História e Cinema: A Margem como Resistência no Filme de Ozualdo Candeias*

Resumo

O presente artigo tem como escopo trazer o cinema e a cidade como partes constituintes dos estudos historiográficos, assim como tratá-los sob a luz da História Cultural. O filme **A Margem** (1967), do cineasta Ozualdo Candeias nos possibilita fazer algumas conjecturas, mediante análises acerca dos fatos e das tensões políticas em uma São Paulo pujante e, concomitantemente, paradoxal. Com isso, trazer para a superfície dos acontecimentos os sujeitos marginalizados é fazer, nos moldes benjaminianos, uma leitura a contrapelo dos fatos. Nesse sentido, ter o filme como um documento passível de leitura é conduzir um estudo norteado pelo fio condutor das minúcias dos acontecimentos, o que nos possibilita compreender dada conjuntura por meio das práticas sociais ali existentes.

Palavras-chave: cinema, cidade, história cultural, margem, política.

Abstract

*This article has as scope bring the cinema and the city as a constituent part of historiographical studies, as well as treating them in the light of cultural history. Movie **A Margem** (1967), of the filmmaker Ozualdo Candeias allows us to make some conjectures, by analyzing the facts and political tensions in São Paulo and concomitantly paradoxical. However, to bring marginalized subjects to the surface of events is to make, in benjaminian fashion, a counter-reading of the facts. In this sense, to have the film as a readable document is to conduct a study guided by the guiding thread of the minutiae of events, which enables us to understand a given conjuncture through the social practices existing there.*

Keywords: cinema, city, cultural history, margin, politics.

Prof. Me. Edinei Pereira da Silva

Mestrado em História Social pela PUC-SP(2019), com o título: Às margens da Margem: o cinema como prática de resistência e os sujeitos deambulantes no filme de Ozualdo Candeias (1967-1970), (CAPES/ CNPq). Especialização (Lato Sensu) em História, Sociedade e Cultura pela PUC-SP (2017). Com Graduação em Ciências Sociais pelo Centro Universitário Fundação Santo André (FSA) (2008). Onde foi bolsista pelo programa Monitoria em História I. Participa do Núcleo de Estudos em História Social da Cidade (NEHSC), coordenado pela professora Dra. Yvone Dias Avelino. Atualmente é professor na Rede Estadual de Ensino do Estado de São Paulo, com ênfase nas matérias de Sociologia e História.

Introdução

O filme **A Margem**, ora apresentado para o presente artigo, é parte da dissertação do Mestrado realizado na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, e integra a corrente cinematográfica denominada **cinema marginal**, que emergiu a partir de 1968, tendo as suas produções até 1973. Tanto o filme aqui proposto, como tantos outros do citado movimento, constituem aquilo que se convencionou chamar, na época, de uma estética burlesca e transgressora, pensadas e feitas na “Boca do Lixo” e suas mediações.

Em um primeiro momento, traçamos os pontos que nortearam a história do cinema, de maneira a fazer a sua relação com algumas instituições, a exemplo da criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), de 1939, assim como o Instituto Nacional de Cinema (INC), criado nos primeiros anos da ditadura civil-militar, mais precisamente em 1966. Além disso, traçar a forma como a arte cinematográfica foi apropriada ao longo do tempo, por diversos grupos e interesses diversificados; até chegar ao ponto de que essa maneira de se fazer arte passou a ser empregada, também, como forma de resistir, negar e avacalhar todo um sistema.

Objetiva-se, portanto, evidenciar, por meio dos sujeitos marginalizados, uma sociedade mergulhada em uma série de contradições. Historicizar essas relações nos colocam como leitores dos “escritos” deixados pelos personagens daqueles entrecruzamentos e, segundo o que nos sugere Peter Burke, “testemunhar” as tensões e os choques constatados cotidianamente em meio aos intensos deslocamentos. Essa afirmação se justifica pelas imagens inseridas como elementos primordiais para melhor compreensão do filme em questão. Contudo, foi possível relacionar as contradições daquela conjuntura, também, a partir do olhar clínico dos sujeitos ambulantes, ou seja, daqueles que caminham, vagam, andam por uma cidade em vias de colapso.

Procurou-se fazer, nos moldes benjaminianos, uma leitura a contrapelo dos fatos relacionados ao cotidiano dos marginais, o que possibilita, entre outras coisas, entender, a partir das bordas da cidade, algumas questões não evidenciadas pelas grandes produções clássicas àquela altura.

Em síntese, o filme é colocado como um documento passível de análises. A sua leitura parte da compreensão das práticas sociais, dos acontecimentos miúdos quase sempre subjugados pelas relações vinculadas a uma ordem mercadológica.

A Margem (1967): uma Leitura Fílmica a Contrapelo

Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, mas também à servidão anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um documento da cultura que não fosse simultaneamente um documento da barbárie. E, assim como o próprio bem cultural não é isento de barbárie, tampouco o é o processo de transmissão em que foi passado adiante. Por isso, o materialismo histórico se desvia desse processo, na medida do possível. Ele considera escovar sua história a contrapelo. (Walter Benjamin)

O cinema se mostra como uma linguagem instigante e, à medida que adentramos o seu universo, acaba por nos fornecer alguns elementos passíveis de análise, o que nos coloca a observá-lo sob o prisma das suas temporalidades e, também, de suas espacialidades. Flávia Cesarino Costa (2005), em seu livro **O primeiro cinema: espetáculo, narração e domesticação**, dá uma série de elementos substanciais para maior compreensão do caráter social em que a arte cinematográfica esteve envolvida desde a sua origem. A relação que a autora faz transcende os aspectos estéticos, na medida em que tece as consequências da Modernidade, assim como as suas conotações resultantes das incessantes buscas pelo aperfeiçoamento técnico.

Dessa forma, a dinâmica que tinha como motor as grandes descobertas, esteve no bojo das transformações urbanas, assim como a chegada do transporte público. O mundo mergulhou na velocidade das consequências promovidas pela **Revolução Científico-Tecnológica**, ocorrida a partir de 1870, e que doravante mobilizava as pessoas a se colocarem diante de uma conjuntura até então inimaginável. E, mediante essas vicissitudes, é que o cinema emergiu em meio às feiras e aos galpões como “atividade marginal”, não como um espetáculo sofisticado, mas sim voltado para a classe trabalhadora, aqueles que se embrenhavam em meio aos espaços e às feiras a fim de presenciar os primeiros filmes. O homem estava frente a essa realidade, que analisando a sua relação no campo prático, fornecia-lhe também um conjunto de experiências sensíveis à sua vida cotidiana.

Etimologicamente, a palavra **cinema** vem do grego **kinema**, ou seja, “movimento”. Esse mesmo movimento esteve em consonância com os aspectos inerentes às classes que dele se apropriaram, com interesses mais diversos possíveis, o que de certa forma lhes permitiram a reapresentação dos aspectos culturais, através da arte cinematográfica, muitas vezes atendendo aos anseios do capitalismo, outras, reavivando uma estética realística das classes populares. Nesse sentido, para Walter Benjamin (2014, p. 13):

A obra de arte sempre foi, por princípio, reproduzível. O que os homens fizeram sempre pode ser imitado por homens. Tal imitação foi praticada igualmente por discípulos, para exercício da arte, por mestres, para difusão das obras; e, finalmente, por terceiros, ávidos de lucros.

Ou seja, não é possível estudar a arte pautada numa linearidade dos fatos, estanque e fechada para os acontecimentos que a circundam. Assim, como o tempo nos insere em contextos multifacetados, as formas de uso de determinada ferramenta nos fornecem vias de estudos, encontrando-se subjugadas aos

anseios dos grupos sociais existentes. As obras de arte são os resultados das lutas e dos interesses, emergem como uma senda para os pesquisadores, cabendo o questionamento aos elementos intrínsecos nessa trilha.

Para Roger Chartier (1990), é possível que os sujeitos se apropriem de certas “utensilagens mentais” com o intuito de fazer a leitura de um determinado momento, levando em consideração os aspectos do cotidiano e das práticas sociais que se colocam no sentido de evidenciá-las sob a luz de uma realidade e das suas particularidades, ou mesmo tendo como ponto primordial aquilo que está relacionado aos fazeres do homem comum. Dessa maneira, o filme nos fornece imagens em movimento, mas passíveis de leituras e análises, o que nos insere em um contexto a ser pensado e interpretado. Por meio de suas práticas, o exercício consiste em tomar esses “utensílios”, realçando as suas múltiplas formas de resistência (CHARTIER, 1990).

Uma vez que possamos ler uma obra cinematográfica tal qual um documento histórico, essa nos possibilita estabelecer um diálogo e, conseqüentemente, fornecer-nos informações importantes sobre os aspectos social, cultural e político de um determinado tempo. Pode, com isso, revelar-nos informações inseridas nas miudezas dos acontecimentos e nos fatos sistematicamente silenciados e invisibilizados no decorrer da construção histórica.

A partir da arte cinematográfica, as leituras consistem em uma série de fatores relacionados aos seus múltiplos processos, de maneira que o resultado final nos permita tecer análises pertinentes ao seu *modus operandi*, assim como buscar, por meio das possíveis leituras, compreender a conjuntura na qual esteve inserida.

Nessa perspectiva é que buscaremos apresentar alguns aspectos viabilizados por meio de sistemáticas pesquisas acerca do filme **A Margem**, do cineasta Ozualdo Candeias, que foi produzido em um contexto onde a arte de contraversão é mote para outras tantas manifestações artísticas, a saber: na música, com a **Tropicália**, tendo as suas origens em 1967, no

Terceiro Festival de Música Popular Brasileira; na arte cênica, com o **Teatro de Arena**, criado em 1953, mas que desenvolveu importante papel no sentido crítico, durante a ditadura civil-militar; no **Cinema Novo**, que também se colocou nesse processo como de grande importância, apesar de sofrer críticas por parte da ala mais radical do movimento da **Boca do Lixo**. E junto a esses, temos também os movimentos de esquerda, que passaram a resistir diante do cenário caótico, buscando sobrevivência na clandestinidade.

Além disso, faz-se notar alguns elementos importantes, a título de ilustração, como os lugares que foram ocupados e significados, e que posteriormente serviram de bases para o estabelecimento no que concerne às apropriações por parte dos “marginais”. Esses espaços praticados muitas vezes condizem com as consequentes metamorfoses que a cidade apresenta e, por conseguinte, servem como “pano de fundo” para o questionamento da ordem vigente.

Ainda sobre a **Boca do Lixo**, cabem algumas considerações acerca do caráter constitutivo dessa composição geográfica, como o fato de ser um dos locais de resistência e atuação dos cineastas da época. Conhecida como reduto da marginalidade paulistana, a “Boca” acolhia os sujeitos de origens as mais diversas possíveis, tais como aqueles que não se enquadravam nos padrões estéticos da sociedade de consumo da época.

Para Ângela Teles (2012, p. 48), a região que compunha a disputa por territórios e perpassava: **“A região formada pelos bairros de Campos Elísios, Luz, Santa Ifigênia e Bom Retiro [...]”** formavam o raio de ação dos sujeitos que demarcavam essa área, como escreviam suas histórias.

A Rua do Triunfo, que faz parte desse quadrilátero, foi, por várias décadas, reduto desses cineastas que acharam ali o cenário ideal para a realização de suas produções. A estética burlesca, presente nos personagens que por ali faziam morada, tais como prostitutas, bêbados, andarilhos, carregadores de carroças,

simbioticamente contrastava com os aspectos poéticos do mundo subterrâneo de uma cidade avassaladora, caótica e que a todo o momento era rabiscada pelos vários sujeitos que se apropriavam e forjavam aqueles espaços, de modo que lhes permitiam a ressignificação dos padrões estabelecidos pela elite local.

Cabe ressaltar que, nessa esteira de acontecimentos, historicamente a região foi palco de lutas e resistências, o que simbolicamente é representativo para o grupo que se propôs a reavivar a sétima arte, sob os auspícios da luta frente o avanço da lógica mercadológica. Para tanto, estiveram ligados à ideia de combate, na qual essa tática se colocava na ordem do dia, sobretudo quando o objetivo era contrapor as grandes produções, numa sociedade imbuída quase que por completo nas obras cinematográficas tidas como clássicas.

Por questões logísticas, essa região também é marcada por ter sido espaço, onde grandes produtoras, a exemplo da *Paramount*, *Fox* e a *Metro*, ficaram instaladas por longo tempo, uma vez que ficavam próximas das estações da Luz e Sorocabana. Podemos apontar que os fatores ligados à emergência de um cinema de invenção passavam pelas bricolagens dos vários grupos e das pessoas que pretendiam se apropriar dos elementos fornecidos e, consequentemente, usados como maneira de resistir. Essa resistência era ditada pela dinâmica cotidiana, na qual a mistura de longas conversas nas calçadas expunha muitas vezes o campo de atuação daqueles que contracenavam nas costuras cenográficas. E essas apropriações se estendiam, também, desde as técnicas aprendidas e apreendidas ao longo de certo tempo em meio aos mais renomados centros cenográficos, até a recuperação das fitas que muitas vezes eram descartadas em tambores de lixo, películas essas que costumavam ser reutilizadas nas produções.

Não obstante, faz-se notar que na construção dos traços peculiares e inerentes ao frenesi citadino, estavam os carregadores de latas de filme. Como mostra a Figura 1, com as suas carroças e um peso aparentemente excessivo,

Figura 1 – Carregadores de latas de filmes na Rua do *Triumpho*

Fonte: cena do filme **Uma Rua Chamada Triumpho (1969-1970)**, dirigido por Ozualdo Candeias

tendo em vista que em algumas eram necessários mais que uma pessoa para as transportar; transitavam de um lugar para outro, preenchendo e desenhando os espaços, em meio aos carros e pedestres. No cotidiano dos sujeitos comprometidos com o fazer cinema contravenor, as caracterizações eram marcadas por vários fatores, que acabavam convergindo com o resultado final: o filme.

A imagem nos direciona para aquilo demarcado neste artigo como “**contrapelo**”, pois a retomada desse contexto, sob a luz da filmografia escolhida para estudo, revela o homem comum, tantas vezes ocultado por grandes obras e/ou colocado como subserviente das produções de massa, quando, na verdade, exerce papel preponderante nessa relação de constate negociação.

Atualmente, a região da Boca do Lixo é conhecida como “Cracolândia”, em alusão à propagação de drogas e por ser reduto de encontros entre prostitutas e moradores de rua. Além de constantemente ser capa de jornais, onde os planos de revitalização se mostram falhos e os governantes fazem uso desmedido da repressão policial – mas trataremos esses pontos mais adiante e de maneira mais clara.

As observações a serem feitas, de caráter prognóstico, remontam, entre outras coisas a serem consideradas, ao que Anita Simis (2015)

chama, no primeiro capítulo do livro **Estado e Cinema no Brasil**, de “assimilando o cinema” e, de forma intrínseca, nos temas subsequentes. Para tanto, quando pensamos a produção cinematográfica em 1967, entende-se que o momento foi propício e alimentado por uma cadeia de acontecimentos, tais como compreendendo o papel do cinema, por quem e de que forma este foi utilizado. Com isso, em meio às vicissitudes no campo da cultura, o cinema foi apropriado pelo governo como um instrumento que poderia “formar” a Nação, tornando-a mais atenta à política que se estabelecia.

Para Simis (2015), àquela altura a população era majoritariamente analfabeta, cerca de 85% das pessoas, o que pressupunha a ideia de que as informações, leia-se “formação”, estavam contidas no uso das imagens em movimento, voltadas para a propagação dos “grandes fatos”, o que significava trabalhar com o imaginário popular e construir a ideia de nacionalidade, de uma nação sob os auspícios da classe dominante, principalmente a partir de 1930, com o governo de Getúlio Vargas. Posteriormente, os cinejornais estavam colocados como ferramentas, principalmente para o Vargas, como maneira de construir e legitimar as ações do governo.

Entrementes, outras maneiras de apropriação, em momentos diferentes, estiveram em

sintonia com os acontecimentos de suas respectivas temporalidades – o que foi aprofundado nos anos seguintes como forma de institucionalizar os mecanismos de comunicação.

Ainda sobre o cinejornal, Cássio dos Santos Tomaim (2006), no livro **Janela da Alma: Cinejornal e Estado Novo – Fragmentos de um Discurso Totalitário**, discorre sobre essa temática, onde reflete sobre as produções realizadas pelo DIP, afirmando que a ideia, entre outras, era construir “[...] a imagem personificada da figura de seu líder [...]”, o que nos faz considerar que uma obra de arte, seja representada por uma arquitetura, ou no campo cinematográfico, propõe-se a transmitir uma mensagem e pode, portanto, ser analisada como um documento histórico, passível de contestações.

Aliás, durante todo este trabalho, as imagens foram estudadas e lidas como evidências históricas, ou seja, faz-se importante notar que para além daquilo que vemos nas leituras das múltiplas imagens, sejam em movimento ou não, levam-nos a enxergar as várias tensões sociais, nas quais, muitas vezes, os grandes fatos se destacam, mas não revelam o que efetivamente acontece nas entrelinhas. Há que se notar de forma minuciosa também os grandes acontecimentos, mas destacando os “pequenos”, de maneira que o contexto seja compreendido na sua completude.

As propagandas se tornaram essenciais durante o governo de Getúlio Vargas e, de certa forma, estiveram envoltas nas costuras dos acontecimentos que também precederam os anos finais da década de 1960. É importante apontar que, em 1939, o governo Vargas criou o DIP, que logo se tornou porta-voz do Estado Novo. Com isso, a censura ficou cada vez mais intensa, assim como na mesma proporção, a liberdade de imprensa fora cada vez mais suprimida. Diante disso, é imprescindível mencionar que mesmo antes da consolidação do DIP, outros órgãos já se encarregavam de fazer o papel que agora passava para o controle, literalmente, desse novo órgão, o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), que lidava com as questões cinematográficas,

além do Departamento Oficial de Propaganda (DOP), que desde a implementação da radiodifusão, funcionava como um braço do governo nas propagandas e regulação das mensagens transmitidas por esse veículo de comunicação.

O DIP se encarregou de agregar sob a sua tutela todas as prerrogativas que antes estavam pulverizadas em vários órgãos. Entende-se com isso que a lógica de produção da arte, dadas as condições em que as reformulações foram aplicadas, atenderam aos anseios de um governo autoritário, o que reflete a política obscura do período, como também nos possibilita afirmar que as evidências são sobremaneira seletivas, não contemplando a verdadeira realidade social e política, além de nos revelar a historiografia sob um prisma de quem a produzia, e evidencia uma realidade social, com tramas políticas e culturais.

Dessa forma, a história dos grandes feitos também é contada por meio de filmes, muitas vezes subjugando as tensões e os fatos intrínsecos aos acontecimentos, como afirmando o apagamento, por meio do silenciamento dos sujeitos. Os motivos podem se dar por várias razões, até mesmo como o exemplo típico do filme produzido por Leni Riefenstahl, *Olympia*, de 1936, que retrata, além das técnicas e forte apelo ao estético de uma arquitetura segregacionista, a forte presença do nazismo.¹

Teias de acontecimentos com tantas histórias entrecruzadas, em que se faz necessária a releitura dos acontecimentos históricos dessa época, levando em consideração, também, os sujeitos que dessa fizeram parte. Há que se fazer, de fato, uma “escovação”, ou seja, retomar as filmografias no sentido de buscar os povos

¹ *Olympia* é um filme de 1936, da cineasta alemã **Leni Riefenstahl**, que era conhecida pelos seus arrojados aspectos estéticos e que após a produção do filme ficou conhecida como a “cineasta do nazismo”. O filme retrata os jogos olímpicos de 1936 e traz uma narrativa que revela, de certa forma, a essência do que pretendia o sistema comandado por Adolf Hitler. Ou seja, um forte apelo sobre os corpos em transe na perspectiva da evolução civilizatória, executando movimentos contínuos e aperfeiçoando-se para um estágio que culminaria com uma pessoa arremessando um disco.

que por muito tempo foram esquecidos e contar os fatos a partir de um ponto de vista que não seja o do vencedor.

Portanto, a leitura do filme **A Margem** pode ser no mesmo sentido benjaminiano de “[...] es-covar a história a contrapelo [...]”, ou seja, dadas as condições do momento em que o filme foi produzido, relacionar histórias de personagens com aspectos poéticos e realísticos subverte a lógica do capitalismo naquele dado momento, levando em consideração, também, as tensões do contexto político, no qual os atos institucionais convergiam para uma repressão mais avassaladora, com a promulgação, em 13 de dezembro de 1968, do Ato Institucional n.º 5 (AI-5).

Assim, é necessário retratar a história de sujeitos no limite de suas existências, levantando as possibilidades de uma sociedade frágil e evidenciando os seus aspectos fugazes, em contraste com a pujança da cidade. Contrariando a lógica estabelecida, Ozualdo produz uma obra contendo as características de um movimento que posteriormente foi denominado **Cinema Marginal, Boca do Lixo, Udigrudi**. Assim como as escolhas espaciais utilizadas durante a filmagem, às margens do Rio Tietê, que constituem essa estética de um mundo norteado por paradoxos. E os parcos orçamentos, entre tantos outros aspectos que inviabilizavam qualquer projeto, estiveram presentes de forma explícita nas produções. Colocando-se dentro de uma perspectiva do que se convencionou chamar de *urderground*, devido ao seu estranhamento em relação aos padrões e modismos estabelecidos no mercado comercial. Essa cultura subterrânea que se atrelava ao grotesco, pejorativamente passou a ser relacionada a essa temática como “*udigrudi*”. O que configurava como algo baixo, desconexo, mas que dialogava a todo instante com a dinâmica da contracultura.

Além disso, nota-se a forma como a filmografia de Ozualdo Candeias nos apresenta os seus personagens, como numa mediação que realça os olhares instigantes através dos percalços e contrastes de uma cidade selvagem. Uma sequência de planos que remetem às

descontinuidades reavivadas pela estética do caos incessantemente defendida pelos cineastas que faziam frente às produções do momento.

Nesse sentido é que **A Margem** surge como uma filmografia que se apropria de elementos essenciais e, na mesma proporção, esquecidos, como as prostitutas, os mendigos, catadores e transportadores de latas na Rua do Triumpho. E forja a ordem estabelecida, confrontando a imponente da narrativa atrelada à indústria cinematográfica.

O marginal é reapresentado pelos sujeitos **deambulantes**² de Ozualdo, por meio de ressignificações que apontam para um contraste singular com um mundo imbuído de personificações estéticas atreladas às produções voltadas para questões mercadológicas.

O movimento cinematográfico, assim como qualquer outro movimento de tamanha magnitude, sugere a ideia de transformação constante, mudanças que se impõem como uma necessidade *a priori* às causas que as possibilitam. O que, em certo sentido, faz-nos pensar naquele contexto que eclode como caráter de urgência e apresenta uma estética burlesca, um desprendimento técnico voltado para uma linguagem que desfigura a ordenação linear.

Quando é colocado que houve um desprendimento técnico, não se trata que a cinematografia, àquela altura, fora remodelada, mas

2 **Deambular** significa andar devagar, flunar, perambular. O uso desse termo, que também está presente no título da tese, reflete metaforicamente as inquietações que o diretor Ozualdo Candeias transmite para seus personagens, num deslocamento das margens do Rio Tietê para o centro da Cidade. Mas em outras obras, a ideia de deslocamento também está presente como, por exemplo, no filme **O Candinho**, de 1976, quando uma família tem suas terras roubadas por um grande fazendeiro e é obrigada a migrar para a cidade. Pois, diante das intensas transformações que o mundo, sobretudo os grandes centros urbanos carregam, em decorrência das constantes mudanças da Contemporaneidade, os sujeitos marginalizados se colocam num processo migratório intenso, causado pela pujança segregacionista. Por isso aqui é empregado o termo **deambular** como no sentido próprio da palavra, mas deixando a entender essas reverberações que destoam nas mais diversificadas instâncias.

que foi realizada tal qual as demais produções, o que nos leva a ponderar que houve, de certa maneira, a continuidade das múltiplas circularidades de conhecimento acerca daquilo que os períodos anteriores ajudaram a construir. Contudo, tal afirmação é exemplificada por meio dos constantes enquadramentos que o seu diretor utiliza, sobretudo para captar imagens fora dos padrões que dada a conjuntura estudada, não foram contemplados pelos aspectos que fantasiosamente desembocaram no “milagre econômico”.³ Ou seja, o sarcasmo da obra passa a evidenciar os traços gritantes, desde as margens do Rio Tietê, passando pelos casebres, até mesmo nos movimentos frenéticos dos corpos, que estavam à deriva, mas inseridos nas balbúrdias da cidade nervosa. Em decorrência dessas afirmações é que as circunstâncias apontam para uma ruptura da mecânica linear e trazem as ideias de burlesco e subversivo.

3 Para maior compreensão do que foi o “milagre econômico” ver Sá e Prado ([19--?]). No referido artigo, nota-se que os autores discorrem desde os pontos básicos do que se convencionou chamar na época de “milagre econômico”, em alusão ao forte desenvolvimento da Alemanha, que àquela altura despontava como um país em vias de crescimento acelerado. Além de traçar, entre outras coisas, a tese defendida pelos economistas liberais, em contraposição aos dos estruturalistas, encabeçados por Celso Furtado. Esses, os liberais, portanto, estavam afinados com o propósito da não intervenção do Estado nas questões sociais, procurando reformas de base mais arrojadas. Sustentavam seus argumentos na ideia de que a raiz dos problemas que assolavam o País era o que eles denominaram **populismo econômico**. Em março de 1967, Costa e Silva assumiu a Presidência e, em seguida, nomeou Delfim Neto e Hélio Beltrão para os ministérios da Fazenda e do Planejamento, respectivamente. Elaboraram o Plano Nacional de Desenvolvimento (PND), que chegava com o objetivo de elevar a taxa de investimentos. Na obra constata-se que, de fato, a conjuntura internacional ajudou numa relativa recuperação nesse período, porém, vários equívocos passaram a se tornar as sombras das manobras insustentáveis como, por exemplo, a importação superior às exportações. Embora os governos militares desenvolvessem um modelo dinâmico de economia, os problemas estruturais não foram superados, pois a concentração de renda caracterizou o fracasso de um milagre que não existiu, pois não beneficiou os estratos mais vulneráveis da sociedade, apenas ajudou a acentuar ainda mais a desigualdade social.

Embora o filme **A Margem** só fosse apresentado para o público em dezembro de 1967, para Fernão Ramos, o **Cinema Marginal** surgiu oficialmente em 1968, acompanhado de uma série de produções que trazia no seu bojo uma linguagem satírica, que questionava a padronização que dominava o mercado produtor com “mentiras”. Os filmes que configuram e representam essa marginalidade são, entre outros: **Hitler no III Mundo** (1968), de José Agripino de Paula; **O Bandido da Luz Vermelha** (1968), de Rogério Sganzerla; **Matou a Família e Foi ao Cinema** (1969), de Júlio Bressane; todos se propondo a fazer forte apelo ao animalesco, desfiguração do real como, por exemplo, quando do início do filme **Bandido**, momento que uma frase é enunciada, e chama atenção para os sentidos abjetos a serem explorados no decorrer da trama: “**Os personagens não pertencem ao mundo, mas ao terceiro mundo**”. (RAMOS, 1987)

No entanto, fica claro que a organicidade apresentada em seus relevos, que caracterizam o cinema subversivo de **Marginal**, está próxima de uma ordem semântica e temática por ele tratada, mas que também reflete dificuldades na execução da produção. No decorrer do período de intensa confecção dessas filmografias que, segundo Ramos (1987), perdurou de 1968 a 1973, esteve em consonância com o sistema, em alguns raros momentos. **A Margem** até foi premiado pelo INC e teve, também, uma de suas atrizes, Lucy Rangel, ganhadora como atriz revelação em consequência de sua boa participação na trama.

Quanto ao termo “**Marginal**”, se tratado sob a luz da perspectiva histórica, causa ainda bastante polêmica, devido aos seus vários questionamentos, o que nos força a abrir um espaço para tratá-lo de maneira a evidenciar os seus significados por meio de uma conjuntura em que o filme é lançado – e, por conseguinte, como ecoava, muitas vezes de forma pejorativa, nos veículos de comunicação. Sabe-se que os reais motivos para tal termo se devem não somente ao primeiro longa-metragem de Ozualdo, filmado às margens do Rio Tietê, mas também

devido aos poucos recursos utilizados para a sua realização. Além disso, a própria mídia sensacionalista da época atribuía ao espaço utilizado por vários atores, diretores e técnicos, termos pejorativos e depreciativos, por tratarem da heterogeneidade de práticas sociais as mais diversas possíveis. Ou seja, as ruas eram tomadas por prostitutas, carroceiros, vendedores, moradores de rua, que encontraram ali uma forma de sobreviver.

As interpelações a respeito do conceito de “Marginal” têm suscitado grandes polêmicas acerca do que de fato o caracteriza. Buscou-se fundamentação nos escritos de Raymond Williams (2007), mais precisamente na obra **Literatura e marxismo**, quando toca nos “conceitos básicos”. Embora esse autor não trate especificamente do conceito que aqui se procura esclarecer, que é o “Marginal”, fornece uma série de possibilidades, pontos que nortearam a estruturação de como os termos são cristalizados à luz das transformações históricas. Ou seja, o filme aqui analisado possui as evidências necessárias para enquadrá-lo como “Marginais”. Os traços que caracterizam as obras dessas filmografias, a partir de 1967, norteiam essas afirmações.

O fato de estar inserido e utilizando técnicas semelhantes às das grandes produções, contendo atores com experiência em outras empresas (como Bentinho, que trabalhava na extinta **TV Excelsior**, e participou do filme **A Margem**), além de outras questões, não tira a essência do que se convencionou a ser chamado de “Cinema Marginal”. Pois aí se comunicavam, através das lentes das câmeras, aqueles sujeitos que não apareciam sem maquiagem para o público. Ozualdo ousou ao fazer suas tramas, inserindo essas pessoas, mesmo que com os “pés descalços” e “desprovidos” de talentos para aquela função.

Para Ângela Teles (2012), o conceito “Marginal” está permeado de ambiguidades. Isso se deve, segundo ela, ao fato de que, ao longo de suas realizações, não ter se aproximado da radicalidade empregada pelas produções posteriores. Além de mencionar, a certa altura de

seu livro, que: “Esta obra não tem como objetivo responder se a obra de Candeias pertence ao ‘movimento’ cinematográfico citado. Abandonei essa preocupação ao longo do trabalho, pois percebi que este caminho limitava a interpretação de sua produção [...]”. (TELES, 2012, p. 82)

Reconhece-se a grande contribuição que Ângela trouxe para as pesquisas, não só da cinematografia de Ozualdo Candeias, mas do cinema como um todo. Porém, a divergência em relação a seu posicionamento se coloca na medida em que as análises que ela mesma faz das produções filmicas desse autor, apontam também para a radicalização de sua experimentação estética, pois coloca pessoas no limite de suas existências, frente a um mundo extremamente desigual e desnuda alguns contos de fadas, apresentando-os de forma audaciosa, quando ainda havia a predominância do **Cinema Novo**, algo que balançava as estruturas de um fazer cinema e é, por certo, radical, pioneiro e audacioso.

Ainda sobre as incessantes tentativas de explicação de alguns conceitos, são retomados os escritos de Raymond Williams (1979), quando este trata dos “conceitos básicos” que permearam sua obra **Marxismo e literatura**, apontando que: “Quando percebemos de súbito que os conceitos mais básicos – os conceitos, como se diz, dos quais partimos – não são conceitos, mas problemas, e não problemas analíticos, mas movimentos históricos ainda não definidos [...]”. (WILLIAMS, 1979, p. 16)

Embora Williams (1979) não discuta especificamente o conceito “Marginal”, como aqui já ficou claro, propomo-nos a discutir esse conceito e historicizá-lo ao longo deste artigo, o que veio a contribuir de maneira substancial, uma vez que ele fornece os elementos necessários para fundamentar e, por conseguinte, a problematizar as questões pertinentes ao objeto; afinal, ao discutir determinado conceito que permeia toda a obra de Ozualdo Candeias, o leque de possibilidades para a compreensão daquela sociedade se torna mais claro.

Discorri sobre os “Marginais” e suas práticas ao longo da História no primeiro capítulo de minha dissertação, mas retomo agora com a finalidade de traçar alguns pontos que acredito tornarem melhor a compreensão do filme em questão, levando-se em conta a ideia de colocar no cerne dos acontecimentos os sujeitos comuns. Partindo dessa premissa, afirmo que o conceito “Marginal” não pode ser compreendido como algo pronto, pois ao longo dos vários momentos históricos que foi resgatado, como os aqui apontados, ou empregado como forma de subversão, uma série de práticas sociais estiveram intrínsecas ao seu uso, ou seja, seu significado, tais quais as empregadas aqui e que têm historicidade. Isso também nos remete para outros campos, tais como o político, econômico e social. Entrelaço a essas práticas, que foram múltiplas, não apenas o cinema, mas também outras formas de manifestação, a saber: música e teatro.

Ainda na esteira desses acontecimentos e sobre algumas questões que nortearam a dinâmica do mercado da arte, Marcelo Ridenti (2010) lembra que, dentro do incessante crescimento e avanço do capitalismo, sobretudo no Brasil, houve um forte impacto nesse meio, interferindo diretamente nas formas como as produções artísticas eram produzidas e comercializadas. Foi em decorrência desses fatores que, nas palavras de Ridenti (2010), emergiu uma “**indústria cultural contemporânea**”, o que quer dizer que as novas configurações para o enquadramento de uma produção artística estavam condicionadas a certas exigências como, por exemplo, estarem sintonizadas com a espetacularização do consumo, ou seja, a arte que se propunha sair das delimitações do que as grandes empresas, assim como o governo pensavam, estavam fora do jogo. Portanto, é nesse sentido que apontamos que a lógica capitalista que perdurou nos anos que precederam o golpe de 1964 está em total consonância com aquilo que os governos da ditadura civil-militar desenvolveram, “asfixiando” toda e qualquer forma de questionamentos a eles direcionados (RIDENTI, 2010).

Mesmo com todos os percalços aqui apontados como fatores que pudessem determinar a derrubada dos movimentos, intencionando marginalizá-los, muitos preferiram a clandestinidade a ficar sob o jugo das mordidas de uma ditadura desumana. É importante salientar que, embora toda arte seja política, nem toda arte é tida como subversiva. Enquanto alguns artistas se aliavam ao mercado produtor e, por conseguinte, ao Governo, outras produções e artistas se embrenharam pelo caminho da crítica direta ao sistema – o que se tornou um grande desafio para os que se rebelavam.

Dado o momento tenso em que vivia a política nacional, a arte cinematográfica tendeu cada vez mais a evidenciar as “vísceras” de um sistema nefasto. É nessa esteira de acontecimentos que em maio de 1967 foi lançado **Terra em Transe**, de Glauber Rocha, incomodando a linha mais conservadora do Governo, pois a sua alegoria retrata uma crítica direta à política da época. No mesmo ano, em dezembro de 1967, Ozualdo Candeias lançou, em duas salas de cinema da Cidade de São Paulo – Marabá e Regência –, o filme **A Margem**, o que despertou na crítica certo espanto, uma vez que esse já não se enquadrava mais nos moldes do **Cinema Novo**, que naquele momento já havia mudado a estratégia, para pensar na sobrevivência (XAVIER, 2012).

A narrativa de **A Margem** realça uma estética pouco convencional, na qual a transmissão de suas mensagens era dissonante e fragmentada se comparada à organicidade da padronização do mercado local. Em artigos de jornais da época é tratada como novidade diante de todas as outras produções, pois a fórmula usada para inserir os seus personagens era diferente do que até então era realizado nas demais produções. O crítico de cinema **Inácio Araújo** aponta a “originalidade” com que o diretor executa a obra que, por meio de seus personagens, apresenta-nos uma mistura de simbiose com características realistas às margens do Rio Tietê (ARAÚJO, 1990, p. 4-5).

Nessa perspectiva, o filme **A Margem** (1967) compõe o seleto grupo da corrente chamada

de **Cinema Marginal**, da Boca do Lixo ou, como muitos o denominavam na época, como movimento *udigrudi*, em alusão ao *underground* norte-americano, ou cinema de contravenção. Muitos colocam esse filme como precursor do que caracterizavam como o Cinema Boca do Lixo, não só pelo cenário e aspectos das imagens, mas também pelas ideias inseridas em seu contexto.

O termo **Boca do Lixo** sugere a forma precária que se encontrava boa parte de suas produções, pois alguns negativos de filmes eram descartados em tambores de lixo. Além de caracterizar uma estética da fragmentação, tais como filmagens sendo realizadas em meio a depósitos e lugares ermos, passando pela indumentária trajada pelos personagens do filme aqui analisado, o que caracteriza um misto de burlesco, com a tentativa de sucesso não verificado da noiva – com véu e grinalda –, e o suposto empresário – com terno e gravata. Todavia, existia um grupo que se propunha a fazer críticas à ordem estabelecida, desafiando a repressão promulgada em atos institucionais, o que levou músicos, cineastas, intelectuais, entre tantos outros a ficarem privados de sua liberdade de expressão.

Assim, esse tipo de cinema se insurge como um movimento subversivo e rebelde, não só contra as produções clássicas e a ordem mercadológica, mas também contra a perda de identidade do **cinemanovista** que, após a promulgação do AI-5, em 13 de dezembro de 1968, momento em que a escalada da censura se tornou ferrenha e avassaladora, foi se esvaindo. Em uma de suas edições especiais sobre a década de 1970, a extinta **Revista Manchete** assim mostrava uma matéria em que mencionava o AI-5: “O terrorismo estava então em plena escalada [...]. Contra a subversão no auge, foi aplicado o AI-5 com todo o rigor, e todos os instrumentos dele derivados [...]”. (MELO FILHO, 1969)

A referida notícia evidencia que a luta dos movimentos não se limitava aos governos militares, mas também aos veículos de comunicação da sociedade civil atrelados à ditadura. Daí a necessidade de compreender como as

instituições privadas participaram diretamente do golpe e, por conseguinte, dos governos ditatoriais, o que não é o *corpus* desta pesquisa, embora alguns elementos encontrados durante os estudos se tornaram substanciais para que pudéssemos compreender as maneiras como a arte era suprimida.

Logo em seguida, em 12 de setembro de 1969, foi criada a **Embrafilme**, mais uma ferramenta de controle, ou seja, doravante os filmes – pelo menos aqueles que buscavam financiamento – tinham que passar pelo crivo da crítica de uma comissão julgadora. Alguns filmes eram recusados, alterados e, mediante alguns “re-mendos”, autorizados.

Marcelo Ridenti (2010, p. 16) procura entender a relação do intenso avanço do capitalismo com as artes naquele momento, diante daquele cenário político tenso e voraz, sobretudo nas décadas de 1960 e 1970, observando que:

Além da relação complexa entre indústria cultural e as obras que veicula, pode-se dizer que essa indústria, desenvolvida a partir dos anos 1960, veio colocar muitos artistas em situação de emprego próximo a dos demais trabalhadores [...]. A indústria cultural contemporânea envolve o trabalho de uma multidão para produzir bens materiais como discos, livros, filmes [...].

Com isso, Ridenti (2010, p. 16) nos insere em um contexto de extrema complexidade, pois a sua crítica discorre sobre momentos nos quais há intensa força por trás das decisões políticas, um cenário não muito favorável para a produção artística, uma vez que a censura cada vez mais esteve em ascensão, dada a organicidade daquela conjuntura.

A filmografia do **Cinema Marginal** emergiu como contraponto ao modo de se fazer cinema, cujo caráter estético tinha como pano de fundo a Cidade e as mazelas sociais não mais evidenciadas, segundo os seus componentes, pelo **Cinema Novo**, algo observado pelo menos após a promulgação do AI-5, em 1968, e com

os financiamentos da Embrafilme, em 1969 (RAMOS, 1987, p. 30-31).

À medida que as artes ganhavam espaço nos meios culturais, o que remonta às décadas de 1940 e 1950, com criações de museus, principalmente com o intuito de afirmação de uma cultura brasileira, a arte cinematográfica se propôs a remar contra essa corrente, a partir da constituição do **CPC**, passando pelo **Cinema Novo**, até o **Cinema Marginal** – e os aparatos e as maneiras de se executar os projetos tiveram nítidas dificuldades.

Para a realização do filme aqui proposto como fonte básica para a realização da dissertação (**A Margem**), os atores, em sua grande maioria, eram pessoas que viviam no entorno da região da Luz, espaço de resistência de grupos ao longo do processo histórico. Nesse período, os mendigos, as prostitutas, os moradores de rua, andarilhos, carroceiros, vendedores de ervas medicinais e frequentadores de botecos, passaram a fazer parte do quadro de atores, muitos treinados e inseridos nas artes cênicas por meio da escola de José Mojica Marins, o “Zé do Caixão”. Este, por sua vez, tornou-se para o público em geral, não só para os cinéfilos, uma figura icônica e de fundamental importância na construção estético-narrativa.

A Margem emerge em meio a essa dinâmica controversa e polêmica, com poucos investimentos, característica das produções da **Boca do Lixo** paulistana, sendo o primeiro longa-metragem de seu diretor, **Ozualdo Candeias**, paulista de Cajubi, adjetivado pela crítica da época como um “cinquentão”, para quem fazer cinema era “[...] descrever o seu meio ambiente, dentro de uma visão mais ou menos didática, política, e, quase sempre, agressivamente crítica” (DIÁRIO DA TARDE, 1974). Transitou por atividades das mais variadas possíveis, fosse como caminhoneiro, fazendeiro, cabo do Exército, assistente de câmara na extinta Companhia Cinematográfica Vera Cruz, tendo também trabalhado com José Mojica Marins – Zé do Caixão –, por exemplo, no aclamado e impactante filme **À Meia-Noite Levarei Sua Alma**, de 1964. O que nos leva a caracterizar tal obra como metafórica, uma vez que as suas

imagens são sensivelmente sugestivas: como a exposição visceral dos corpos dilacerados, bem típico de outros filmes do movimento **Marginal**, em alusão às intensas perseguições, torturas e assassinatos por parte dos governos da época.

Da mesma forma que na década de 1960, os movimentos políticos e culturais de cunho contraventor, seguindo a lógica das perseguições e torturas amplamente empregadas, sobretudo após o golpe de 1964, foram sendo colocados fora da atmosfera de consumo. Eram grupos e artistas que não atendiam aos requisitos mercadológicos e/ou estavam do lado “errado”. Restavam-lhes as escaladas de um mundo subterrâneo, tais como nas táticas de guerrilha. Podemos afirmar que o conceito de “margem”, se compreendido no seu contexto amplo e levando em consideração o momento em que o filme foi lançado, às portas do AI-5, significava fazer frente a uma ordem perversa que solapava a liberdade de expressão das múltiplas correntes de pensamento daquele período.

Podemos ressaltar que as interpretações tomadas e aplicadas podem ser problematizadas por outros aspectos, tal como nos aponta Fernão Ramos (1987, p. 87) acerca da obra aqui estudada:

Seu filme **A Margem**, tido como deflagrador do Cinema Marginal, é constantemente citado nas entrevistas como exemplo típico do “lixão”. O fato de ter sido realizado às margens de um rio-esgoto (o Tietê), ao lado de uma favela onde abundam lixo e miséria e com personagens que se locomovem lentamente neste ambiente sórdido, parecem ser os aspectos do filme com os quais mais se identificam os marginais [...].

Fernão Ramos (1987, p. 87) nos apresenta uma linguagem acessível no que toca ao **Cinema Marginal**, assim como à sua estética burlesca. Discorre sobre algumas produções que se apropriaram dessas características, tais como a narrativa fragmentada, o corpo dilacerado, o lixo e uma sociedade visceral. Para Ramos (1987), o período em que o movimento obteve maior vigor se justifica pela quantidade e qualidade das produções.

Com isso, por meio de entrevistas, tal como a mencionada no trecho anterior, assim como nas reportagens, além da análise da própria fonte básica, que é o filme, de fato fica perceptível que há uma convergência do cinema como linguagem que insiste em se apoiar na imagem abjeta, apropriando-se de alguns elementos imprescindíveis na construção das táticas empregadas como contraponto ao solapamento. Metaforicamente, Ozualdo emprega a imagem de um barco no início do filme, às margens do Rio Tietê. Não por acaso, o Rio fora disposto em um sentido simbólico, formando um contraste de uma cidade pujante com as mazelas sociais que a circundam. Além disso, a sordidez elencada por Ramos (1987) remete também aos noticiários que sistematicamente revelavam a proposta de uma produção de baixo orçamento, que na sua hostilidade encantava por sua ousadia e afronta.

Figura 2 – **A Margem** no jornal: atores do filme **A Margem** comendo em marmitas, à beira do Rio Tietê, no intervalo da gravação

Fonte: O Globo (7 ago. 1968)

Uma foto tirada no intervalo das gravações do filme **A Margem** mostra os atores comendo em marmitas, sentados ao chão, olhares fixos para o além, com semblantes visivelmente cansados, longe do *glamour* das grandes produções. O retrato da narrativa nos coloca no campo das retratações realísticas de seus personagens, os poucos recursos os inseriam na rota da resistên-

cia por meio das bricolagens encontradas como tática de sobrevivência. Para além das questões regimentadas pelo sistema, a marginalidade transfigura uma realidade dada a partir das representações, mediante as práticas aplicadas pelos homens comuns, em lugares não muito convencionais para as encenações de uma narrativa que ultrapassa os limites dos padrões da época e, por conseguinte, tem a sua imagem capturada pela mídia, sendo taxada de "hostil", tal como aquele que se coloca avesso a um universo que não lhe pertence.

Esse distanciamento acompanhou outras obras ao longo dos anos, compreendendo o movimento cinematográfico em questão. A narrativa de Ozualdo Candeias parte da atmosfera de tantos outros filmes confeccionados na Boca. Contudo, na mesma proporção que esse distanciamento se acentua há, por outro lado, também uma aproximação da realidade, com seus traços mais velados por outras retratações fílmicas. O fio condutor, até aqui, está pautado na leitura a contrapelo de alguns aspectos do filme, assim como na sua inserção em um contexto altamente complexo.

As práticas sociais apontadas neste artigo não são fatores externos à obra, pois a leitura realizada desses aspectos traz alguns elementos imprescindíveis na constituição das relações cotidianas do sujeito com o seu meio, de maneira a nuançar as suas minúcias e particularidades. Em suma, ter o filme como um documento é o resultado do vértice composto pela História Cultural.

Considerações Finais

Constatou-se com o presente artigo que o cinema pode ser compreendido como fio condutor dos traços indelévels de uma realidade e, ao mesmo tempo, como documento histórico, que nos possibilita, por meio das imagens e práticas sociais ali existentes, entender uma série de vivências, tramas e experiências. Para além do visível, as inferências acerca das análises também nos possibilitam adentrar nas minúcias dos fatos, de forma que seja problematizado

em uma multiplicidade de acontecimentos, mediante as tensões e os “pequenos eventos” do cotidiano. Portanto, uma cidade pode ser contada a partir dos sujeitos marginalizados.

No filme **A Margem**, de Ozualdo Candeias, a cidade é colocada como um tecido social escrito por essas pessoas simples, de modo que a leitura dos passos deixados no decorrer da filmografia aponta para uma cidade em constante ebulição. À medida que os seus personagens se deslocam das margens do Rio Tietê, é possível perceber na dinâmica urbana o caráter distópico, fragmentado e o paradoxo capturado pelas testemunhas oculares daquele entrecruzamento, de maneira que acaba por fazer frente para aquilo que o “milagre econômico” desenhava como uma constituição urbana idealizada e romantizada pela elite dominante.

Considerou-se, também, a estética proposta pela cinematografia Marginal. A cidade retratada por Ozualdo dialoga com a ideia subversiva da arte àquela altura, além de ter como premissa tratar os fatos com base na sua realidade, sem qualquer incorporação dos valores mercadológicos, incessantemente criticado pela corrente de cineastas do momento. Ou seja, fazer cinema era, portanto, valorizar a arte enquanto instrumento de reivindicação e resistência, conceito quase que uníssono entre os componentes do movimento mencionado – o que pressupunha romper com as normatizações impostas pelo capitalismo.

Em síntese, nas obras e nos estudos em que o cinema e a cidade se entrelaçam para compor a História Cultural, **A Margem** tem lugar de protesto, como um documento que nos permite traçar, por meio dos sujeitos marginalizados, as evidências dos fatos encobertos pelos grandes acontecimentos. Ou seja, mediante a ação dos homens comuns, assim como os lugares, as tensões, as práticas sociais, culturais e políticas, a sociedade é realçada de maneira a nos mostrar as múltiplas partículas que se tornam um todo compacto, um corpo potencializado. O cinema, portanto, mostra-se nessa relação como um documento de grande valia na compreensão da historicidade.

Referências bibliográficas

- ARAÚJO, I. Em **A Margem**, Candeias escapa das fórmulas do Cinema Novo. **Folha de S.Paulo**, p. E-5, 5 ago. 1990.
- BENJAMIN, W. **A obra de arte na Era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2014.
- _____. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- CHARTIER, R. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Difel, 1990.
- COSTA, F. C. **O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.
- MELO FILHO, M. O esplendor e o ocaso do AI-5. **Revista Manchete**, Rio de Janeiro, 29 dez. 1969.
- RAMOS, F. **Cinema Marginal (1968/1973): a representação em seu limite**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- RIDENTI, M. **O fantasma da revolução brasileira**. 2. ed. São Paulo: Unesp, 2010.
- SÁ, F.; PRADO, L. C. O “Milagre” brasileiro: crescimento acelerado, integração internacional e distribuição de renda (1967-1973). In: FERREIRA, J.; DELGADO, L. A. N. (Org.). **O Brasil Republicano: o tempo de ditadura**. v. 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, [19--?].
- SIMIS, A. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Unesp, 2015.
- TELES, Â. A. **Ozualdo Candeias na Boca do Lixo: a estética da precariedade no cinema paulista**. São Paulo: Fapesp, 2012.
- TOMAIM, C. dos S. **Janela da alma: cinejornal e Estado Novo – fragmentos de um discurso totalitário**. São Paulo: Annablume, 2006.
- WILLIAMS, R. **Palavras-chave**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- XAVIER, I. **Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.