”.

O Cinema Novo, em sua proposta estética e política revolucionária, sempre questionou os postulados mais consagrados da forma narrativa. *Rio, 40 Graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, já apresentava uma narrativa fragmentária, formada por diferentes histórias, elaboradas a partir de diferentes personagens, cujos vínculos não correspondem a esquemas típicos da linearidade clássica.

Esse questionamento se fará progressivo, no caminho que vai do Cinema Novo ao Marginal. Em *Deus e O Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, a representação tradicional, de cunho eminentemente realista, é rompida pela intencionalidade da significação

Estética

alegórica, a qual chegará ao seu ponto máximo no final “teatral” (RAMOS) do filme: a ação, aqui, não ocorre em função do enredo, mas de uma exposição ou persuasão a partir de uma tese (a libertação do homem popular sertanejo e sua corrida rumo à revolução-mar: “o sertão vai virar mar”). Ramos:

“No Cinema Novo (...), o movimento da narrativa em direção a ‘significantes abarcantes’ que possam, na forma de alegorias, retratar a totalidade do representado acaba por minar o desenvolvimento da intriga dentro dos moldes clássicos. O desejo, sentido como necessidade, de representar o universo social brasileiro em todos seus conflitos e contradições aparece como ‘motor’ desse desenvolvimento.”



Sem Essa, Aranha (1970), dir.: Rogério Sganzerla

Essa ânsia de significação alegórica provocará uma reação renhida em muitos cineastas marginais. A imagem (ou enredo), dentro do Cinema Marginal, muitas vezes se abstém do seu atributo de analogia alegórico-ficcional para com a realidade concreta e se refestela (não há termo melhor) na potência abjeta da sua própria “dramaticidade extrema”. Esfacelam-se, com isso, progressões narrativas mais lógicas ou lineares. Ramos:

“O dilaceramento da própria narrativa aparece como forma

possível, como linha de comunicação direta entre a exaltação dramática, o horror, a abjeção em níveis extremos, e sua comunicação. No limite desta postura se rompe a tessitura existente entre a representação e o seu referente: almeja-se a significação dos estados dramáticos em si mesmos, em sua própria concretude material.

(...)

A dificuldade de realizar progressões horizontais em torno do desenvolvimento da intriga nos permite traçar distinções entre uma evolução narrativa mais ligada à função de ‘contar’ e um outro movimento, bem característico da estética marginal, próximo ao ‘mostrar’. Estas funções estabelecidas em relação

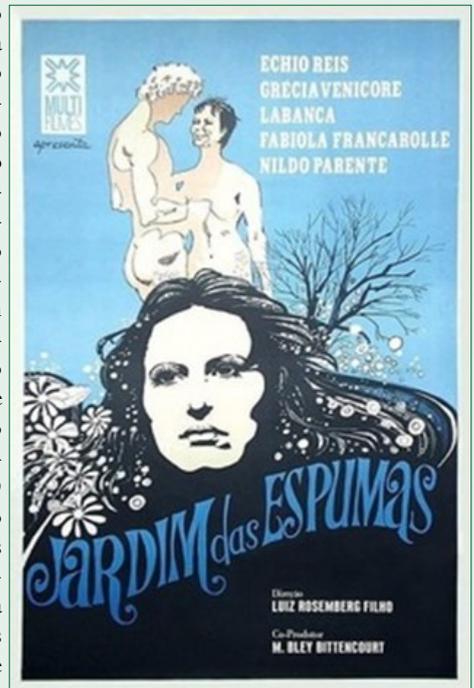
à narrativa não se definem de maneira excludente, sendo sempre interrelacionadas (todo plano que mostra conta um pouco e vice-versa). No entanto, tendo em vista a economia geral do texto fílmico, creio poder distinguir planos mais próximos a uma função de fazer avançar a intriga, enquanto outros só podem ter sua existência na narrativa explicitada em termos de uma função ‘descritiva’.

(...)

A articulação entre os planos aparece como pano de fundo

para este virtuosismo na construção da imagem enquanto plano em si. Fragmentos de intriga são esboçados durante o filme, mas não sofrem solução de continuidade. A atração da câmera pelo plasticismo da imagem tem como contrapartida sua aversão ao movimento que conduz à ação, ao personagem e, também, à intriga. (...) O espesso universo ficcional a que nos referimos é geralmente elaborado a partir destes planos ‘demonstrativos’ (de ‘mostrar’) construídos em função de sua potencialidade imagética, e não vinculados ao desenvolvimento dramático da história.”

A fragmentação narrativa, e mesmo o **nonsense**, pretendem questionar não só a forma “burguesa” do cinema tradicional de matriz hollywoodiana, como também a forma didática do filme revolucionário – do Cinema Novo ou do CPC – o Centro Popular de Cultura da UNE). O didatismo “revolucionário” seria igualmente alienante, uma vez que não colocaria em xeque a própria forma do discurso que carrega a mensagem “emancipadora”. Assim, o choque promovido pela forma disjuntiva, fraturada e no limite da representação, muito cara ao cinema brasileiro entre o final dos anos 1960 e início dos anos 1970, teria o papel de despertar o público de seu próprio comodismo letárgico lembremos o depoimento de José Celso Martinez Correia, a respeito da função do Teatro): a agressividade particular da forma fragmentária ajudaria o público a perder as ilusões redentoras advindas do estabelecimento da “boa consciência” que viria no



bojo de enredos e personagens catárticos.

O cineasta Luiz Rosenberg Filho, analisando o seu próprio filme (*O Jardim das Espumas*, 1970), explica o caráter de choque profanador do cinema do período, em termos bastante sarcásticos – em oposição ao cinema “conscientizador”:

“O choque alienador é suscitado pela omissão sarcástica de toda uma série de elos lógicos, fato que leva à confrontação de situações aparentemente desconexas e mesmo absurdas.”

10 filmes para conhecer o cinema marginal brasileiro

1. O Bandido da Luz Vermelha (1968), Rogério Sganzerla



2. Hitler 30 Mundo (1968), José Agripino de Paula



3. Jardim de Guerra (1968), Neville d'Almeida



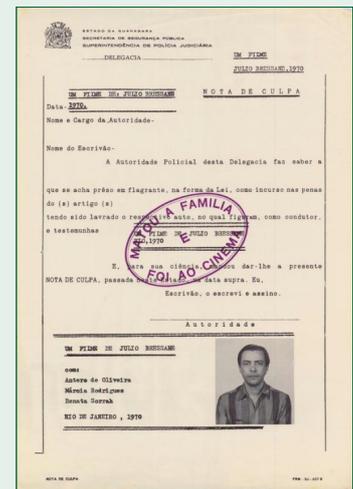
4. Viagem ao Fim do Mundo (1968), Fernando Coni Campos



5. Meteorango Kid, Herói Intergaláctico (1969), André Luiz Oliveira



6. Matou a Família e Foi ao Cinema (1969), Júlio Bressane



7. Ritual dos Sádicos (1970), José Mojica Marins



8. Os Monstros de Babaloo (1970), Elyseu Visconti



9. Orgia ou O Homem que Deus Cria (1970), João Silvério Trevisan



10. O Mundo de Anônimo Júnior (1972), Aron Feldman



Leituras

RAMOS, Fernão.

Cinema marginal (1968/1973): a representação em seu limite

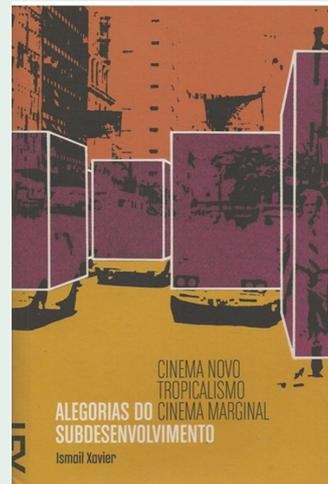
São Paulo: Brasiliense, 1987.



XAVIER, Ismail.

Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal

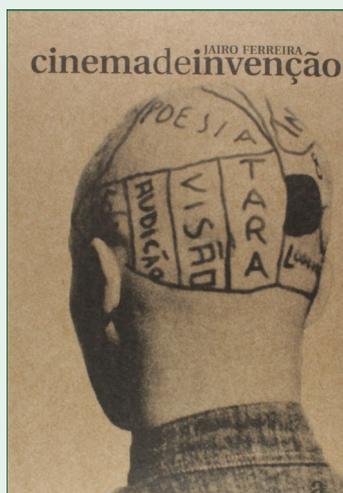
São Paulo: Cosac Naify, 2012.



FERREIRA, Jairo.

Cinema de invenção

3ª ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016.



SILVA, André Renato Oliveira.

O Ritual dos Sádicos: cinema popular, experimental e subversivo nos anos de chumbo.

Dissertação (mestrado).
Universidade Federal de São Paulo, 2009.