

O RETRATO DO SUBMUNDO NOS FILMES FLESH E TRASH, DE PAUL MORRISSEY

Lucas Bettim¹

RESUMO:

Os filmes *Flesh* (1968) e *Trash* (1970), de Paul Morrissey, analisados neste trabalho, mostram o *underground* de Nova Iorque dos anos 60, abordando temas como sexo, drogas e prostituição. Através da superexposição do nu masculino e de personagens-chave interpretados por travestis, conhecemos como Morrissey transporta a seus filmes seu olhar pessimista sobre aquela realidade. Porém, caracterizados pela pouca intervenção do diretor, falta de roteiro pré-concebido e alto grau de improvisação dos atores (que desempenham papéis próximos a suas realidades), esses filmes acabam muitas vezes por absolver ao invés de condenar seus personagens, apesar da falta de perspectiva com que encerram suas histórias.

Palavras-Chave: cinema; Paul Morrissey; *underground*; *Flesh*; *Trash*

¹ Mestrando em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Graduado em Audiovisual pela Universidade de São Paulo (USP).

Introdução

Dirigidos por Paul Morrissey, *Flesh* (1968) e *Trash* (1970) apresentam um retrato do submundo através do corpo nu do *sex symbol underground* Joe Dallesandro. Em *Flesh*, Joe é um michê que trabalha para sustentar sua namorada e seu filho; *Trash* traz Dallesandro interpretando um viciado em drogas envolvido com a travesti Holly. O excesso de nudez explícita, principalmente de Dallesandro, contrapõe-se ao certo recato e à falta de erotismo no retrato das relações sexuais, quase sempre ilustradas de forma degradante. As obras, entretanto, ultrapassam o submundo ao tratar de questões universais como a lacuna nas relações interpessoais e a reificação dos personagens. Paul Morrissey recusa-se a ver seus filmes como políticos ou mesmo audaciosos, classificando-os como meras comédias realistas (Yacowar, 1993, p. 20). Com efeito, é difícil classificá-los afirmando ou negando um caráter ousado ou conservador. Ao rejeitar qualquer movimento cinematográfico para encaixar suas obras, o diretor dizia-se independente até mesmo dos independentes (Yacowar, 1993, p. 34).

Os filmes – os primeiros longas-metragens que Morrissey assina sozinho² - foram rodados com baixo orçamento, em pouco tempo e com direção aos atores mínima. Mesmo contando com uma estrutura mais ortodoxa e com narrativas mais convencionais, o diretor afirma que aplica em seus filmes técnicas para contar histórias modernas e casuais, afastando-se do cinema clássico e seus roteiros normalmente presos a fórmulas e convenções. Ao tentar retratar o vazio da liberdade contemporânea, Morrissey lança mão de planos longos e estáticos e diálogos improvisados intermináveis, muitas vezes sem intenção explícita na narrativa, o que deixa o tempo diegético de cada cena dilatado e mais próximo ao tempo "real". Interpretados por atores não profissionais, os personagens tendem a ter os mesmos nomes de seus intérpretes, e atuam em papéis próximos a suas realidades. Como uma herança dos primeiros filmes da *Factory*³, em um lugar que pode aproximar-se do documentário, essas narrativas foram baseadas em pouca intervenção da direção e muito improvisado dos atores: “Eu não tenho nenhuma ideia pré-concebida de quem são aqueles personagens. Eu simplesmente dou aos atores papéis gerais e clichês e descubro-os adicionando uma série de nuances que um escritor nunca inventaria” (Yacowar, 1993, p. 20).

² Paul Morrissey já havia co-dirigido *Chelsea Girls* (1966), em parceria com Andy Warhol.

³ A *Factory* era um grande estúdio onde Andy Warhol realizava seus eventos sociais e artísticos, inclusive sua produção cinematográfica.

Dada a presença imponente da câmera, entretanto, os atores estão conscientes de suas *performances*, transitando ao redor de uma fronteira não delimitada entre sua vida pessoal e a de seus personagens. Como Morrissey ressalta, “não estávamos tentando fazer malditos documentários” (Yacowar, 1993, p. 45), ao que David E. James adiciona: “O espetáculo nos filmes de Warhol é produzido por e para a câmera. Somente se você estiver inconsciente (*Sleep* - 1963) ou for um prédio (*Empire* - 1964) você poderá ignorar a atenção da mídia no mundo de Warhol” (James, 1989, p. 67)

Em meio à realidade e atuação, improvisos e *performances*, ninguém nesses filmes parece carregar nenhum tipo de culpa. “Você nunca vê uma lágrima – e isso é extremamente renovador” (Yacowar, 1993, p. 28).

***Flesh* (1968)**

Primeiro filme dirigido oficialmente por Paul Morrissey, *Flesh* inicia-se com um *close up* de Joe (Joe Dallesandro) dormindo em um longo plano de dois minutos e meio. A alusão ao primeiro filme de Andy Warhol, *Sleep* – em que observamos um homem dormir durante seis horas através de recortes abstratos de seu corpo -, logo se desmancha ao vermos, no plano seguinte, a figura completa de Joe nu, de costas em sua cama, denunciando também a abordagem voyeurística assumida pelo resto do filme em relação àquele personagem – que dorme, inconsciente dos espectadores impelidos a observá-lo.

Dallesandro interpreta um michê, e durante o filme acompanhamos o personagem em sua rotina por todo aquele dia. Joe é despertado para o trabalho por sua mulher, Geraldine (Geraldine Smith), que alega precisar de dinheiro para o aborto de sua amiga. Ainda na primeira sequência, Geraldine embrulha o pênis de Joe ratificando seu sexo como mercadoria – de fato, é essa a moeda de troca de que o personagem dispõe, reduzido a não mais que sua carne. Objeto passivo de atenção predatória, o tratamento cinematográfico deferido ao personagem de Dallesandro é semelhante àquele tradicionalmente relacionado às personagens femininas. Joe, que na maioria das vezes aparece nu não obstante a indumentária que cobre os corpos das outras personagens em cena, tem sua anatomia exaustivamente explorada pelo olhar não apenas dos espectadores, mas de todas as pessoas na diegese do filme. Planos próximos

que fragmentam o corpo de Joe e ressaltam sua forma masculina ajudam no processo de dissolução de qualquer traço de humanidade presente naquele personagem.

A face representa o total da pessoa: a humanidade essencial do sujeito é vista habitando seu rosto, a 'janela para a alma'. Nesta perspectiva, uma parte abstrata do corpo que não seja o rosto pode ser entendida como uma expropriação da individualidade do sujeito. Em consequência, a tendência de algumas fotografias pornográficas em isolar pedaços de corpos pode ser lida como um gesto de desumanização (Kuhn, 1994, p. 36-37).

A imagem de Dallesandro em cena quase sempre supre a necessidade do seu personagem no filme, relegando à sua atuação poucas ações e diálogos. Carente de alma, Joe já não é uma pessoa, senão somente um corpo a ser explorado.

No caso de Joe Dallesandro, a distância entre ele e seu corpo, isolado como um objeto de consumo visual e de – sempre adiado – consumo físico para o público e seus clientes, produz a passividade extrema de seu papel como um garanhão e seu estilo como um ator (James, 1989, p. 78).

O filme segue como um convite ao espectador para adentrar o submundo do personagem principal, do qual nos aproximamos pouco a pouco. Na primeira sequência em que Joe está nas ruas, permanecemos distantes, entre carros e pedestres, espiando como um cliente curioso - não ouvimos a conversa de Joe nem o vemos completamente. Na sequência que segue, ainda como intrusos, esperamos do lado de fora uma porta se abrir, e vemos Joe recompor-se ao final do primeiro programa do dia. Este tratamento pressupõe um espectador aventurando-se fora de seu lugar comum, alheio ao submundo retratado. Essa visão é confirmada pouco mais tarde no filme, quando uma dupla de novatos questiona Joe sobre detalhes de sua profissão. Ao contar àqueles garotos sua história, o ator por trás do personagem introduz os espectadores a um mundo que ele conhece bem – Dallesandro era um garoto de programa antes de começar a atuar, e chegara realmente a roubar carros e ser mandado a um reformatório, como descreve em sua fala.

Nenhum personagem no filme enxerga Joe para além de sua condição de coisa. A reificação do michê atinge seu ápice quando Joe é pago por um cliente mais velho para posar como uma estátua, transformando-o em uma marionete despida de roupas e de alma. Os clientes, no entanto, não admitem seu real interesse em Joe. Enquanto um deles esconde sua homossexualidade na busca estética pela arte grega, outro dissimula a relação com o personagem de Dallesandro sob a máscara de uma pretensa amizade, que tão logo é perdida quando o cliente ordena a Joe que se dispa. Nas palavras de Joe, “não é questão de ser heterossexual ou não, você faz o que tem que fazer”. Porém, por trás dos disfarces, a

homossexualidade ganha uma conotação de perversão, sendo sugerida, mas nunca realmente mostrada. Essa relação velada serve, em certo nível, de modelo crítico às outras situações retratadas no filme – há sempre algum tipo de corrupção para além daquilo que aparentam.

A sequência em que Joe brinca com seu filho é a única em que não existe uma relação de interesse entre os personagens, uma trégua de doçura que não acontecerá novamente no filme. A presença do bebê, a falta de som e a interação harmônica entre os personagens purificam a sexualidade de Dallesandro, e as imagens que ainda insistem em explorar o corpo nu de Joe o apresentam desta vez sob o mesmo nível de inocência daquela criança.

Entre um cliente e outro, o michê faz uma visita a uma antiga namorada, Geri (Geri Miller). O casal é observado por duas travestis (Jackie Curtis e Candy Darling) enquanto Joe recebe sexo oral de Geri. Cuidadosamente vestidas e maquiadas, aquelas travestis são espectadoras por excelência, buscando em revistas de celebridades e fofocas um ideal de aparência feminina que lhes foi negado pela natureza, em uma abordagem que flerta com a comicidade. Elas assistem ao corpo dos personagens no outro extremo do quadro como se pudessem, dessa forma, tomar parte naquele ato - querem tocar os peitos de Geri, numa busca física e metafórica pelo corpo alheio.

Embora na produção os dois grupos [as travestis de um lado, Joe e Geri do outro] estejam no mesmo quadro ao mesmo tempo, no filme em si eles não estão; a câmera faz movimentos de *pan* ou corta de um lado da cena ao outro, e como nas projeções duplas [dos antigos filmes da Factory], um lado é posto em competição com o outro; a troca de olhares passa da imagem do sujeito de consumo visual à imagem do objeto de consumo visual, um duplo conjunto que dramatiza o real e a fantasia dentro do espectador (James, 1989, p. 80).

Esse isolamento de personagens fisicamente próximos permeia toda a obra e evidencia a falta de comunicação entre as pessoas na história. Diálogos intermináveis que não dizem nada parecem carecer de força para atingir seu interlocutor; cortes secos para o mesmo plano que interrompem as frases proferidas pelos personagens demonstram a falta de importância daquelas falas, como se não houvesse diferença na existência ou não dos discursos de cada personagem e estes se mantivessem presos dentro de si.

Joe volta para casa e encontra Geraldine e sua amiga Patti (Patti d'Arbanville), unidas em uma relação de cumplicidade não experimentada pelo garoto de programa. Declarando-se namoradas, fazem ainda assim uso do corpo de Joe, despindo-o em caráter de mera curiosidade e descartando-o em seguida. A imagem nua de Joe, isolado em um lado da cama, em contraste

à das duas mulheres vestidas e juntas ao outro denunciam a incompatibilidade de qualquer tipo de afeto com o estado puramente carnal de Joe. Enquanto as duas dormem, ele apenas observa isolado, em um paralelo às travestis que o observavam quando fora visitar Geri. Acostumado a ser ímã de todos os desejos e atenções à sua volta, Joe ocupa apenas o lugar de espectador em um contexto que sugira algum carinho. Para Paul Morrissey, nenhum de seus personagens “é tão ingênuo a ponto de esperar ou desejar ‘amor’ ou mesmo qualquer tipo de afeto. Eles vivem em um mundo onde coisas desse tipo acabaram há tempos, e eles sabem disso” (Yacowar, 1993, p. 35).

Por fim, Joe dorme como no primeiro plano do filme, em um ciclo que sugere não haver muita diferença entre seus estados no início e final do dia - Joe permanece anestesiado, preso no vazio do seu próprio corpo.

***Trash* (1970)**

Se em *Flesh*, a superexploração do corpo o descaracterizava como humano e transformava-o em simples mercadoria, *Trash* vai além ao mostrar a decadência desses corpos, degradados pelo abuso das drogas. Paul Morrissey descreve a ideia básica do filme como a de que pessoas drogadas são lixo - “Não há nenhuma diferença entre um usuário de drogas e um pedaço de lixo” (Yacowar, 1993, p. 39). De fato, o universo deste filme é colocado de forma a ressaltar a proximidade dos usuários de drogas dos detritos com os quais eles convivem, mas a condenação declarada a certo grupo de pessoas vem permeada de elementos que os absolvem como seres humanos, desesperados na busca por dignidade. Longe de ser uma mera propaganda antidrogas, o filme é uma crítica aplicada a diferentes camadas da sociedade e suas inter-relações.

Trash inicia-se com o traseiro nu de Joe (Joe Dallesandro) recebendo sexo oral de uma dançarina (Geri Miller), assim como testemunhamos em *Flesh*. O que poderia ser retratado com certa dose de erotismo logo se desmancha ao percebermos, pelos diálogos que seguem, que Joe está agora impotente sexualmente. O sexo neste filme é desprovido de qualquer volúpia, como se fosse este também um vício a ser *desglamourizado*. Se em *Flesh*, a liberdade sexual radical de Joe é posta em xeque por produzir a mercantilização e escravização do personagem

(Yacowar, 1993, p. 35), *Trash* estabelece o ato sexual lado a lado com as drogas, mostrando como o [não] prazer do sexo transforma pessoas em animais. Imperfeições nos corpos dos personagens não são disfarçadas, senão evidenciadas; diálogos dispersivos ocupam a trilha sonora ao observarmos investidas sexuais de algum personagem; a impossibilidade de ereção de Joe, em contraponto à virilidade de seu personagem em *Flesh*, sugere um destino malfadado àqueles que se entregam aos prazeres carnavais, e esteriliza qualquer apetite sexual que possamos sentir ao lado do protagonista.

O filme é composto por vários episódios que retratam a busca insaciável de Joe por drogas e sua relação com Holly (Holly Woodlawn), com quem divide um apartamento no subúrbio de Nova Iorque. Em contraponto à atuação sempre sóbria e, aqui especialmente, letárgica de Joe Dallesandro, Holly Woodlawn destaca-se ao expor ao público a sátira patente de sua condição como travesti, configurando algo de burlesco do feminino. No entanto, apesar de sua atuação naturalmente hiperbólica, Holly é tratada pelo filme e, por consequência, por nós, como uma mulher em sua totalidade. Paul foi pioneiro em elencar atrizes travestis para papéis que não explorassem questões relacionadas ao seu gênero para fins essencialmente cômicos ou trágicos, negando a exigência de função dramática para o travestismo. Sobre a presença no cinema de personagens cuja aparência escapa à certeza do binômio homem/mulher, Annette Kuhn observa:

A maioria dos filmes envolvendo disfarce sexual pode provavelmente ser identificada como pertencente, ou ao menos próxima a gêneros de suspense ou comédia musical. Apesar das possíveis diferenças entre eles, é significativo que em ambos os gêneros o *crossdressing* tem que ser explicado de alguma forma dentro da narrativa. (...) (Kuhn, 1994, p. 59).

Personagens travestidos, nesse sentido, como em *Quanto mais quente, melhor* (Wilder, 1959), engendram *performances* explicadas por uma necessidade narrativa, e o espectador nunca tem dúvidas sobre o “real gênero” dessas pessoas – daí surge grande parte da comicidade dessa circunstância, baseada no sadismo em observar a inadequação do personagem travestido e o ludíbrio daqueles ao seu redor. Estabelecida a normalidade na certeza da classificação binária de todos os personagens em masculino e feminino, existe, portanto, o imperativo dramático de resolução àquela situação, quando a identidade verdadeira dos personagens é revelada ou resolvida também em termos diegéticos. Kuhn continua:

Enquanto filmes nos quais o disfarce sexual é explicado como uma *performance* podem neutralizar conotações de perversão sexual, outros filmes com *crossdressing* trazem tais associações para o centro da história. Quando a perversão substitui a *performance*, o disfarce sexual torna-se travestismo – uma prática que constitui, no discurso clínico que o nomeia, uma patologia. O personagem com o disfarce sexual é construído como doente, criminoso ou ambos: e travestismo, longe de ser cômico, passa a ser ameaçador. (...) *Crossdressing*, em outras palavras, explica por que os vilões fazem o que fazem: naquele mundo, uma patologia pessoal é uma explicação plausível e suficiente para atos criminosos (Kuhn, 1994, p. 58-59).

Assim, como em *Psicose* (Alfred Hitchcock, 1960), o travestismo de Norman Bates (Anthony Perkins) - ocultado também do público - auxilia na elaboração do suspense, revelado no final como vitrine da insanidade do personagem, justificando em certo grau os crimes por ele cometidos.

Em *Flesh* e, especialmente, *Trash*, a explicação para a condição sexual dos personagens é dispensada. A possível confusão criada no espectador ao tentar formatar a identidade sexual de cada personagem perde importância frente à desimportância dessa certeza para o filme. A cena em que Holly se masturba com uma garrafa autêntica sua concepção feminina, conquanto seu peito claramente masculino seja mostrado ao público.

Ao apresentar a travesti Holly Woodlawn como uma mulher completa, Morrissey aceita sua transformação biológica como um imperativo psicológico honesto, em um grau que nenhum filme americano tinha feito ainda (Yacowar, 1993, p. 44).

“Até onde o filme se importa, ela é uma mulher. Portanto, até onde nós nos importamos, ela torna-se uma mulher também. Nesta *performance*, o poder da convicção interior supera qualquer dúvida prosaica” (Taylor, 1975, p. 137). As estrelas de Morrissey são aceitas nos seus próprios termos, sendo o que quer que desejem ser. “Elas não representam nada além de si mesmas. Afinal, por que deveriam?” (Yacowar, 1993, p. 6).

O olhar condenatório sobre o submundo retratado em *Trash* se dissipa quando este é colocado em contraponto a camadas mais altas da sociedade. Joe invade uma casa de alto padrão para roubá-la e depara-se com sua dona, com quem tece um diálogo que beira o cômico e o *nonsense* sobre o que roubar no local. Após a chegada do marido da mulher, Joe faz uso de heroína no meio da sala sob os olhares dos donos da casa. O casal assiste ao personagem de Dallesandro expressando uma curiosidade impertinente de quem não pertence àquele [sub]mundo, abraçando a oportunidade de ver ao vivo algo que sua visão só experimentaria através da televisão ou do cinema. Aqui, como em *Flesh*, nosso ponto de vista é relegado a uma

condição externa, assim como a do casal que observa Joe e sob o convite insistente do dono da casa: “Preste atenção! Olhe o que está acontecendo!”.

O retrato do uso de drogas é apresentado sem qualquer tipo de efeito que remeta à loucura do usuário. Sóbrios, assistimos a toda a ação em um plano próximo que não poupa-nos das imagens a um só tempo fascinantes e repulsivas. “O realismo do filme dissipa o mito de que ‘drogas devem libertar as pessoas de suas inibições’” (Yacowar, 1993, p. 39). O diálogo irritante e dispersivo do casal, que discute clichês da classe média - como problemas com sogra e produtos de beleza -, enquanto Joe ainda está em êxtase, demonstra que pouco foi absorvido daquela experiência pelos donos da casa, de volta à futilidade de suas vidas, configurando uma crítica à alienação do modelo padrão de sociedade. Joe, nu perante o casal vestido que ainda o observa predatoriamente, é mostrado agora em um plano geral visto de cima, configurando para o espectador uma “visão de Deus” distanciada da de qualquer daqueles personagens. Em meio a uma *overdose*, o michê é descartado pela porta dos fundos, tal qual um saco de lixo.

O filme finaliza com uma sequência em que Holly finge estar grávida para conseguir ajuda financeira do serviço social. Em oposição à total mercantilização de Joe em ambos os filmes, Holly demonstra possuir um resquício de dignidade ao negar-se a abrir mão de suas sandálias encontradas no lixo em troca de sua inclusão na folha de pagamentos do auxílio social, em uma cena que transita novamente entre o humor e o *nonsense*. Esta sequência sela o filme e marca também a união, mesmo que torta, entre o casal Holly e Joe: Holly não conseguiu o auxílio porque Joe é viciado em drogas. No entanto, em momento algum ela o culpa, mantendo à sua maneira a unidade do casal. Assim, em sua última fala, Holly se dirige a Joe - “deixe-me chupá-lo”. Mas o casal permanece inerte, cada um em um lado da cama, concluindo a falta de evolução naquele cenário e afastando qualquer tipo possível de final feliz.

Considerações Finais

Paul Morrissey alega que seus filmes contam histórias sobre a decadência das pessoas e da sociedade como um todo, condenada, segundo ele, pela ideologia liberal de seu tempo. Em suas tramas, Morrissey parece lutar contra tudo e todos, condenando a realidade sob um pessimismo sem solução. Não obstante, a liberdade ao improvisado concedida aos atores, que acabam, assim, por roteirizar o filme ao lado de Morrissey, abriu espaço para a expressão de

uma verdade independente daquela pregada pelo diretor. Performando papéis próximos de suas realidades, a relação improvisada entre os personagens aparece confortavelmente criada por aqueles atores e constitui, como na vida, uma coerência narrativa. O “humano” brota das situações e nos compadecemos por aquelas pessoas.

Em meio ao fracasso de todos os níveis da sociedade, Joe se destaca como o personagem mais sensato dos filmes, e apesar de agir ora seguindo seus interesses ora comandado por suas necessidades, carrega uma lucidez contrastante com a loucura presente em todos à sua volta. Em várias ocasiões, os personagens de Dallesandro apenas assistem ao que acontece ao seu redor com ar de exaustão, como se não pertencessem a nenhum daqueles lugares, ao mesmo tempo em que lhes faltassem forças para saírem de lá. Na decadência de todo o tipo ideologia, não há para onde correr – o jeito é ser sugado passivamente por sua realidade. Sua relação com Holly é a única pela qual chegamos a sentir algum princípio de identificação, na medida em que percebemos o cuidado entre aqueles personagens. De seu modo, Joe e, principalmente, Holly querem ser pessoas decentes dentro dos padrões sociais - mas o próprio filme acabou com todos eles.

Em cada filme, somos tocados por um depoimento repentino de algum personagem, provocando nossa empatia através de memórias pessoais que misturam tragédia e comédia. Assim acontece quando, em *Flesh*, Geri relata um estupro que sofreu e como foi obrigada, tempos depois, a dançar nua em frente a seus estupradores. Como que ressaltando sua dignidade como um bem que não lhe pode ser tomado e, assim, reconhecendo-se como um ser humano, Geri enfatiza: “...ele não pensou que eu fosse ter coragem de dançar em sua frente. E eu dancei o melhor que pude, para afirmar: ‘isso é o que você não conseguiu’”⁴. Da mesma forma, Holly nega-se a entregar sua sandália ao assistente social em *Trash*.

Conquanto seja evidente o caráter desmistificador dos filmes em relação a sexo, drogas, dinheiro e qualquer afeto, *Flesh* pode ser visto como um filme sobre a necessidade de um relacionamento que supere a superficialidade da carne e *Trash*, antes de qualquer coisa, é sobre a necessidade da autoafirmação de respeito, criticando a crítica dispensada geralmente àquelas pessoas.

⁴Tradução do autor, do diálogo original “... he didn’t think I’d have the guts to dance in front of him. And I just danced the best I could, to say “This is what you didn’t get” – Trash (Paul Morrissey, 1970)

Kathy Acker acredita que os filmes de Morrissey “fizeram o mundo da arte, e então os Estados Unidos em geral, aceitarem e até mesmo admirarem aqueles que eles costumavam condenar: *drag queens*, *stripers*, crianças de rua, usuários de drogas pesadas e vítimas de programas sociais” (Yacowar, 1993, p. 65).

Assim, ao sermos desafiados a reconhecer e compreender o mundo que retratam, os filmes nos forçam, do alto do nosso ponto de vista, a repensar nosso próprio mundo.

Referências

- CURTIS, David. **Experimental cinema** : a fifty year evolution. London : Studio Vista, 1971.
- JAMES, David E. **Allegories of Cinema**: American Film in the Sixties. Princeton : Princeton University Press, 1989.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1992.
- KUHN, Annette. **The power of the image** : essays on representation and sexuality. London : Routledge, 1994.
- MEKAS, Jonas. **Movie Journal**: The Rise of a New American Cinema. Nova Iorque : Collier. 1959-1971.
- RENAN, Sheldon. **Uma introdução ao cinema underground**. Rio de Janeiro : Liador, 1970.
- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas-SP : Papyrus, 2006.
- TAYLOR, John R. **Directors and directions**: cinema for the seventies. New York : Hill and Wang, 1975.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo : Paz e Terra, 2005.
- YACOWAR, Maurice. **The Films of Paul Morrissey**. Cambridge : Cambridge - Print on, 1993.
- WEISBERG, Sam. **How Stupid the Whole World Is!** Disponível em <brightlightsfilm.com/78/78-interview-with-paul-morrissey-trash-heat-warhol_weisberg.php>. Acesso em 20/06/2014
- FILMOGRAFIA**
- EMPIRE (Andy Warhol, 1964)
- FLESH (Paul Morrissey, 1968)

PSICOSE (Alfred Hitchcock, 1960)

QUANTO MAIS QUENTE, MELHOR (Billy Wilder, 1959)

SLEEP (Andy Warhol, 1963)

TRASH (Paul Morrissey, 1970)

Artigo recebido em 28 de agosto de 2014 e aprovado em 05 de outubro de 2014