

A gambiarra como alegoria política no discurso imagético do cinema contemporâneo brasileiro¹

Iomana Rocha de Araújo Silva²

Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

Resumo

Diante da produção recente do cinema nacional, observo, por meio da análise da direção de arte (cenários, objetos, figurinos, cores, materiais, etc.), como se dá a utilização inventiva e poética de elementos visuais artesanais nestes filmes. Relaciono a esta construção visual o conceito de Gambiarra, que associa-se diretamente a ideia de se reinventar para sobreviver. Para apresentar essa utilização simbólica e conceitual da gambiarra de forma mais detalhada, trago aqui os filmes de Adirley Queiroz (Branco sai, preto fica, 2014 e Era uma vez Brasília, 2017) e os filmes de Tavinho Teixeira (Batguano, 2014 e Sol Alegria, 2018). Estes dois diretores vem trabalhando com estéticas que refletem, cada um a seu modo, elementos visuais proveniente da gambiarra e inventividade, explorando, por meio desses artifícios, um potencial político e crítico.

Palavras-chave

Cinema; direção de arte; estética; política

Corpo do trabalho

Introdução

Esta pesquisa se configura como um recorte do que tenho observado nos últimos anos: a direção de arte no cinema contemporâneo brasileiro. Devo enfatizar que meu foco são os filmes mais inventivos e menos comerciais dentre a heterogênea produção nacional.

Nesta observação da direção de arte do cinema alternativo contemporâneo brasileiro, observo alguns caminhos seguidos pela direção de arte, ou o que poderíamos chamar de construção imagética do universo do filme contemporâneo brasileiro, são

¹Trabalho apresentado no GP Cinema, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

²Professora do curso de Comunicação- Núcleo de design e comunicação - UFPE/CAA

elas: a estética naturalista; a utilização dramática das paisagens; e a utilização da estética da gambiarra - uma estética pautada na artesanização e seu poder alegórico.

Neste artigo, irei enfatizar e desdobrar as observações sobre a estética da gambiarra na direção de arte, e para isso, vou exemplificar com filmes de dois dos diretores que se utilizam recorrentemente dessa estética, seja escolhendo a gambiarra como posicionamento político, seja utilizando a gambiarra para evidenciar a estética do artifício: Adirley Queiroz e Tavinho Teixeira.

Antes de tudo, se faz importante apresentar em que consiste a direção de arte em cinema. Trata-se da concepção estética visual de um filme que acarreta na construção de uma atmosfera a ser vivenciada pelo espectador. Envolve desde paleta de cores, materiais, texturas, cenários, objetos, figurinos, maquiagem. Um pensamento conceitual e plástico que visa colaborar com a narrativa do filme, levando o espectador para um mergulho no universo filmico. A direção de arte, por meio de seu projeto visual, busca passar informações sobre os espaços, os personagens que os habitam e as relações mantidas entre eles, mas também vai além, podendo se tornar simbólica, alegórica, subliminar.

Tradicionalmente, é comum a direção de arte trabalhar com o conceito de mimese, ou seja, ela busca trazer para o filme um espelhamento do mundo real, com o intuito de deixar crível pelo espectador os universos representados. Muitas vezes buscando pela credibilidade sensível daquele espaço frente aos desejos do diretor da obra. Por vezes, mesmo quando estamos diante de universos ficcionais extremos, como nos filmes de fantasia e ficção científica, as representações desses mundos fantásticos ou distópicos se dão por meio de construções visuais que pareçam “reais”.

Todavia, em vários momentos da história do cinema existem filmes que propõem uma quebra nesta construção clássica tradicional, e investe em universos que são claramente “artificiais”. Esse artifício se dá, na maioria das vezes, associado a discursos críticos, baixo orçamento e muita criatividade. Esta estética vem sendo utilizada no cinema brasileiro alternativo contemporâneo, de forma muito conveniente.

O cinema brasileiro contemporâneo

Apesar da heterogeneidade da produção contemporânea do cinema brasileiro, existe uma parcela desses filmes que se destaca no cenário nacional e internacional.

Tratam-se de filmes marcados por certa inventividade, legitimados por uma curadoria interessada na inovação formal e em posturas de criação e produção menos convencionais.

Uma tendência cinematográfica que se configura desde o início dos anos 2000, cujo *modus operandi* e a própria linguagem se reconfiguram e, de certo modo, se reinventam. Uma forma mais flexível de pensar e fazer cinema, valorizando a potencialidade poética e discursiva das imagens.

No decorrer dos anos algumas terminologias foram associadas a esta produção contemporânea brasileira, como “novíssimo cinema brasileiro” e “cinema de garagem”. Numa tentativa de dar um norte a este contexto cinematográfico Delani Lima (2012) coloca algumas características que estariam presentes nessa produção. Segundo ele, estes conceitos seriam: a dramaturgia mínima, a necessidade de urgência nas idéias dos filmes, os afetos, o hibridismo - tanto de gênero como de estética - e um minimalismo. “Trata-se de filmes potentes e livres, que ecoam e reverberam” resume Ikeda (2012).

Atualmente o cinema passa por um outro momento, no qual o afeto, a sutileza e a delicadeza cederam espaço para um cinema de direta intervenção política. Existe um comprometimento militante muito presente nesta produção atual, associado aos lugares de fala e representatividade de pautas identitárias.

Esses filmes transparecem algo que extrapola os filmes em si, envolvendo o entorno, os processos de produção, os afetos, fatores estéticos e políticos. Trata-se de fazer filmes que valorizam a experimentação dos processos. E trata-se de um fenômeno descentralizado, que ocorre em diversos estados do Brasil.

Observa-se também que, nestes filmes, as imagens não são usadas como mero registro de situações pré-existentes, mas como processos que impulsionam e estimulam diferentes formas de representação das imagens, questionando a posição do diretor como produtor exclusivo de sentido.

Tal produção se dá de forma mais fluida, buscando-se algo como uma ‘artesanalização’ do fazer cinematográfico, uma maior permissibilidade da ‘errância’ e da naturalidade das imagens. Este estilo de produção tem suas marcas no resultado final dos filmes, colaborando com a construção de elementos estéticos inerentes a estas experiências contemporâneas do cinema brasileiro. Existe certa afetividade e emoção

que vem desde a etapa de produção, ficando marcado na obra, e passando para o espectador:

O olhar pretensiosamente impreciso é direcionado pela emoção, pela tensão afetiva, pela coreografia realizada pelo autor e pelo acontecimento filmico. Captar com vivência, com a incorporação da câmera como extensão do próprio corpo. O autor presente e imagens com a potencialidade dessa presença. (LIMA, IKEDA, 2011, p. 22)

Trata-se de uma contra resposta ao cinema *mainstream* e às imagens artificializadas e artificializantes dos meios de massa, que se dá por meio da valorização da sensorialidade, da carga conceitual e da potencialidade das imagens em movimento. Trata-se de “criar imagens que buscam afetar, experimentar linguagens coerentes com o conceito, alterar a percepção do olhar e exigir o envolvimento do expectador” (LIMA, IKEDA, 2011, p. 22).

A Gambiarra

O termo ‘gambiarra’ é comumente usado para definir qualquer procedimento necessário para a constituição de um artefato ou objeto utilitário improvisado. Neste sentido, o termo gambiarra pode ser entendido como uma forma alternativa de design. A questão da gambiarra envolve temas como o desenho de artefatos, o resgate da função social do design, a problemática do lixo, o contexto das idiosincrasias e das necessidades específicas, bem como a identidade da cultura material brasileira.

A prática da gambiarra envolve sempre uma intervenção alternativa, o que também poderia ser definido como uma reapropriação material: uma maneira de usar ou constituir artefatos, através de uma atitude de diferenciação, improvisação, adaptação, ajuste, transformação ou adequação necessária sobre um recurso material disponível, muitas vezes com o objetivo de solucionar uma necessidade específica. Podemos compreender tal atitude como um raciocínio projetivo imediato, determinado pela circunstância momentânea; ou ainda, como uma espécie de design espontâneo.

Informalmente é comum associar o termo gambiarra `a ideias como ‘adaptação’, ‘improvisação’ ou ‘remendo’. Da mesma forma, acepções depreciativas costumam ser atribuídas a alguns destes tipos de procedimentos, em muitos casos com total fundamento, associando gambiarra à qualidade de precário, malandro ou tosco.

O termo gambiarra também têm sido remetido à idéia do ‘jeitinho brasileiro’, numa visão que busca enfatizar uma propensão ao espírito criativo, à capacidade inventiva e inovadora, à inteligência e dinâmica da cultura popular; levando em consideração a conjuntura de adversidades às quais muitos estão expostos.

A grosso modo, o ‘jeitinho’ é sempre uma solução criativa para alguma emergência, seja sob a forma de burlar alguma regra preestabelecida, seja sob a forma de esperteza ou habilidade. Para resolver é necessário uma maneira especial, isto é, eficiente e rápida para tratar do “problema”. Não serve qualquer estratégia. A que for adotada tem que produzir os resultados desejados a curtíssimo prazo, não importa se a solução encontrada for definitiva ou não, ideal ou provisória, legal ou ilegal. (BARBOSA, 1992, p. 33)

Podemos ainda associar essas definições de gambiarra aos conceitos de bricolagem. Bricoleur é alguém que trabalha com as mãos e usa meios indiretos, se comparados aos do artesão. O bricoleur é adepto de realizar um grande número de tarefas, mas ele não subordina cada uma delas à disponibilidade de matéria-prima e instrumentos concebidos e procurados para o propósito do projeto. Seu universo de instrumentos está próximo, e as regras do seu jogo são sempre fazer, com qualquer coisa que ele tenha à mão” (LÉVISTRAUSS, 1966 p. 38). Essa proposição levou David Snow (*apud* SANTOS, 2003) a sugerir o uso metafórico do termo bricoleur para designar qualquer indivíduo que inventa soluções não convencionais, mas pragmáticas, para problemas urgentes.

O conceito de gambiarra e sua poetização vem adentrando o contexto artístico brasileiro há algum tempo, se tornando cada vez mais evidente, como pode ser visto na presença de obras recentes que se utilizam do que seria a “estética da Gambiarra”. Dentre algumas, podemos citar a exposição “A Poesia da Gambiarra” com trabalhos do artista Emmanuel Nassar, apresentada no Centro Cultural Banco do Brasil – Rio de Janeiro em 2003 e no Instituto Tomie Othake – São Paulo em 2004. Destaca-se também a exposição da série “Gambiarra” com fotografias de Cao Guimarães, apresentadas no inSite em San Diego, Estados Unidos, e no Arco – Feira Internacional de Arte Contemporânea de Madrid; além da exposição “Gambiarra – The New Art from Brazil” apresentada no Firstsite Gallery em Colchester, Inglaterra.

Seguindo este caminho estético, é possível observar nas obras de alguns artistas visuais brasileiros essa poética da gambiarra em diversos momentos da história recente.

Destaca-se, por exemplo, Arthur Bispo do Rosário, cujos trabalhos diversificam-se entre justaposições de objetos e bordados. Nas justaposições ou bricolagens, ele utiliza geralmente utensílios do cotidiano do hospital psiquiátrico onde morava, como canecas de alumínio, botões, colheres, madeira de caixas de fruta, garrafas de plástico, calçados; e materiais comprados por ele ou pessoas amigas.

Para os bordados, Bispo usa os tecidos disponíveis no hospital, como lençóis ou roupas. Consegue os fios desfiando o uniforme azul de internos. Ele faz também estandartes, fardões, fichários, entre outros, nos quais borda desenhos, nomes de pessoas e lugares, frases relacionadas a notícias de jornal ou episódios bíblicos, reunindo-os em uma espécie de cartografia.

Outro artista brasileiro que imerge no conceito de gambiarra é Helio Oiticica. Podemos dizer que seus Parangolés - pelo fato de abranger toda uma rede de subsistência a partir de uma economia informal, com soluções de baixo custo e de puro improvisado - estariam também ligadas a esta estética. Segundo afirmava Oiticica: "Da adversidade vivemos!" (OITICICA *apud* LAGNADO, 2003), e para ele "adversidade" não significa apenas 'pouquidão', mas também 'oposição': "Tem-se que ser contra, visceralmente contra tudo que seria em suma o conformismo cultural, político, ético, social" (OITICICA *apud* LAGNADO, 2003).

Outro exemplo do uso do conceito de gambiarra é o já citado trabalho de Cao Guimarães em sua série intitulada "Gambiarra", na qual ele fotografou durante anos diversos exemplos de gambiarras que ele encontrou em suas viagens pelo Brasil. Segundo Cao Guimarães (2009): "A gambiarra é justamente a falta de bula e de manuais de instrução, de mapas e de guias. A gambiarra é o não oficioso, o que não foi carimbado pela história e pelo selo de qualidade registrada". No processo artístico desta série fotográfica ele desenvolve o que seria um conceito próprio de gambiarra:

O meu conceito de gambiarra é algo em constante ampliação e mutação. Ele deixa de ser apenas um objeto ou engenhoca perceptível na realidade e se amplia em outras formas e manifestações como gestos, ações, costumes, pensamentos, culminando na própria idéia de existência. A existência enquanto uma grande gambiarra, onde não cabe a bula, o manual de instrução, o mapa ou o guia. A gambiarra enquanto 'phania' ou expressão, uma manifestação do estar no mundo. (GUIMARÃES, 2009)

Podemos observar nessa produção artística brasileira que a gambiarra, tomada como conceito, envolve transgressão, fraude, sem jamais abdicar de uma ordem, embora

muito simples. A gambiarra, mesmo que utilizada com diferentes nuances, com mais ou menos alegoria, é a peça em torno da qual um tipo de discurso está ganhando velocidade. Antes de mais nada, é importante enfatizar que o mecanismo da gambiarra tem um acento político além do estético.

A gambiarra no cinema brasileiro

Olhando para o universo prático da produção do cinema brasileiro, não só no contexto atual, mas historicamente, a gambiarra sempre esteve presente. O fato de o cinema ser uma mídia que envolve muitos profissionais e equipamentos caros, faz com que a falta (de dinheiro, de equipamento, de pessoas especializadas) seja suprida com adaptações.

Vários são os casos de filmes nos quais seus diretores foram, acima de tudo, inventivos e souberam transformar o pouco em muito. Como ocorre desde ‘Limite’ (1931), de Mário Peixoto, filme no qual o diretor precisou fazer diversas tractanas com os equipamentos para conseguir as imagens desejadas, pedir empréstimos, contar com a colaboração de amigos. Bem como ocorreu nos filmes de Glauber Rocha no cinema novo, com notória e famosa trajetória de escassez técnica. Assim como em grande parte da cinematografia do cinema marginal, que foi realizada nos moldes do jeitinho, do empréstimo, da camaradagem, assim como se perpetua, de certa forma, ainda hoje, nas produções mais independentes.

Mas para além dessa constatação, estou ocupada em observar como essas adaptações estão presentes mais especificamente na direção de arte dos filmes. Mais especificamente em filmes contemporâneos, nos quais seus diretores optaram pelo uso consciente dessa estética adaptativa, engenhosa e alegórica que é a gambiarra. Enfatizo aqui os filmes com o uso consciente de uma estética proveniente da gambiarra como recurso imagético político e crítico.

Ao contrário da mimese, a direção de arte nesses casos cria um universo paralelo, por meio de alegorias visuais, e o utiliza como meio para críticas. Nesses casos, por meio de materiais, objetos e cenários notadamente irrealis ou impossíveis, o espectador é convidado a participar da construção do universo filmico, a compactuar com esta estética e aceitar os códigos visuais propostos. A partir do momento que este

jogo criativo é aceito pelo espectador, a estética advinda desta visualidade `gambiarrística` ganha grande força expressiva e alegórica.

A representação da realidade na direção de arte é substituída pela criação de um outro universo, lúdico, livre, no qual as alegorias constroem o posicionamento crítico do diretor frente a questões políticas, desde críticas sociais complexas à questões do próprio modo de produção do cinema brasileiro.

Para isso, a direção de arte vai se utilizar de soluções de baixo custo, materiais baratos ou reutilizados, objetos do entorno, soluções inventivas, explorando ao máximo a capacidade criativa do próprio espectador.

Em ‘Era uma vez Brasília’ (2017), é possível observar a escolha da estética da gambiarra como um posicionamento político de Adirley Queiroz , que a utiliza como crítica alegórica ao contexto político nacional, recurso já utilizado anteriormente no seu filme ‘Branco sai, preto fica’ (2015). Essa estética, nestes filmes, reitera uma existência capenga, uma desesperança generalizada, o Brasil como uma grande gambiarra.

Em “Branco sai, preto fica”, elementos que fazem parte do imaginário popular futurista, como superfícies metalizadas, luzes, máquinas, viagens intergalácticas, naves espaciais, são utilizadas como base para a criação do universo ficcional deste filme. Materiais comuns como folhas de zinco, fios, luz incandescente, são utilizadas de forma a contextualizar, por intermédio do design vernacular próprio da gambiarra, esse universo específico e alegórico.

Vemos, por exemplo, em “Branco sai, preto fica” um contêiner comum ser representado como uma nave de um viajante do tempo. Nos momentos de viagem o contêiner era balançado para dar ideia de movimento. O discurso do personagem, em meio as luzes coloridas de boate que piscam no interior deste container, dá o estranhamento necessário para que aquele elemento se reconfigure em seu significado e passe a ser visto pelo espectador como uma nave de fato.

Observando os elementos visuais que compõem a imagem filmica de ‘Era uma vez Brasília’, em relação aos objetos, vários são produzidos com materiais reaproveitados e adaptados, como o carro ‘futurista’, que é um carro de modelo antigo com luzes coloridas em seu interior. Outro exemplo é a arma com a qual o personagem ‘atira’ contra o congresso, que é feita de canos pintados de preto e envoltos em fitas adesivas pretas. Esses objetos deixam claro, desde a cena inicial, a proposta estética do

filme e seu jogo com o imaginário do espectador, que precisará acreditar naquele mundo proposto.

A paleta de cores dos filmes de Adirley, primordialmente marcada por tons frios, escuros, colaboram para deixar os filmes com um aspecto mais denso, desesperançoso, gélido. As cores mais intensas estão nas luzes coloridas que dão um tom futurista quase lúdico aos objetos e cenários dos filmes.

Neste caminho, o ponto alto da arte do filme “Era uma vez Brasília” certamente é o veículo espacial: o cenário da nave. Construída de um aglomerado de ferro velho, uma junção de vários pedaços que formam um todo visualmente interessante e apocalíptico. A nave, por meio de sua forma, material, cores, traz diversas informações acerca do personagem e do filme. Em uma cena no interior da nave, vemos no visor rastros de estrelas (como se a nave estivesse viajando na velocidade da luz) provocados por uma máquina de solda, assim, por meio de um recurso inventivo acreditamos estar numa viagem espacial.

Seguindo a estética dos objetos e cenários destes filmes, os figurinos são construídos e modelados mesclando roupas ‘comuns’ com roupas de modelagens que remetem a este imaginário futurista, como jaquetas de couro, tecidos plásticos, botas de cano alto e também roupas com aplicações mais plásticas com recortes de materiais como borracha de câmara de ar de pneu.

Nos objetos dos filmes existe uma pobreza tecnológica ressignificada plasticamente, mais um ponto do uso da alegoria na visualidade do filme, uma visão de resistência dos espaços (e artistas) periféricos, que perpassa o âmbito das artes, transcendendo os lugares inicialmente imposto para aqueles objetos (e pessoas).

Este mesmo recurso é aplicado em “Banco sai, preto fica” na sala subterrânea do personagem cadeirante, cenografada com elementos metálicos e luzes frias, mantendo a ideia de um ambiente futurista notadamente marcado pela carga de subalternidade que a gambiarra carrega consigo. Nesta sala, uma peça de metal interligada por fios é ‘preenchida’ por um material cultural duvidoso, com objetivo de fazer uma bomba que será lançada sobre a cidade de Brasília, com objetivo de deter as ações facistas do governo.

Esse recurso estético utilizado por Adirley mantém um jogo de signos onde o espectador precisa compactuar da estética para embarcar na proposta das alegorias, vendo o que está posto como algo crível e potente. A partir do momento em que este

jogo é aceito, a estética da gambiarra presente nestes cenários e objetos ganha uma potência visual e discursiva que impressiona.

No outro diretor aqui observado, Tavinho Teixeira, em seus filmes ‘Sol Alegria’ (2018) e Batguano (2014), utiliza uma estética do escracho, atacando a normativa visual, a compreensão de belo e demais convenções sociais e imagéticas, por meio de um hibridismo entre cultura pop, kitsch, filosofia, sexualidade e gambiarras.

O longa Batguano é um filme que discorre sobre a decadência e o amor na vida de um casal homossexual maduro um tanto peculiar: Batman e Robin. O filme tem uma narrativa poética que envolve divagações existencialistas dos personagens e momentos performáticos como potentes metáforas visuais, em meio a um cenário quase apocalíptico.

Em “Batguano”, em meio ao que parece ser um galpão, algumas bananeiras em jarros e um trailer delimitam o espaço cênico dos atores. Neste espaço existe um ambiente montado com um sofá, uma televisão, um centro e vários objetos que remetem a temporalidades diversas e passadas. Estes objetos contam o que seria o atual lar dos personagens, com grande carga de nostalgia, melancolia e resistência. É neste local que Batman e Robin performatizam entre si seus medos, suas esperanças, suas frustrações, com potentes artifícios de encenação.

Em “Sol alegria” o afeto e a libido são levantados como bandeira antifascista contra uma ditadura evangélica radical castradora das liberdades individuais. Neste contexto, esteticamente o filme apresenta uma direção de arte orgânica, artesanal, colorida e lúdica. Esta ludicidade está diretamente relacionada ao uso de elementos visuais que, por conta do seu reuso ou da adaptação de materiais, se enquadram no contexto da gambiarra.

Na construção do cenário, em especial o cenário do retiro das freiras, vemos rosas de plástico plantadas no jardim, plantas de plástico espalhadas pelo convento, objetos kitsch como uma piscina de plástico na qual as freiras se divertem. Em meio ao percurso do personagem do pai pelos cômodos, vemos uma estrutura de tecidos pendurados pelos caminhos preenchendo plasticamente o espaço e remetendo diretamente aos penetráveis de Hélio Oiticica, artista que, como falamos anteriormente, utilizou essa estética em suas obras.

Objetos artesanais como as mudas de maconha feitas com recortes de papel verde ganham destaque, enfatizando inclusive a vida artesanal que se estabelece naquele

local. Essa artesanização também é vista nos papéis coloridos que enfeitam a gaiola de coelhos, dada gentilmente como um mimo para a filha da família guerrilheira. Todos esses elementos se mesclam, gerando uma potente atmosfera de alegria e artificialidade.

No figurino, essas cores vibrantes também estão presentes fortemente. Vários adereços também seguem essa linha do artesanal e da artificialidade, como é o caso do capacete do astronauta, da coroa de flores da menina salvadora, dos figurinos circenses da cena final.

Outro elemento muito potente, e que está presente em ambos os filmes é o uso conceitual do *back projection*, técnica que remete a uma tecnologia *old school* do cinema. Aqui este recurso é utilizado sem uma preocupação de esconder o artifício, mas pelo contrário, enfatiza-se a presença destas projeções, valorizando o discurso do artifício e se configurando como uma gambiarra visual.

Um dos *back projections* mais interessante em “Sol Alegria” é o que os personagens estão no interior de um avião, ao fundo, o céu é projetado, a *mise en scene* caminha para uma fuga dos personagens, gradativamente um a um pulam do avião em “movimento”. Reiterando a intenção do artifício estes recursos estéticos confirmam que se trata de uma ficção, mas gera uma identificação lúdica e provoca um mergulho na história e nos personagens.

É possível observar nestes filmes de Tavinho Teixeira uma ligação estética e ideológica com o underground/marginal, além de um foco na performance e nas ligações com a arte contemporânea. Esse protagonismo da performance coloca o foco destes filmes nos processos vivenciados e não na narrativa em si.

Diante destes filmes, e da observação da estética advinda de uma resistência política por parte dos realizadores, que querem contar suas histórias apesar das faltas de recursos, notamos que estas ‘faltas’ são muito bem utilizadas como potencial estético, tornam-se metáforas sociais, alegorias sobre a sociedade e a política brasileira.

O que mais deve se enfatizar é a escolha feita por Adirley Queiroz e Tavinho Teixeira e seus respectivos diretores de arte, de propor a gambiarra como elemento norteador da construção dos universos filmicos de seus filmes, entendendo essa escolha como um posicionamento político, a partir do momento que a gambiarra carrega consigo uma forte carga dramática e simbólica, associada a característica muito próprias da constituição sócio cultural de nosso país.

Referências bibliográficas

- AUMONT, Jacques. **A Estética do filme**. São Paulo, Campinas, São Paulo: Editora Papyrus, 1995.
- BARBOSA, Livia. **O Jeitinho Brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1992
- BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.
- BOUFLER, Rodrigo Naumann. **A Questão da Gambiarra: formas alternativas de desenvolver artefatos e suas relações com o design de produtos**. FAU-USP: São Paulo, 2006.
- GUIMARÃES, CAO. Entrevista “Gambiarra”. San Juan, II Trienal Poligráfica de San Juan, 01/2009. **Entrevista a Carla Zaccagnini**. Disponível em: <<http://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/gambiarra-ii-trienal-poligrafica-de-san-juan.pdf>> Acesso em 10/11/15.
- HAMBURGER, Vera. **Arte em cena: A direção de arte no cinema brasileiro**. São Paulo: Edições SESC, 2014.
- LAGNADO, Lisette. **O Malabarista e a Gambiarra**. Revista Digital Trópico. Publicado em 03/10/2003. Disponível em <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1693,1.shl>> Acesso em 05/10/15.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Pensamento Selvagem**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1970.
- LIMA, Dellani, IKEDA, Marcelo. **Cinema de garagem: Um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI**. Belo Horizonte: SuburbanaCo, 2011.
- _____. (orgs). **Cinema de Garagem: Panorama da produção brasileira independente do novo século**. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2012a. Disponível em: <<http://www.cinemadegaragem.com/2012/download/catalogo-cinemadegaragem.pdf>> Acesso em: 05/03/2012.
- _____. **Debate 1** – “Cinema de Garagem”: um “inventário afetivo do jovem cinema contemporâneo brasileiro do século XXI.: [2012b]. Debate realizado na Mostra Cinema de Garagem - Caixa Cultural – RJ. Disponível em: <http://www.cinemadegaragem.com/2012/download/D1.mp3>. Acesso em 10/03/2014.
- MATTOS, C. Alberto. **Novíssimos e gregários**. Janeiro de 2011. Disponível em: <http://carmattos.com/2011/01/31/novissimos-e-gregarios/>. Acesso em 27/10/2012.
- _____. Gregarismo e Teatralidade. In: LIMA, Dellani, IKEDA, Marcelo. (orgs). **Catálogo Cinema de Garagem: Panorama da produção brasileira independente do novo século**. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2012b. Disponível em: <<http://www.cinemadegaragem.com/2012/download/catalogo-cinemadegaragem.pdf>> Acesso em 05/03/2013.
- SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. **As Cidades de Plástico e Papelão**. Tese de Livre docência, São Paulo, FAU-USP, 2003.