

Contestação, 1969

Os fios de histórias de filme exilado

Rebellion, 1969

Threads of history of an exiled movie

Luiz Garcia

Doutor e mestre pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, com bolsa sanduíche na Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris 3. Desenvolve atualmente pesquisa sobre reemprego de imagens no cinema experimental. Um dos idealizadores do projeto nacional de cinema, educação e direitos humanos: In-ventar com a Diferença. Co-organizador e co-programador do Núcleo de Cinema Experimental Risco Cinema.

Email: lzgarcia@gmail.com

Submetido em: 10/05/2016

Aceito em: 18/07/2016

DOSSIÊ

RESUMO

O texto traça o percurso histórico da realização do curta metragem *Contestação* (1969) de João Silvério Trevisan - um filme experimental ainda pouco conhecido, construído a partir imagens de cine-jornais sobre os conflitos políticos que atingiam o Brasil o mundo. As condições da realização desse raro caso de reemprego de imagens da cinematografia nacional para a época são contextualizadas.

PALAVRAS-CHAVE: reemprego de imagens; experimental; modos de produção; ditadura.

ABSTRACT

The text traces the historical path of the realization of the short film *Rebellion* (1969) by John Silvério Trevisan. This experimental film still little known, built from newsreels of images on political conflicts that affected Brazil and the world in those years. The conditions of realization of this rare case of reemployment images in the national cinematography to that time are contextualized.

KEYWORDS: reemployment images, experimental; modes of production; dictatorship.

Contestação (1969), curta-metragem de João Silvério Trevisan, é ainda pouco conhecido na cinematografia brasileira. Filme com uma biografia que reflete certas condições da produção artística durante uma das piores fases da história republicana brasileira, o momento de maior repressão da ditadura militar estabelecida pelo golpe de 1964. O filme de guerrilha, como diz seu diretor, traduz o momento turbulento em que foi realizado: urgência, precariedade, clandestinidade. É também um caso raro de reemprego de imagens no Brasil para a época, construído em sua maior parte de cinejornais sobre protestos populares e estudantis no país e no mundo. Ainda são utilizadas fotografias, recortes de jornais, gravuras, música, gravações históricas e ruídos. Sem uso de voz off, a montagem cria uma mostragem sobre as manifestações sociais que varriam vários pontos do planeta daqueles anos, conectando nossa realidade àquela rede de embates. Após décadas de exílio do circuito das telas, *Contestação* retornou em junho de 2013 para a “Mostra de Cinema Marginal Brasileiro e suas Fronteiras”¹, coincidentemente, no mesmo momento em que o Brasil era sacudido pelas maiores manifestações de sua história recente.

Este texto retrata o percurso do filme. Embora existam várias questões a serem abordadas, nosso interesse aqui será, principalmente, o histórico de sua realização. *Contestação* é um exemplo na tradição de *reemprego* de material previamente filmado para fins críticos - no caso, noticiários -, prática encontrada desde o início do cinema². Cabe, porém, indicar sobre o uso do conceito de reemprego dentre outras designações que envolvem a prática. Apontamos como exemplos o trabalho pioneiro de Jay Leyda sobre *filmes de compilação* (de natureza documental)³, e a taxonomia proposta por William C. Wees para o *found footage*⁴. Contudo, optamos pelo termo reemprego, adaptado para o cinema por Nicole Brenez, que designa de maneira mais abrangente a reciclagem de imagens previamente elaboradas na construção de novos filmes, considerando desde a elaboração de um *trailer* de filme às mais radicais intervenções no material fílmico. Embora, em sua detalhada tipologia⁵, a autora considere o *found footage* como uma categoria que remonta aos procedimentos encontrados nas vanguardas históricas do início do séc. XX, principalmente no *détournement* dadaísta. *Détournement* que por sua vez foi revisto no Letrismo de Isidore Isou e pela Internacional Situacionista de Guy Debord, gerando filmes que reempregam imagens parcial ou totalmente, como *Traité de bave et d'éternité* (1952) de Isou, *Critique de la separation* (1961) e *La société du spectacle* (1973) de Debord.

O reemprego que destacamos aqui é de caráter crítico, associado ao cinema experimental a partir do reuso de materiais, fornecendo assim novas leituras através da operação da montagem. Como aponta Christa Blümlinger, o reemprego de imagens coloca em evidência “diferentes modos de historicidade, temporalidade e figurabilidade” (BLÜMLINGER, 2013, pp.12-13). O filme de Trevisan se insere nessas perspectivas, mesmo que involuntariamente, considerando as contingências e precariedade que determinaram sua feitura, é uma demonstração das potencialidades do acesso, manipulação e reorientação de materiais fílmicos em uma elaboração crítica.

1 Cinemateca Brasileira. Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br/programacao.php?id=240>>.

2 Nas primeiras décadas, citamos *A queda da dinastia Romanov* (*Padenie dinastii Romanovich*, Esfir Shub, 1927); *A história do soldado desconhecido* (*Histoire du soldat inconnu*, Henri Storck, 1932) (N. nossa).

3 *Films beget films: a study of the compilation film*. Jay Leyda, New York: Hill and Wang, 1964.

4 Wees propõe as categorias de *compilação*, *colagem* e *apropriação*. (In) WEES, William C. *Recycled images: the art and politics of found footage films*. William C. Wees, New York City: Anthology Film Archives, 1993, pp. 32-58.

5 Brenez indica a abrangência do reemprego desde a elaboração de um trailer de filme às mais radicais intervenções no material fílmico. Ver mais em: “Montage intertextuel et formes contemporaines du emploi dans le cinéma experimental”. *Cinemas: revue d'études cinématographiques/ Cinemas: Journal of Film Studies*, vol. 13, n° 1-2, 2002, pp. 49-67.

Contestação é o segundo filme na exígua carreira de Trevisan como diretor. Além deste, dirigiu somente um outro curta, *O&A* (1968), e o longa *Orgia ou O homem que deu cria* (1970). Apesar de ter atuado profissionalmente no cinema a partir de meados da década de 1960 até os anos 1970⁶, sua carreira como cineasta foi atropelada justamente pela situação política do país. Neste período exerceu funções como roteirista, produtor executivo, assistente de direção, compositor e técnico de som. Na verdade, este segundo curta de Trevisan e o anterior, *O&A*, também de reemprego, possuem a mesma raiz, utilizaram em grande parte os mesmos materiais para suas construções. A história de *Contestação* começa com a peça *O&A* de Roberto Freire⁷, encenada no TUCA (Teatro da Universidade Católica, SP) em 1967, “uma mimo-farsa musical”, sem diálogos nem monólogos. A montagem girava em torno do “choque entre ideias antigas e novas durante a evolução da sociedade”. Trinta atores divididos em dois grupos, expressavam-se somente pelo som “fechado” da vogal “O”, que representava as ideias velhas, e o som “aberto da vogal “A”, as ideias novas. Figurino, dança e cenários reforçavam as diferenças entre os grupos, além do uso de projeções e slides para orientação do público⁸. Uma dessas projeções era o curta *O&A*, resultado do convite feito a Trevisan para elaborar um filme que servisse como introdução e contextualizasse a peça. Uma história intrincada começa a ser desenhada⁹. Para melhor entendermos as condições de realização de *Contestação*, é necessário voltar a *O&A*, traçando alguns dados biográficos de Trevisan e o contexto do TUCA nos momentos em que os filmes foram realizados.

Trevisan, nascido em Ribeirão Bonito, interior paulista, ingressou no seminário aos dez anos de idade. Lá se interessou pelo cinema e durante os dez anos seguintes em que frequentou os Seminários de São Carlos e de Aparecida do Norte (1954-64), promoveu cursos, criou um departamento de cinema (São Carlos) e organizou um ciclo sobre o Cinema Novo (Aparecida). Organizar essas mostras possibilitou o contato com a Cinemateca Brasileira através de Lucila Ribeiro, então responsável pelo departamento de difusão, posto que futuramente iria ocupar. Em 1964, em pleno golpe Militar, abandonou o seminário e mudou-se para São Paulo. Após dar aulas de cinema por um ano, foi trabalhar na Cinemateca onde permaneceu por mais dois. Nesse meio tempo conheceu pessoas ligadas ao cinema como Francisco Ramalho Jr., João Batista de Andrade e Sidney de Paiva Lopes, com os quais fundou a *Tecla Produções Cinematográficas*¹⁰. A proposta da produtora era de “fazer um programa comercial, que propiciasse uma discussão ideológica”, lembra Trevisan, “na linha do Cinema Novo, e ao mesmo tempo nos rebelarmos contra o Cinema Novo”, [...] “depois eu me rebelei totalmente, Cinema Novo virou uma grande piada, uma ação entre amigos”. Paralelamente, cursou a faculdade de Filosofia da PUC/SP,

6 Trevisan atuou com maior regularidade nessa fase. Como veremos no texto Alguns filmes: foi roteirista em *A mulher que inventou o amor* (fic., Jean Garret, 1979); produtor executivo, *Anuska, manequim e mulher* (fic., Francisco Ramalho Jr., 1968); assistente de direção, *Liberdade de Imprensa* (doc., João Batista de Andrade, 1967); compositor, *Um sonho de vampiros* (fic., Iberê Cavalcanti, Rubén W. Cavalloti, 1969) e nos documentários *Paulicéia fantástica* (1970) e *Eterna esperança* (1971), ambos de João Batista de Andrade e Jean-Claude Bernardet; técnico de som em *Cada coração um punhal* (fic., João Batista de Andrade, Sebastião de Souza, 1970) (N. nossa).

7 Roberto Freire (1927-2008), foi um dos fundadores do TUCA e diretor artístico, além de escritor, jornalista, dramaturgo, cineasta e psiquiatra. Desenvolveu a técnica terapêutica de cunho ideológico anarquista “Soma” (1970). Entre 1964 e 1979, envolveu-se com grupos de resistência à ditadura, foi preso treze vezes e torturado. Foi também um dos fundadores da revista *Caros Amigos* (1997). Roberto Freire - Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa400283/roberto-freire>>.

8 Teatro TUCA 50 anos. Disponível em: <<http://www.teatrotuca.com.br/50anos/oea.html>>.

9 Para esclarecermos certas questões sobre as realizações de *O&A* e *Contestação*, entramos em contato com o diretor que concedeu entrevistas através de e-mail esclarecendo várias informações acerca dos filmes, as quais, somadas ao “Dossiê João Silvério Trevisan” publicado na *Revista Zingú!* e outras fontes consultadas, permitiram retomar as histórias desses filmes. Todas as citações do diretor neste texto foram tiradas a partir dessas fontes. Entrevista por e-mail: TREVISAN, João Silvério. Entrevista de JSTrevisan sobre o filme *Contestação* (1969), 2016. *Revista Zingú!* Disponível em: <<http://www.revistazingu.blogspot.com.br/2009/08/djst-entrevistaparteum.html>>.

10 A *Tecla* produziu o longa de ficção *Anuska, Manequim e Mulher* (Francisco Ramalho Jr., 1968) no qual Trevisan assumiu a função de diretor de produção, “um batismo de sangue extraordinário”. O filme, adaptado de um conto de Ignácio de Loyola Brandão, tinha Francisco Cuoco e Marília Branco no elenco.

mas abandonou no último ano, só retornando nos anos 1990 para obter o diploma. Na PUC integrou a AP (Ação Popular), organização política clandestina de esquerda criada 1962, da qual se dissociou rapidamente, “era um grupo de católicos maoístas, eu achava aquilo uma loucura, preferi continuar maoísta”.

No final dos anos 1960 frequentava a Boca do Lixo, embora não se identificasse com o “machismo” de lá. Por ser homossexual tinha uma interlocução muito difícil, além de não concordar com o “tipo de abordagem que tinham sobre sexualidade”. Mas foi na Boca onde conheceu Carlos Reichenbach, Antônio Lima, João Callegaro, Andrea Tonacci, Jairo Ferreira, entre outros, unidos pelo interesse na *Nouvelle Vague*, Antonioni, cinema japonês e uma “broca com o Cinema Novo”. O grupo acabou sendo rotulado de Cinema Marginal¹¹, e segundo ele, por gozação do pessoal do Cinema Novo, de *udigrúdi* (referência ao *underground* americano). Trevisan declara que apesar de “ser filho do Cinema Novo” e gostar de muitas de suas realizações, ele e grupo do Cinema Marginal tinham severas críticas quanto à forma de organização. Encaravam como um circuito fechado “baiano-carioca que desprezava o cinema paulista”, além de serem contra o financiamento de altos orçamentos da época pela Embrafilme.

Independente da rixa e diferenças sobre concepções de produção e estéticas¹², é neste cenário que Trevisan aportou no cinema. Após *Contestação*, ele fez, à duras penas, o longa *Orgia ou O Homem que deu cria*¹³, uma “rebelião filial contra o pai [Glauber]”. O filme proibido pela censura militar, não circulou comercialmente, o que lhe trouxe, além de sérios problemas financeiros, o desencantamento com o cinema, isto o forçou a abandonar a carreira. Passou então à literatura e jornalismo e só recentemente voltou a se dedicar, pontualmente, a trabalhos como roteirista¹⁴.

TUCA

Enquanto isso, a PUC/SP inaugurava em 1965 o Teatro Tibriçá, mais tarde conhecido como TUCA. Os estudantes do curso de Direito do *Centro Acadêmico 22 de Agosto*, em meio à efervescência política e cultural de esquerda, viram a oportunidade de formarem um grupo teatral inspirado nos Centros Populares de Cultura (CPCs)¹⁵. Porém, após o golpe, esse tipo de movimento teatral foi bastante reprimido. Apesar disso, o Centro Acadêmico e o Diretório Central dos Estudantes da PUC continuaram a organização do TUCA. Com a possibilidade da PUC transformar o teatro em sala de cinema para cobrir os gastos de sua construção, o DCE mobilizou-se e contratou Roberto Freire, Silnei Siqueira e José Armando Ferrara para assumirem as funções de diretor-geral, diretor de atores e cenografia, respectivamente.

11 Quanto a isto Ismail Xavier salienta que embora persista, o termo marginal não dá conta da invenção formal e experimentação, apesar de desigual, surgidas num contexto de guerrilha urbana, que acabou por afetar o modo de produção, onde que se buscava a “afirmação incisiva de um cinema de orçamento mínimo, sem concessões, autoral e agressivo”. (In) XAVIER, Ismail. O Cinema Marginal Revisitado, ou o avesso dos anos 90. Disponível em: <http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/ensaios/03_03.php>.

12 Luís Alberto Rocha de Melo nota que no final da década de 1960 o Cinema Novo “buscava a reorientação ideológica no diálogo com o Estado; o cinema dito ‘marginal’, sem manifestos oficiais convergentes, fragmentava-se em filmes, exílios e invenções”. MELO, Luís Alberto Rocha. *Orgia ou O Homem Que Deu Cria* (1970). Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/30/orgia.htm>>.

13 Rocha Melo descreve *Orgia* como uma dupla refutação ao “estrangulamento da liberdade de expressão (repressão do aparato estatal militarista) quanto a tutela cultural/ideológica do Cinema Novo”. Rocha de Melo, *ibidem*.

14 Entrevista: Dossiê Trevisan, *ibidem*.

15 O CPC foi constituído em 1962, no Rio de Janeiro, na época Guanabara, por intelectuais de esquerda associados a União Nacional dos Estudantes (UNE). A ação do CPC teve por objetivo aproximar a arte da população para fins revolucionários através de eventos e cursos. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/NaPresidenciaRepublica/Centro_Popular_de_Cultura>.

A escolha da primeira peça a ser montada foi difícil, deveria atender ao critério político e popular - o grupo era predominantemente composto por membros da AP -, e ao mesmo tempo assegurar que passasse pela censura do governo militar e da reitoria da PUC. O texto escolhido foi *Morte e Vida Severina* de João Cabral de Melo Neto, que estreou em 11 de setembro de 1965 sob direção de Silney Siqueira, e com participações de Júlio Medaglia (direção musical), Chico Buarque (música), José Antônio Ferrara (cenografia), entre outros. Com grande sucesso e repercussão de crítica, a peça foi inscrita no 4º Festival de Teatro Universitário em Nancy, França, onde obteve o primeiro lugar e o convite para se apresentar no Festival Internacional das Nações, um dos mais importantes do mundo, fazendo em seguida uma turnê de 40 dias na Europa¹⁶. Entretanto, o Festival de Nancy obrigava aos participantes apresentarem um segundo espetáculo com tema previamente dado, naquele ano, o “conflito de gerações”. Após um concurso interno, o mimodrama de Roberto Freire *O&A* foi escolhido para segunda montagem do grupo.

Silney Siqueira lembra que ao retornarem da Europa, a repressão da ditadura havia piorado, a censura impedia quaisquer tipos de manifestação mas afoitas, então resolveu: “já que não se pode fazer nada mesmo, vou fazer uma que seja um desbunde absoluto”¹⁷. A peça estreou em 1967, a história era sobre um jovem que é preso por se manifestar contra determinado governo, mas como filho de um importante político aliado do governo, causa uma série de inquietações na ordem. A PUC a princípio vetou a apresentação, somente após longa negociação liberou a montagem. Já a censura do governo, sem poder vetar, pois não havia diálogos e desta forma não poderia enquadrá-la da maneira tradicional, começou a acionar os agentes do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) que passaram, sistematicamente, a prender os atores horas antes dos espetáculos. Além disso, apreendiam material cênico, inviabilizando assim as encenações. Sem alternativas, as apresentações foram suspensas. No ano seguinte, em 13 de dezembro de 1968, a ditadura promulgava o Ato Institucional nº 5 (AI-5) que perdurou até 1979, decretando um estado de censura muito mais rigoroso. *O&A* só voltaria a ser “encenada artisticamente” em 1969 no Festival Universitário Latino-Americano de Manizales, Colômbia¹⁸.

Trevisan conta que o curta *O&A* foi montado na total clandestinidade, fez “uma coisa que não era muito comum nesse período”, [...] “muita gente torceu o nariz”, [...] “uma colagem de jornais de televisão da época”. Todo material utilizado em 16mm foi proveniente de cópias dos arquivos da *TV Excelsior* onde tinha bons contatos através de membros do grupo TUCA. Ele pesquisou e montou cenas de confrontos entre polícias e estudantes do Japão, Indonésia, Estados Unidos, Itália, França e duas cenas no Brasil, que acabaram sendo proibidas pela censura¹⁹. Como trilha sonora usou muita MPB e músicas de sucesso da época que entravam em contradição com as imagens. Em uma sequência, com imagens no Japão, um grupo de estudantes e outro da polícia formam blocos bastante organizados num confronto, um “empurra-empurra” cadenciado que sonorizou com *bossa nova* acompanhando o ritmo - “os japoneses eram organizados em tudo, até para brigar com a polícia”. Noutra, muito mais violenta, na Indonésia, com estudantes sangrando e sendo pisoteados, colocou o

16 tuca.pdf. Disponível em: <<http://memorialdaresistenciasp.org.br/memorial/Upload/file/lugares-da-memoria/tuca.pdf>>.

17 SIQUEIRA, Silnei; ABREU, Ieda De. Silnei Siqueira: a palavra em cena. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009, pp.80-81; 107-108.

18 Durante toda a ditadura a produção cultural do Brasil ficou sob “vigilância permanente dos militares através dos censores da Divisão e Serviços de Censura às Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal e do Gabinete do Ministério da Justiça”. Com o AI-5, segundo o historiador Marcos Napolitano, a censura foi redobrada “com o objetivo central de reprimir o movimento da cultura como mobilizadora do radicalismo da classe média” (NAPOLITANO, 2014). (In) tuca.pdf (ibdem).

19 SIQUEIRA, Silnei; ABREU, Ieda De, (ibdem, p.107); Entrevista: Dossiê Trevisan (Ibdem).

sucesso de Petula Clark da época, *Love, this is my song*. A abordagem irônica mantinha-se dessa maneira até o final, quando inseriu as imagens de um confronto no Brasil com a polícia jogando jatos d'água nos estudantes. Neste momento entrava a trilha sonora de Sergei Prokofiev para o filme *Alexander Nevsky* (Serguei Eisenstein e Dmitri Vasilyev, 1938). A música enfatizava o confronto e assim acabava o filme e começava a encenação.

Esta é a versão lembrada por Trevisan do curta *O&A* para a peça. No entanto o diretor não reserva certa crítica à visão geral da montagem cênica. Para ele a peça pretendia ser simultaneamente uma análise da contracultura e contra a ditadura, mas muito "reducionista e simplista". Apesar do viés ligado às lutas da juventude no período, parecia querer "uma outra ordem", mas se orgulha de o filme não ter se tornado panfletário. Trevisan declara que na época tinha inclinações fortemente anarquistas, e assim como fora crítico em sua trajetória à Igreja Católica, à AP, à Boca do Lixo, ao Cinema Novo, foi também à esquerda, que "era muito centralizadora e ortodoxa, coisa que sempre critiquei acerbamente". *O&A* "não era um filme de integração a uma luta, era um filme de observação crítica dessa luta"²⁰.

O filme feito à mão

Ao final de 1969 Trevisan teve a oportunidade de fazer sua primeira viagem ao exterior. Ele havia feito a trilha sonora para o filme *Um Sonho de Vampiros* (1969) de Iberê Cavalcanti e Rubén W. Cavalloti, também com montagens de material encontrado. Como os diretores não tinham como pagá-lo, Cavalcanti, representante no Festival de Leipzig (na época Alemanha Oriental), deu-lhe sua passagem. Trevisan, então com vinte e cinco anos de idade, anarquista, maoísta²¹ e "contra a linha soviética", resolveu remontar *O&A* e apresentar provocativamente aos alemães orientais "que eram mais soviéticos do que os soviéticos de verdade". Retomou os negativos utilizados em *O&A*, pegou a frase de Mao Tse Tung, "É preciso atrever-se a pensar, ser temerário e não se intimidar com os grandes nomes, nem com as autoridades" - para ele "nitidamente anarquista" -, providenciou traduções em vários idiomas, inclusive em alemão e russo, elaborou uma nova montagem²² e levou para o festival como *Contestação*.

Trevisan conta que o filme "obviamente" não foi aceito em Leipzig, sendo apresentado somente numa república estudantil da cidade. Porém, como a cópia do filme havia saído do Brasil clandestinamente, ficou com receio do retorno ao país e resolveu enviá-la para Cuba através de cubanos que conheceu durante o festival. Desde então, nunca mais teve notícias sobre a cópia, até que no segundo semestre de 2014 foi contatado pelo crítico francês Guillaume Désanges, curador da Mostra de Cinema Militante no *Musée d'Art et d'Histoire de Seine-Saint-Denis*, subúrbio de Paris com longa tradição anarquista, que estava muito interessado em exibir. Désanges havia localizado o filme nos arquivos da ISKRA²³, entidade ligada ao Museu, em péssimas condições

20 Entrevista: Dossiê Trevisan, ibidem.

21 "Eu achava que o maoísta era socialismo libertário, pelo menos era pelo Godard e pela Nouvelle Vague", [...] "só depois eu fui saber o que de fato estava acontecendo". Entrevista: Dossiê Trevisan, ibidem.

22 Um dado acerca da montagem de *Contestação* foi revelado durante a pesquisa. Na análise do filme encontramos uma sobra da filmagem das cartelas do título que acabou permanecendo na montagem final. Para esclarecermos dúvidas a partir desse pequeno detalhe sobre os procedimentos e condições materiais do processo da montagem, Trevisan contou que a sobra foi, provavelmente, "por um erro da montadora, que era apenas assistente de montagem, e nem tinha muita certeza do destino do material que estava montando". Até então pensávamos que Trevisan havia se ocupado de tudo no filme, inclusive a montagem, conclusão apreendida em outras entrevistas e textos, implicada ainda pelo filme não apresentar nenhum crédito. O fato é que a montagem teve como "montadora titular" uma senhora, cujo nome Trevisan só lembra o primeiro, Jovita, que era assistente de montagem de Sílvio Reinoldi (ou Sylvio Reinoldi), na Odil Fono Brasil, em São Paulo. Entrevista Trevisan (mensagem pessoal), ibidem.

23 A ISKRA (Image, Son, Kinescope et Réalisations Audiovisuelles) foi organizada em 1974, teve como um dos colaboradores Chris Marker. Dispo-

e não havia nenhuma informação de como havia parado lá. Trevisan também não faz ideia, a cópia talvez jamais tenha chegado a Cuba, presume que os cubanos não se interessaram e a depositaram em Paris onde foi encontrada.

Durante anos Trevisan manteve a cópia de *O&A* e os negativos de *Contestação*, antes de depositá-los na Cinemateca Brasileira. Infelizmente *O&A* não existe mais, a única cópia “melou”²⁴ e foi impossível de ser restaurada. Melhor sorte teve *Contestação*, seus negativos foram digitalizados pela Cinemateca que “praticamente resuscitou o filme”. Recuperado, foi apresentado na Mostra de Cinema Marginal de 2013. Após 44 anos, Trevisan afirma que foi na mostra que de fato assistiu “o filme pronto”²⁵ - lembremos das condições de sua montagem e pressa para ser levado ao festival de Leipzig em fins de 1969. Assim foi também possível enviá-lo para a exibição na mostra em Seine-Saint-Denis, e mais recentemente, ele mesmo disponibilizou no *Youtube*²⁶, acrescentando uma cartela no início do filme contextualizando a maneira de sua realização.

Ao compararmos a informações levantadas sobre *O&A* e assistirmos *Contestação*, percebemos que as mudanças foram substantivas, e Trevisan confirma: “era quase um outro filme, bem mais sarcástico, dentro do projeto da peça”. Mas também lamenta de não ter feito nenhuma filmagem nas ruas para incluir no filme. Percebendo certa similaridade no processo de realização de outros filmes da época, perguntamos se havia assistido ou sabia sobre a existência de filmes de reemprego como *A Movie* (1958) de Bruce Conner ou *Now!* (1965) de Santiago Álvarez. Sobre Conner não respondeu, mas compreensível que não tenha visto, pois o filme do americano circulava de maneira muito restrita. Quanto a *Now!* Trevisan não lembra, mesmo o cinema cubano sendo de grande interesse para toda sua geração. Mas sabia vagamente das propostas de Debord que o interessavam pela “proximidade anarquista”, contudo só recentemente teve acesso à sua filmografia.

Mesmo que grande parte do material empregado em *O&A* tenha sido utilizado em *Contestação*, Trevisan fala que a conceituação era outra. No segundo acrescentou alguns elementos filmados por ele de livros e jornais para articular melhor a montagem. Quanto à trilha sonora, foi quase totalmente modificada. Não utilizou músicas da MPB ou internacionais como anteriormente, com exceção da versão de Caetano Veloso para o tango argentino *Cambalache* que encerra o filme, cuja gravação era daquele mesmo ano. Entretanto, manteve Prokofiev, inseriu uma marcha alemã do período nazista, utilizou ainda ruídos de material encontrado, e crê, mas sem muita certeza, alguma coisa do músico alemão Stockhausen²⁷, compositor que o fascinava na época. O filme apresenta imagens de confrontos de rua, personalidades, políticos, manchetes de jornais, fotos, gravuras e grafismos, todo material nitidamente montado de forma precária, cortes imprecisos, som bastante sofrível, condições justificadas na cartela inicial inserida por ele no arquivo disponibilizado na internet: “A autoria ‘anônima’ indicada nos letreiros originais e certa precariedade técnica devem-se à clandestinidade da sua realização”.

nível em: <http://www.iskra.fr/front_office/iskra_home.php>.

24 Quando ocorre a hidrólise do material, danificando a película (N. nossa).

25 “Na verdade, nunca tinha visto *Contestação* pronto, até junho de 2013, quando foi exibido na Mostra de Cinema Marginal na Cinemateca Brasileira”, [e-mail pessoal].

26 TREVISAN, João Silvério. CONTESTAÇÃO - YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7QMxEGX9N9c>>.

27 Karlheinz Stockhausen (1928-2007), um dos músicos mais influentes do sec. XX, compôs uma vasta obra de experimentações trabalhando com música eletrônica, tapes, espacialização e serialização musical, música aleatória, entre outras. Além da influência de outros compositores, a pintura (Klee, Mondrian) e o cinema fizeram parte de seu referencial, este inclusive utilizado em suas peças musicais. Ver mais (In) WÖNER, Karl H; HOPKINS, Bill. Stockhausen, life and work. Berkeley: University of California Press, 1976. KARLHEINZ STOCKHAUSEN. Disponível em: <<http://www.karlheinzstockhausen.org/>>.

1969, ano seguinte à decretação do AI-5 e das revoltas estudantis de maio de 68 na França e outras pelo mundo; ano do Festival de Woodstock; ano do sequestro do embaixador americano Charles B. Elbrick pelos grupos guerrilheiros ALN e o MR-8²⁸, ano que Chris Marker filma *Falemos do Brasil: Torturas (On vous parle du Brésil: Tortures)*²⁹; do primeiro link funcional da ARPANET (antecessora da Internet)³⁰; ano em que o Grupo Dziga Vertov realiza *Vento do Leste (Vent d'est)*; ano do primeiro homem pisando na Lua; ano de *Contestação*.

As primeiras imagens do filme são fotos do prédio da NASA, as pegadas de Neil Armstrong ao redor da Apollo 11, a bandeira americana fincada no solo lunar e o astronauta acenando em seu retorno. As quatro fotos são dispostas como se atualizassem o significado do termo imperialismo, desta vez no espaço: fui, ocupei, conquistei, voltei. Em seguida entra a cartela com o título do filme com a palavra segmentada entre verbo e sufixo, *contesta / -ção*, e duas setas que apontam para o centro do grafismo. Indagamos ao diretor se havia alguma razão especial sobre essa disposição, o interesse se deu em razão do uso de elementos gráficos que permeiam todo o filme, do título à frase de Mao. Frase que aparece fracionada em diversos momentos do filme e somente exibida completa ao final. Trevisan esclareceu que não houve nenhuma preocupação estética, “apenas a possibilidade de fazer como se podia, por sinal, o nível do grafismo é sofrivelmente desigual”, diz ele, mas reconhece que “foi fundamental ter ficado assim para contextualizar a emergência e intenção guerrilheira da obra, aquelas letras mal escritas são parte da realidade política do momento”.

A forma de utilização gráfica remete à experimentada na época pelo Grupo Dziga Vertov, coletivo de orientação maoísta, formado por Godard e Jean-Pierre Gorin que atuou entre 1968 e 1972³¹. Na ocasião Trevisan não conhecia as realizações do Grupo Vertov, somente os filmes de Godard lançados comercialmente no Brasil, mas comenta que “estranhamente estava fazendo algo que coincidia com as preocupações do grupo”. O coletivo francês utilizava cartazes escritos à mão, fotos e outros modos gráficos, recurso já presente na filmografia de Godard³², mas que nos filmes do Dziga Vertov assumem o caráter do cinema militante, estendendo a prática já experimentada durante os conflitos de 1968 com os *Ciné-Tracts*³³. De maneira semelhante, Álvarez,

28 Em 4 de setembro de 1969 a Ação Libertadora Nacional (ALN) e o Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8) sequestraram o embaixador americano Charles Burke Elbrick “exigindo a libertação de 15 presos políticos e a divulgação de um manifesto” na imprensa como condição para libertá-lo. O governo militar atendeu, mas a repressão posterior foi violenta culminando com o assassinato do jornalista Carlos Marighella, líder da ALN e principal dirigente da luta armada contra a ditadura. Franklin Martins - Site Oficial - Conexão política. Disponível em: <http://www.franklinmartins.com.br/estacao_historia_artigo.php?titulo=manifesto-do-sequestro-do-embaixador-americano-rio-1969>.

29 Marker foi um dos organizadores do coletivo Société pour la Lancement des Oeuvres Nouvelles – SLON (Sociedade Para o Lançamento Obras Novas) criado em 1967, uma “ferramenta” de apoio à produção de filmes políticos de esquerda. “On vous parle” foi uma das séries produzidas, divulgada como uma “revista de contrainformação”, focando nas lutas políticas na França e no mundo, tinha como objetivo dar voz àqueles diretamente envolvidos nessas lutas sem intermediários e até mesmo sem comentário. Neste número a revista aborda os grupos revolucionários envolvidos no sequestro do embaixador americano Elbrick. O SLON fez ainda *On vous parle du Brésil: Carlos Marighella (1970)*. (In) LUPTON, Catherine. Chris Marker: memories of the future. London: Reaktion Books, 2006, pp.110-121.

30 Advanced Research Projects Agency Network (ARPANET). O Sistema de Defesa Americano estabeleceu o link entre 4 host computadores em dezembro de 1969 que se desenvolveu para o que conhecemos como web 2.0, este ano é considerado como o do nascimento da internet. Brief History of the Internet - Internet Timeline | Internet Society. Disponível em: <<http://www.internetsociety.org/internet/what-internet/history-internet/brief-history-internet>>.

31 Inclusive a última colaboração entre os dois foi um filme de reemprego, *Letter to Jane (1972)*, onde por 52 minutos são mostradas apenas fotos, mais detidamente uma com Jane Fonda com quem trabalharam no filme anterior, *Tout va bien (1972)*, tirada durante a visita da atriz ao Vietnã. *Letter to Jane* é pós-fácio de *Tout va bien*. Godard e Gorin no texto de *Letter* dizem que a foto de Fonda resume muito bem o filme anterior, assim, interrogam “a foto, e não a atriz”, mas sobre qual “papel deve desempenhar os intelectuais na revolução?” - referência direta à uma das falas do personagem de Yves Montand em *Tout va bien* ao comentar sua ação enquanto intelectual (N. nossa).

32 Os jornais, livros e pinturas em *À bout de souffle (1959)*, fotos e cinejornais em *Les Carabiniers (1963)*; fotos, livros, pintura e HQs em *Pierrot le Fou (1965)*, e claro, ao exponencial, em *Histoire(s) du Cinéma (1997-98)* (N. nossa).

33 Entre maio e junho de 1968, Godard, Chris Marker, Alain Rasnais e outros cineastas franceses, realizaram, anonimamente, curtas metragens em

em Cuba, também recorria a filmes, noticiários, compondo com grafismo, fotos, revistas, música pop, etc., como em *Now* (1965), filme sobre a segregação racial nos Estados Unidos, e *LBJ* (1968), sobre a figura controversa do presidente norte-americano Lyndon B. Johnson.

Contestação (do latim *contestatio*, *-onis*) significa: *ação de contestar; disputa; debate; negação*³⁴. A montagem do filme é estruturada em blocos que se intercalam e antagonizam ideias e forças. Num primeiro momento bem marcada, de um lado o Estado, Governo, Igreja, de outro, o indivíduo, a sociedade civil. Entretanto, no transcorrer do filme outros fatores vão sendo colocados. Forças da própria sociedade civil que se antagonizam, membros da Ku Kux Klan e negros, manifestações por direitos civis ou pró Guerra do Vietnã. Estes embates também são refletidos no uso do som que no primeiro momento demarca polarizações, mas posteriormente começar a mesclar-se entre os diferentes tipos de imagens. Lembrando da crítica de Trevisan à polarização da peça *O&A* e sua observação de que o curta, *O&A*, era uma “observação crítica dessa luta”. A estrutura de *Contestação* dá continuidade a essa perspectiva.

A cartela com o título do filme está localizada logo após o prólogo com fotos da conquista lunar pelos Estados Unidos - símbolo de supremacia política, bélica, econômica, científica -, depois de apresentada corta para a imagem uma janela com vidro quebrado. A partir desse ponto vemos uma série de *travellings* nas ruas de uma cidade após algum conflito muito violento, pois são vistos corpos de negros estendidos, pessoas correndo, lojas destruídas, incêndios e uma caixa do serviço postal tombada que evidencia ser nos Estados Unidos. Cria-se então um contraponto entre a grandiloquência do “grande passo para a Humanidade” com a realidade da barbárie dos conflitos no mundo. Não pudemos como confirmar, foram inúmeros os arquivos utilizados por Trevisan da *TV Excelsior*, mas dentre essas primeiras imagens algumas delas podem ser dos distúrbios ocorridos em Rochester, NY, entre os dias 24 a 26 de julho de 1964 motivado por racismo³⁵. O uso dessas imagens, produzidas pelo país protagonista da política e economia internacional, confronta-se com a ideia da “terra da liberdade”, de segregação racial. Mas no decorrer do filme ficará claro que se trata da segregação do *outro*. Entre as imagens apresentadas, a cartela apelando à ação de contestar.

O prólogo e o primeiro bloco funcionam como apresentação do filme, a formulação é reforçada pelo som que durante essas primeiras imagens é composto por ruídos eletrônicos e uma vocalização que se assemelha a gemidos e um tipo dissonante, assim que as cartelas findam, é abruptamente interrompido e silêncio. Durante a sequência seguinte é introduzido um som repetitivo parecido com disparos, as imagens continuam a mostrar incêndios de prédios e carros até aparecer fotos de Richard Nixon, com uma expressão descontente e desviando-se da câmera, obstruindo o campo de visão com a mão espalmada, neste momento começa uma marcha alemã que enaltece Hitler.

A série de fotos de Nixon dá início ao segundo bloco, entram manchetes de jornais brasileiros - “*Tropas*”, “*Pressões – sim, sem dúvida*”, “*Golpe*”, “*Greves*” -, intercaladas com fotos de chefes de estado, da igreja e de militares - Charles De Gaulle, Lyndon B. Johnson, Hitler, a Rainha Elisabeth, o Papa João VI. À medida que o

16mm com duração de aproximadamente 3 minutos, os *cine-tracts*. A série, idealizada por Marker, consistia em filmes silenciosos, exibidos fora do circuito comercial em universidades e sindicatos. Os filmes eram editados na própria câmera, produzidos e fotografados pelos próprios diretores em um dia. (In) DIXON, Wheeler W. *The films of Jean-Luc Godard*. Albany: State University of New York Press, 1997, pp.101-104; e (In) ELSHAW, Gary. *The Depiction of late 1960's Counter Culture in the 1968 Films of Jean-Luc Godard* (tese). 2000. 143 f. Victoria University of Wellington, 2000, pp.45-48.

34 Significado / definição de contestação no Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/contestacao3a7%7c3a3o>>.

35 City of Rochester | July 64 - Rochester Remembers. Disponível em: <<http://www.cityofrochester.gov/july64/>>.

bloco se desenvolve ocorre uma montagem interna que acelera o ritmo com as repetições das fotos de Hitler, de militares brasileiros e outras manchetes sobre greves e uma alertando: “*Exército conserva parte das tropas em prontidão*”. Em seguida é inserida rapidamente a foto de uma mulher ensanguentada na porta de uma loja que destoa completamente das demais apresentadas até então, e mais uma vez a foto de militares brasileiros.

No terceiro bloco o foco muda. Se antes havia uma cidade devastada pela violência, desta vez são apresentadas uma série de manifestações pelo mundo reprimidas pela polícia e forças militares - correrias, gás lacrimogêneo, pancadaria -, a sociedade civil anunciada na foto da mulher no bloco anterior. As primeiras imagens são de estudantes em manifestação no interior de um prédio, a seguir aparece exatamente por um segundo a imagem capturada de um trecho de jornal onde se lê “*Não tememos*”, localizada nos primeiros instantes do bloco iniciado, depois dela um batalhão da polícia de choque lançando bombas de gás sobre a multidão. A trilha sonora deste bloco difere da anterior, é percussiva e acelerada, reforçando a agitação das ruas, dos confrontos e os esforços físicos dos envolvidos, manifestantes e polícia.

Na passagem entre o 3º e 4º blocos acontece um outro tipo de conectivo. No último trecho do terceiro bloco vemos manifestantes correndo carregando faixas e a bandeira do Brasil. Em seguida uma tropa de policiais patrulhando pelas ruas de uma cidade, há uma transição sonora entre a música percussiva (ainda com os policiais) e a volta da trilha com os gemidos e música dissonante anterior, iniciando o quarto bloco com membros Ku Klux Klan em uma marcha pelas ruas de Jacksonville com bandeiras confederadas e dos Estados Unidos, “escortados por agentes da lei simpáticos à causa”³⁶. Assim, temos uma sequência de transição com imagens de um poder institucional do Estado, a polícia, investindo contra manifestantes e a organização paramilitar da Ku Klux Klan³⁷, desfilando cartazes com dizeres, “*stop race mixing*” (Parem a misturas de raças), “*kill civil rights bill*” (Acabem o projeto dos direitos civis)³⁸, “*segregation forever*” (*Segregação para sempre*).

As imagens que seguem por todo o 4º bloco intensificam ainda mais disputas em estratos sociais, inclusive com imagens de grandes manifestações em apoio ao governo dos Estados Unidos na guerra do Vietnã. Existe um movimento que acompanha desde o início do filme. Do Estado sobre o cidadão, das disputas internas da sociedade até ganhar a dimensão das intervenções internacionais. O filme acaba com uma sequência bastante dura. A execução de um jovem asiático que é amarrado a um tronco e fuzilado. Um pouco antes o vemos rodeado de militares e jornalistas (um deles sorrindo). Na abertura dos créditos finais é inserido o clássico tango *Cambalache*³⁹, cujo sucesso é apontado por Ricardo Horvarth em razão da força política da letra, o “estandarte dos tangos questionadores do sistema” que chegou a ser proibido por diversas ditaduras argentinas. Assim como outros tangos, teve sua letra alterada através de campanhas protagonizadas pela Igreja Católica e grupos nacionalistas de extrema direita, hispanófilos, que queriam a “purificação do idioma”, afastando a linguagem

36 Percebemos na imagem a localização e confirmamos a passeata em referência. (In) WADE, Wyn Craig. *The fiery cross: the Ku Klux Klan in America*. New York: Oxford University Press, 1998, p.330-332.

37 A Ku Klux Klan foi criada em 1886 por veteranos confederados, em 1925 chegou a contar com cerca de 5 milhões de americanos fazendo parte da organização, inclusive nos estados do Norte, em cidades como Chicago e Detroit. Ao perder apoio e influência política no final dos anos 20, a KKK desorganiza-se institucionalmente, voltando à ativa após a 2ª Guerra. Nos anos 60 foi marcado por atentados à bomba em escolas negras e massacres. (In) CUNNINGHAM, David. *Klanville, U.S.A.: the rise and fall of the civil rights-era Ku Klux Klan*. Oxford ; New York, NY: Oxford University Press, 2013, pp.3-10.

38 Esta frase refere-se à tramitação do projeto de lei dos Direitos Civis, campanha encabeçada por Martin Luther King, que estava prestes a entrar em votação no Congresso em 1964. WADE, ibidem.

39 O tango, composto em 1934 por Enrique Santos Discépolo para o filme argentino *El alma del bandoneón* (Mario Soffici, 1935), se tornou referência musical da Argentina, contando com inúmeras versões em países ibérico-americanos.

popular (*lunfardo*)⁴⁰ e o “pitoresco das letras”⁴¹ (HORVARTH, 2006, pp.23, 126, 135-140). O trecho utilizado por Trevisan da versão de Caetano Veloso diz,

Século XX, cambalacho / problemático e febril... / que não chora não mama / e é otário quem não afana / vamos nessa! / vamos que vai! / que lá no inferno / nos vamos encontrar! / Não penses mais / sente-te ao lado / que ninguém se importa / se nasceste honrado! / É o mesmo que trabalha / noite e dia como um boi / que o que vive dos outros / que o que mata / que o que cura / ou está fora da lei...

Logo após as imagens do fuzilamento do jovem é inserida esta música, o verso “lá no inferno, nós vamos nos encontrar!”, reclama, em sua negação, a igualdade entre o homens. Mas a música sugere algo mais. Pensando no contexto da ditadura brasileira na época de *Contestação*, assim como outras ditaduras latino-americanas, do embargo e perseguição norte-americano ao governo de Cuba, o tango emblemático e popular, serve como um elemento de identificação e aproximação entre estes povos. O tango, originalmente, era também a música daqueles que estavam “fora da lei”, os párias que contestavam as ideias vigentes e buscavam inventar suas próprias maneiras de viver.

Atrever-se às multiplicidades

O curioso é notarmos o ímpeto desses cineastas, simultaneamente, em diferentes países, com propósitos distintos, acessarem imagens para delas extrair elementos e reorientá-los. Produtos e cultura cinematográfica que se transmutam em ação cinematográfica, extraindo em discursos constituídos e transformando-os em contrainformação. O “é preciso falar” da cartela de certa maneira retrata a emergência dessas microeconomias subterrâneas como se dissessem, “façamos com o que temos e da forma como podemos”. Traço que aproxima Trevisan a Conner e Álvarez temporal e conceitualmente, e os insere nas estratégias da cinematografia de reemprego, antecedentes próximos da diversidade de formas manifestadas no cenário atual. Os trabalhos destes cineastas guardam semelhanças entre si, montagem realizada sem quase nenhuma intervenção, não há voz *over* comentando as imagens e todos são pontuados intensamente por trilhas sonoras que estruturam os filmes. *Contestação* também faça uso de ruídos reutilizados. Elementos heterogêneos do cinema e da mídia agenciados pela mão do cineasta, como diz Godard em *Film Socialisme*, “na palavra manifesto, existe mão”.

Contestação é estarecimento generalizado. O jovem de vinte e cinco anos que o concebeu vivia em um país sob ditadura militar, foi buscar nas imagens do mundo alguma identificação com o que vivia. Convoçou as imagens registradas de pessoas que gritavam, corriam, apanhavam, brigava e morriam. Mas finaliza seu filme com os acordes e versos irônicos de um tango para lembrar que a dança continua.

Os três guardam um idealismo selvagem para falar com e das imagens.

Esta multiplicidade essencial que Didi-Huberman indica, reverbera com o que estes filmes nos apresentam. Reunir e misturar linhas diversas de temporalidades – no sentido que cada imagem reempregada se realizou num momento e lugar preciso. E daí dar chance para que multiplicidades se manifestem.

40 O *lufardo* é um jargão originado em Buenos Aires no final do séc. XIX, associados a pessoas das classes mais baixas e de conotação marginal, “um dialeto de ladrões”. Historia del *lufardo*. Disponível em: <http://www.agenciaelvigia.com.ar/historia_del_lunfardo.htm>.

41 Muitas delas fazendo referência a crimes e personagens marginais da sociedade (Horvarth, *ibidem*).

Referências

BLÜMLINGER, Christa. *Cinéma de seconde main: esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux media*. Paris: Klincksieck, 2013. (Collection d'esthétique, 77).

BRENEZ, Nicole. "Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma experimental". *Cinémas: revue d'études cinématographiques/ Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 13, n° 1-2, 2002.

Brief History of the Internet - Internet Timeline | Internet Society. Disponível em: <<http://www.internetsociety.org/internet/what-internet/history-internet/brief-history-internet>>.

City of Rochester | July 64 - Rochester Remembers. Disponível em: <<http://www.cityofrochester.gov/july64/>>.

CPCs. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/NaPresidenciaRepublica/Centro_Popular_de_Cultura>.

CUNNINGHAM, David. *Klansville, U.S.A.: the rise and fall of the civil rights-era Ku Klux Klan*. Oxford ; New York, NY: Oxford University Press, 2013.

DIXON, Wheeler W. *The films of Jean-Luc Godard*. Albany: State University of New York Press, 1997.

Dossiê Trevisan. Revista Zingu! Disponível em: <<http://www.revistazingu.blogspot.com.br/2009/08/djst-entrevistapartem.html>>.

ELSHAW, Gary. *The Depiction of late 1960's Counter Culture in the 1968 Films of Jean-Luc Godard* (tese). 2000. 143 f. Victoria University of Wellington, 2000.

Entrevista por e-mail pessoal: "Entrevista de JSTrevisan sobre o filme *Contestação* (1969)", 2016.

Franklin Martins - Site Oficial - Conexão política. Disponível em: <http://www.franklinmartins.com.br/estacao_historia_artigo.php?titulo=manifesto-do-sequestro-do-embaxador-americano-rio-1969>.

Historia del lufardo. Disponível em: <http://www.agenciaelvigia.com.ar/historia_del_lunfardo.htm>.

HORVARTH, Ricardo. *Esos malditos tangos: apuntes para la otra historia*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2006.

Karlheinz Stockhausen. Disponível em: <<http://www.karlheinzstockhausen.org/>>.

LEYDA, Jay. *Films beget films: a study of the compilation film*. New York: Hill and Wang, 1964.

LUPTON, Catherine. Chris Marker: memories of the future. London: Reaktion Books, 2006.

MELO, Luís Alberto Rocha. Orgia ou O Homem Que Deu Cria (1970). Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/30/orgia.htm>>.

Mostra Cinema Marginal Brasileiro. Cinemateca Brasileira. Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br/programacao.php?id=240>>

Roberto Freire - Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa400283/roberto-freire>>

SIQUEIRA, Silnei; ABREU, Ieda De. Silnei Siqueira: a palavra em cena. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

Teatro TUCA 50 anos. Disponível em: <<http://www.teatrotuca.com.br/50anos/oea.html>>.

TUCA. tuca.pdf. Disponível em: <<http://memorialdaresistencia.org.br/memorial/Upload/file/lugares-da-memoria/tuca.pdf>>.

XAVIER, Ismail. O Cinema Marginal Revisitado, ou o avesso dos anos 90. Disponível em: <http://www.portal-brasileirodecinema.com.br/marginal/ensaios/03_03.php>.

WADE, Wyn Craig. The fiery cross: the Ku Klux Klan in America. New York: Oxford University Press, 1998.

WEES, William C. Recycled images: the art and politics of found footage films. New York City: Anthology Film Archives, 1993.

WITT, Michael. Jean-Luc Godard, cinema historian. Bloomington: Indiana University Press, 2013.

WÖNER, Karl H; HOPKINS, Bill. Stockhausen, life and work. Berkeley: University of California Press, 1976.