

**Sobre Fábio Raddi Uchôa. Ozualdo Candeias e o cinema de sua época (1967-83) – perambulação, silêncio e erotismo. 1ª ed. São Paulo: Alameda, 2019. ISBN: 978-85-7939-532-1.**

Por Marina da Costa Campos\*



Resultado de quase dez anos de pesquisa realizada entre os anos de 2005 e 2013, Fábio Raddi Uchôa apresenta em *Ozualdo Candeias e o cinema de sua época (1967-1983) – perambulação, silêncio e erotismo* um estudo minucioso e cuidadoso sobre uma parcela das obras do cineasta Ozualdo Candeias. Pertencente ao grupo do Cinema de Invenção ou Cinema Marginal, Candeias fez do estilo “despretencioso” sua marca autoral, imprimindo-o na realização de grande parte de seus 22 filmes. O diretor foi caracterizado pela crítica da época como um artista “naif”, definição redutora, mas que foi utilizada de forma perspicaz pelo cineasta como modo de afirmação no meio cinematográfico. Suas obras se concentram em personagens excluídos da sociedade cujas narrativas são permeadas pela ironia e por ambivalências.

O livro de Uchôa opta pela metodologia da análise fílmica de seis produções realizadas entre 1967 e 1983: *A margem* (1967), *A herança* (1970), *Zézero* (1974), *Candinho* (1976), *Aopção ou as rosas da estrada* (1981) e *A freira e a tortura* (1983). A partir da articulação entre comentário, descrição e interpretação identifica três linhas de tensão: a perambulação, o silêncio e o erotismo. Estes três delineamentos conduzirão o autor na promoção de um diálogo entre a obra de Candeias com o cinema de sua época, para assim

revelar as complexas dualidades que caracterizam os trabalhos deste cineasta: os aspectos subjetivos e objetivos concernentes aos personagens e às narrativas; e a dimensão individual (ambiguidades nas formas e conteúdos) e dimensão coletiva (gêneros cinematográficos) de sua filmografia.

Deste modo, a pesquisa estrutura-se em três partes que correspondem às três linhas de investigação propostas. O primeiro capítulo é dedicado a discussão da perambulação nos trabalhos de Candeias, cotejando com a deambulação no Cinema Moderno internacional e nacional —especialmente no Cinema Marginal—. Já o segundo capítulo se volta para a investigação das disjunções entre som e imagem responsáveis por construir a ambientação de um mundo em descompasso social. Já o último capítulo aborda as relações da filmografia de Candeias com as produções eróticas e pornôis da Boca do Lixo. O livro também apresenta uma seção de anexos com dois artigos realizados por Fábio Uchôa que oferecem um rico material histórico sobre a produção documental do cineasta e sua participação no Seminário de Cinema do MASP em 1949; e seu trabalho fotográfico na Boca do Lixo entre as décadas de 1960 e 1980.

A maior parte do estudo se concentra na compreensão da perambulação nas obras de Candeias, afinal, como o próprio autor destaca no início do capítulo, “no cinema de Ozualdo Candeias, fala-se pouco e anda-se muito” (2019: 31). O deslocamento dos personagens pulsiona tanto o enredo quanto as construções estilísticas e narrativas: o uso constante de zooms, skylines, planos ponto de vistas (PPVS), modulações de montagem e profundidade de campo. Tais elementos são utilizados por Candeias para promover, segundo o autor, uma ruptura da narrativa clássica a partir de uma jornada cuja movimentação dos corpos não leva a um destino e sim escancara a experiência angustiada de personagens deslocados diante do mundo.

A partir de um consistente retrospecto da deambulação típica do cinema moderno da Nouvelle Vague, do Cinema Novo e do Cinema Marginal, Uchôa

destaca três tipos de perambulação tanto nos filmes marginais como, especificamente, nas obras de Ozualdo Candeias: a pedestre, a profética e a automotiva.

A perambulação pedestre, cujos personagens se deslocam numa jornada tanto individual quanto coletiva, é observada nos filmes *A margem* (1967), *A herança* (1970) e *Zézero* (1974). No primeiro filme, o pesquisador destaca dois elementos mobilizados na estrutura narrativa e que reforçam dualidades constantes na obra —margem/ centro, urbano/interior e objetivo/subjetivo—. Para abordar o conflito de dois casais que vagam nas margens do Rio Tietê à espera da concretização de um destino, Candeias recorre as variações da profundidade de campo para promover um apagamento dos limites do quadro – quando as cenas ocorrem às margens do rio; ou para exaltar ainda mais esses contornos, promovendo um achatamento da imagem —quando as cenas se passam no centro da cidade de São Paulo—. O cineasta também se vale do fluxo dos pontos de vista para contrapor a subjetividade difusa dos personagens com a objetividade e racionalidade do espaço público da metrópole. As duas operações da linguagem cinematográfica, na argumentação do autor, sugerem as dificuldades de formulação de projetos dos personagens que se encontram localizados entre o espaço mítico e romântico da várzea (evocando o Brasil pré-moderno) e o espaço urbano não desejado do progresso.

Em *A herança*, a perambulação do personagem Homeleto é analisada a partir da subversão que o cineasta faz tanto da peça de Shakespeare da qual o filme é inspirado, quanto dos elementos característicos do *western*, em específico do *western spaghetti*. Ao contrário do gênero cinematográfico clássico, Ozualdo Candeias oferece um tom politizado à trajetória do filho que busca vingar a morte do pai e reaver sua herança. O pesquisador destaca três instrumentos utilizados nesta subversão: o uso do primeiro plano e de legendas; os *skylines*; e a recorrência aos zooms.

O longa-metragem é dominado pelo silêncio, o que não representa a incomunicabilidade e sim o seu oposto. Uchôa destaca que os primeiros planos e legendas permitem a construção de uma atmosfera onírica e subjetiva: “trata-se de um filme sonhado por seus personagens” (2019: 82). A voz não seria emitida por sons, mas pela adesão a este tipo de enquadramento que revelaria a expressão dos pensamentos dos personagens. O uso dos subtítulos também teria a função não somente de comunicar a crise de Homeleto como ironizar o espectador brasileiro, ávido consumidor de películas norte-americanas. Já os *skylines*, na leitura de Uchoa, seriam recursos metafóricos que remeteriam à morte e à cultura nacional, a partir de diálogos que o autor estabelece com as obras do artista plástico Cândido Portinari (cujos quadros retratam a dicotomia do Brasil arcaico e moderno) e com os filmes do sueco Ingmar Bergman (cujas obras tematizam a morte). Por fim, o movimento de zoom, elemento importante do *western spaghetti*, é interpretado, brevemente, através do seu alto teor anárquico impresso na construção fílmica, promovendo um desconforto visual que caracterizaria a crueza da experiência dos personagens nesta narrativa.

O último filme analisado sob a chave da perambulação pedestre é *Zézero*, onde também é possível verificar, juntamente com *A margem*, uma fluidez da escrita da análise e uma intimidade maior no embate com a obra. A trajetória do operário seduzido pelo sonho da vida na cidade é retratada a partir de alguns elementos que evidenciam uma das dualidades já citadas aqui: o objetivo e o subjetivo. Uchôa descreve e analisa as modulações operadas na montagem que mimetizam a experiência do protagonista que abre mão da vida rural para ser massacrado pela cidade. Estas modulações são caracterizadas pela decupagem fragmentada, pela inserção de múltiplos canais narrativos (recortes de jornais, sons publicitários) e pela aceleração da montagem — elementos que traduziriam em imagens às projeções mentais sedutoras da metrópole—.

Em *Candinho* teremos um exemplo da perambulação profética, definida como deslocamento terrestre entre o campo e a cidade movido pela devoção religiosa. No caso deste filme a caminhada do personagem é marcada não somente pelo fervor da fé como atravessada pela alienação da cultura industrial e por situações que evocam a oposição rural/urbano. O longa conta a história de um ingênuo caipira que migra para a cidade como único modo de ajudar a família. O percurso se dá por meio de uma peregrinação religiosa e seu contato com a metrópole e a pobreza urbana trará à tona o desencanto das expectativas. Desiludido, o protagonista retorna ao campo e se defronta com o conchavo entre Deus e a personagem do latifundiário, o que o levará a busca de uma nova saída representada pela imagem de uma metralhadora. Nesta análise, Uchôa destaca a interação entre o ator e a multidão, prática recorrente dos documentários da época e dos filmes de João Batista de Andrade; e a ruptura conscientizadora que dá fim ao delírio religioso e desloca para a luta armada a esperança de transformação.

A primeira parte da pesquisa termina com o estudo do filme *A opção ou as rosas da estrada*, a partir da perspectiva da perambulação automotiva. Novamente temos aqui o mesmo deslocamento campo-cidade, com a singularidade de que esse percurso não é alimentado por uma esperança de vida na metrópole. Quatro mulheres cortadoras de cana decidem fugir do trabalho e oferecem seus próprios corpos como moeda de troca para obter carona até São Paulo. Na capital, trabalham como prostitutas na região da Boca do Lixo, onde terão seus destinos marcados pela violência urbana. Nesta análise, Uchôa volta o olhar para o uso dos *skylines* como recurso discursivo imagético na construção de paisagens e destinos incertos —denominados pelo autor como horizontes esfacelados, espelhando a incapacidade de ação e a falta de perspectiva das personagens—. Este diagnóstico também é sustentado pelo estudo da fotografia do filme, com o exame da granulação e do contraste exacerbado entre preto e branco que promoveram, em determinados momentos da obra, na indefinição dos contornos dos corpos e na fusão dos

mesmos com o espaço em volta. Para o pesquisador, a inventividade do cineasta em cima de negativos vencidos resultou também num discurso em forma de imagens que atesta a precariedade de um projeto político trazido pela narrativa do filme.

Os jogos de oposição entre campo/cidade, subjetivo/objetivo, margem/centro identificados na análise destes cinco filmes de Candeias revelam o mal-estar decorrente do contexto histórico brasileiro do final dos anos 60 e ao longo dos anos 70. Neste sentido, o cineasta constrói primorosamente uma *contraimagem* do Brasil na leitura do pesquisador:

Em termos temáticos e de estilo, opta-se pelo descompasso, enfatizando-se o abismo daquilo que é excluído. Trata-se, sobretudo, da possibilidade de colocação deste cinema como *contraimagem* da modernização milagrosa e do crescimento econômico do período. Algo que nos remete a uma necessária operação de cotejo, entre o predomínio da não civilidade candeisiana e o Brasil propagandeado em imagens oficiais” (2019: 135).

Esta não civilidade e exposição de uma anti-imagem do Brasil também se dão na sonoridade dos filmes de Ozualdo Candeias, objeto de estudo da segunda parte do livro, dedicada a compreender as disjunções entre som e imagem nas obras produzidas entre 1960 e 1970. O ponto central de discussão gira em torno do emudecimento dos personagens que refletiria, segundo o autor, a inaptidão à verbalização, materializada na forma da deficiência física e na incontinência social. Para a defesa desta hipótese, ancora-se na noção desenvolvida por Michel Chion para um conjunto de filmes dos anos 60, sobretudo *westerns*, denominada *cinema mutique*: um tipo de cinema composto por personagens mudos, onde a “fala aparece como máscara ideológica para realidades duras e cínicas (2019: 138).

O conceito é utilizado por Uchôa para pensar o emudecimento tanto no Cinema Marginal quanto no Cinema Novo como uma atitude de reserva em um



contexto de impotência frente ao recrudescimento do regime militar. Temos sujeitos silenciados em relação à uma atitude de enfrentamento à repressão da ditadura e às agruras da modernização conservadora, ao mesmo tempo que também temos personagens verborrágicos cujas formulações verbais também não demonstram uma finalidade. Entremeado ao silêncio e as palavras sem sentido, o abuso dos ruídos, músicas e gritos promovem a ruptura da identificação do espectador para com estes sujeitos e para com o próprio cinema ali projetado.

Em relação à dicotomia do silêncio/verborragia, o pesquisador se dedica a analisar as relações entre som e imagem em *A margem*, *A herança*, *Zézero* e *Candinho* e identifica tais obras como uma variação da proposta cinemanovista e Marginal. Para o autor, a sonoridade dessas películas é caracterizada pelos ruídos, rosnados de cães, propagandas radiofônicas, tiros e outros tipos de sons de ambientação, mas também permeada por um silêncio que rompe e coloca à margem os personagens diante do mundo.

Da mesma forma como o fez na primeira parte, temos aqui uma análise precisa do silenciamento em cada filme. No entanto, é possível perceber o cuidado do pesquisador em privilegiar a descrição da *mise-en-scene*, a seleção e detalhamento de determinadas cenas como forma de refletir o uso do som e das trilhas sonoras na constituição de uma atmosfera ambígua e descompassada. No caso de *A margem*, a sonoridade se constrói no reprocessamento de um embate caro aos anos 1960, entre centro e periferia. Nas margens do Rio Tietê, as falas dessincronizadas de alguns personagens e os ruídos demarcam um mundo pautado pela dessubjetivação em contraposição à sincronidade dos sons urbanos do mundo objetivado representado pelo centro de São Paulo. Mas ao contrário do niilismo marginal, Uchôa observa que a trilha sonora composta pelas músicas do Zimbo Trio constrói uma atmosfera relacionada ao vazio e à busca interior, mas que indica

a possibilidade de salvação em meio ao lixo, reavivando “um lirismo onírico da escória” (2019: 159).

Em *A herança* a mesma estrutura dialética está presente nas contraposições entre a subjetividade dos personagens e a objetividade conflituosa do mundo exterior. A trilha sonora das modas de viola e os constantes momentos de silêncio entre os personagens principais evocariam um universo interior que se rompe em inserções sonoras agressivas e deslocadas de sons de cães enraivecidos, tiros e ranger de carros de bois. No entanto a ruptura maior se dá por meio dos artistas mambembes e da figura do violeiro, pois são os únicos que conseguem quebrar o silêncio e verbalizar o conflito central da trama: a disputa pela terra.

Em *Zézero*, a sonoridade carrega a função de expressar a subjetividade do protagonista atravessado pela sedução e agruras da vida urbana. Tais sons associados à cidade (propagandas e sons de carros) estão dessincronizados com as imagens e invadem as cenas realizadas no campo. Na medida em que o personagem migra para a metrópole, estes sons entram em sincronia com sua rotina de trabalho na construção civil. Também é o som que delimita uma ruptura, ao indicar a tomada de consciência de Zézero e seu desengano em relação às promessas da indústria cultural, do consumo e da cidade.

Em *Candinho*, as discontinuidades e rupturas também fazem parte do universo sonoro. No entanto nesta obra elas estão voltadas para a criação de uma atmosfera de alienação religiosa que opera sobre o personagem principal, também emudecido e expelido tanto do campo quanto da cidade. O filme, que dialoga com o conto *Cândido ou o otimismo*, de Voltaire, é permeado pelas canções rurais religiosas ludibriantes até a ruptura final com a tomada de consciência do protagonista que não se expressa por uma fala ou diálogo e sim pelo silêncio e pela ênfase na imagem da metralhadora.



Ao final desta segunda parte, Uchôa conclui que o silenciamento nos filmes de Candeias adquire a qualidade de denúncia e de necessidade de transformação. Neste sentido, todo o estudo realizado pelo pesquisador em termos de sons e silêncios nos permite pensar sobre a importância da linguagem nas obras deste cineasta. Nas páginas iniciais do livro, o autor trata do estilo indireto livre presente nos filmes de Pasolini, recurso narrativo que torna difuso o que é o discurso do narrador e o que é o discurso do personagem. Na leitura que o pesquisador faz das reflexões do cineasta italiano, esse tipo de discurso libertaria a língua de sua função normal, a prosa, para adquirir uma função poética subjetiva e objetiva ao mesmo tempo (2019: 40).

Este entrelaçamento entre objetivo e subjetivo e a ambiguidade em decorrência do apagamento de seus limites é o que interessa à Uchoa para pensar a perambulação nos filmes de Candeias. No entanto esta tensão entre objetivo e subjetivo também estaria mimetizada na sonoridade das obras aqui analisadas. Para o pesquisador, o som dessincronizado, os ruídos, o balbuciar e o silêncio dos personagens revelariam a experiência individual e coletiva de um descompasso social. Além disso expressaria uma recusa a este tipo de vivência no mundo. Neste sentido retomamos à linguagem que apontamos como elemento relevante para reflexão.

Ao tratar da sociedade unidimensional, termo utilizado para definir a estrutura social industrial contemporânea, Marcuse destaca a palavra como instrumento que ordena e organiza e que induz as pessoas no fazer, no comprar e no aceitar (2015: 109), de forma a camuflar qualquer tipo de contradição e manipulação:

A linguagem não apenas reflete esses controles, mas se torna um instrumento de controle mesmo quando não transmite ordens, mas informação: quando não

exige obediência, mas escolha, quando não demanda submissão, mas liberdade (2015: 121).

No contexto da indústria cultural e do regime autoritário que paira sob os filmes de Candeias, o silêncio ou o balbuciar se transformam numa recusa desta linguagem, revelando não somente que ela é insuficiente para dar conta da experiência marginal dos personagens, mas também porque ela é falha, é enganosa. E nada mais revelador do que as contraposições e jogos dialéticos que o cineasta propõe na estrutura de suas narrativas e nas disjunções entre sons e imagens, pois escancaram tensões e contradições que a linguagem da sociedade unidimensional se esforça em esconder. Por isso pode-se também pensar na necessidade de transformação citada por Uchôa, como uma transformação também dos usos e dos significados das palavras e da liberação dos desejos que se encontram nelas. Pois como diz o poeta Tomás Segóvia, “todo decir es un querer decir” (SEGÓVIA apud WEINBERG, 2012: 13).

A terceira e última parte da pesquisa dedica-se a estabelecer as conexões entre a produção erótica da Boca do Lixo com os filmes autorais de Candeias, concentrando-se no caso particular de *A freira e a tortura* (1983). De acordo com levantamento do pesquisador, o cineasta participou de 14 filmes eróticos em diferentes funções (ator, produtor, roteirista e diretor de fotografia) entre os anos de 1970 e 1980. Neste trajeto final do estudo, Uchôa também insere uma análise do filme *Amor, palavra prostituta* (1981), de Carlos Reichenbach, pois em conjunto com *A freira e a tortura* representaria uma outra vertente bem diferente das realizações eróticas da produtora.

Esta ramificação traz para as telas a representação de uma sexualidade “crua, social e grotesca, que parte do imaginário articulado pelas comédias eróticas, mas o transcende” (2019: 181). Para chegar a esta compreensão, Uchôa retoma o contexto histórico do Brasil marcado pelo fim do regime civil-militar, pelo esgotamento do projeto econômico, pela invasão das películas de sexo

explícito importadas e pelo controle da censura aos produtos culturais. Depois, empreende uma discussão sobre a comédia erótica produzida na Boca do Lixo, caracterizada pelo forte moralismo, deboche e por uma grosseira forma cinematográfica. Por fim identifica as alterações que o gênero sofreu ao longo dos processos de abertura política e em decorrência da liberalização da produção de filmes de sexo explícito.

Após a explanação da conjuntura sob a qual *A freira e a tortura* foi realizada, o pesquisador se dedica à análise da obra em questão. Primeira película colorida de Candeias, marca uma nova fase de sua filmografia, orientada na busca de maior público com o uso de atores famosos das comédias eróticas da Boca —no caso Vera Gimenez no papel da freira e David Cardoso interpretando o delegado que tortura presos políticos—. A história é inspirada na peça *Milagre na cela* (1977), de Jorge Andrade, e trata de uma freira presa por subversão. O conflito central se dá na oposição entre o recato e pureza da religiosa contra a maldade e poder do delegado que tenta estuprá-la.

Para Uchôa, este filme se desvia das comédias eróticas da época por não recorrer ao discurso moralizante e sim, através da sexualidade, mostrar as relações de poder, especialmente a de um “poder marginalizado”. Este outro tipo de domínio distante daquele emanado pela Igreja (de onde origina-se a freira) e do Estado (do qual pertence o delegado) não tem seu devido aprofundamento no texto, o que deixa a dúvida sobre o que de fato ele significa. Entretanto desponta como um elemento instigante da análise, revelador de outras ordens de opressão imbricadas nas relações sociais marginalizadas.

Em relação ao trabalho com os atores do filme, o pesquisador destaca que Candeias privilegia uma outra construção corporal também distinta das produções da Boca. As poses de galã atribuídas costumeiramente a David Cardoso são negadas neste filme e substituídas por uma postura que o

apresente como um homem impotente que precisa o tempo todo afirmar sua masculinidade. Este retrato atípico se contrapõe aos “machões” das comédias eróticas que dominam através do falo, demonstrando um tratamento simbólico que Candeias confere ao tema da castração, pois nega a “potência do sexo como instrumento de poder; nega também a configuração do corpo nu e malhado de David Cardoso como ponto de referência para emanção do poder” (2019: 219).

Este interessante aspecto levantado por Uchôa serve como um estímulo para ir mais além da discussão que ele propõe ao retomar os personagens masculinos nas produções da Boca do Lixo. Estamos falando de filmes realizados após 1968 e após as revoluções comportamentais que a contracultura imprimiu em diferentes níveis. Investigar tais figuras masculinas no cinema dos anos 70 e 80 nos permite identificar a perpetuação de relações de domínio na aparente “liberdade” que a indústria cultural vende em seus produtos, assim como questionar e tensionar a ideia de masculinidade difundida por essas obras.

*Amor, palavra prostituta* é o último exame empreendido pelo pesquisador para finalizar a abordagem do erotismo nos filmes da Boca do Lixo. O autor recupera as películas feitas por Carlos Reichenbach no universo das comédias eróticas e se concentra no estudo de *Amor...* para discutir as diferentes tonalidades que a sexualidade assume no filme: mais densas e introspectivas – o que também se configura como uma exceção das realizações da produtora paulista. A história de um casal de classe média baixa cuja vida sexual é infeliz serve de mote para tratar da repulsa dos corpos e das relações em geral (trabalho, afetivo e social). A presença desta breve análise, muito bem articulada na interpretação e no comentário e precisa no detalhamento de certas cenas, acaba por destoar do conjunto dos estudos propostos por Uchôa. Apesar de integrar-se ao tema das sexualidades tangenciais, encontra-se um pouco deslocada dentro de um trabalho que se dedica ao estudo específico das obras de Candeias. Entretanto revela também uma abertura promissora

para a continuidade de investigações comparatistas sobre o erotismo e a sexualidade dos filmes brasileiros realizados nos anos 70 e 80.

### **Considerações finais**

Após um apurado trabalho de exame das obras, o pesquisador reforça as continuidades que colocam a obra de Candeias no grupo do Cinema Marginal e da Boca do Lixo, mas ao mesmo tempo destaca as particularidades e as tensões que esta filmografia apresenta em relação a estas produções. O rigor formal, o interesse pelos fenômenos culturais de fronteira, a construção dos personagens e um romantismo anticapitalista são elementos privilegiados pelo autor como singularidades desta filmografia.

Em uma perspectiva panorâmica do livro *Ozualdo Candeias e o cinema de sua época (1967-1983) – perambulação, silêncio e erotismo* é possível perceber um impressionante trabalho de articulação teórica e analítica. Mobiliza diversas realizações do Cinema Moderno para cotejar e singularizar os trabalhos de Candeias; Dialoga com uma variedade de textos produzidos à época e contemporâneos sobre a obra do cineasta e o cinema ao qual se insere; E se aporta nas leituras de autores de distintas disciplinas como a filosofia, música e comunicação para ampará-lo no difícil corpo a corpo que a análise fílmica exige.

Pode-se dizer que cada filme analisado renderia um capítulo a parte pela gama de questões que o autor identifica, mapeia e discute e do qual realiza um exímio esforço de síntese. Mas o que mais chama atenção além das qualidades já apontadas aqui é que este livro se torna também mais uma referência para se pensar a metodologia da análise fílmica. A partir da leitura deste livro fica claro que cada filme exige um tipo de contato distinto, formas particulares de aproximação que deem conta de identificar e explorar as questões suscitadas. O autor mobiliza fortuna crítica, contexto histórico,

embasamento teórico, comentário e interpretação a partir do que o filme lhe exige, movimento só possível quando o pesquisador se liberta de amarras conceituais e enfrenta desarmado o embate proposto pelo filme.

Neste sentido, Uchôa capta uma dinâmica essencial das obras de Candeias e a aplica em suas análises: a dialética, as contraposições entre as partes que configuram a forma dos filmes e que se tornam conteúdo, numa denúncia da realidade histórica. Segundo Adorno, “a arte só pode reconciliar-se com sua própria existência ao virar para o exterior o seu caráter de aparência, o seu vazio interior” (2015: 376). Os filmes de Candeias parecem, sob uma forma “despretensiosa”, reconhecer e acusar o mundo que aliena os indivíduos, sem perder a esperança de transformação que a própria arte preserva.

### **Bibliografia**

ADORNO, Theodor W (2015). *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70.

MARCUSE, Hebert (2015). *O homem unidimensional: estudos da ideologia da sociedade industrial avançada*. São Paulo: EDIPRO.

\_\_\_\_ (2018). *A dimensão estética*. Lisboa: Edições 70.

Weinberg, Liliana (2012). “El lugar del ensayo” en *CELEHIS – Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, número 24, año 21. Mar del Plata: Centro de Letras Hispanoamericanas, p.13-36. Disponible en: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/622/625> (Aceso en 12 agosto de 2020).

---

\* Marina da Costa Campos é doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Universidade de São Paulo. Mestre em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos, e graduada em Comunicação - Bacharelado em Jornalismo - pela Universidade Federal de Goiás (2009). Foi bolsista do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE 2018/2019) com estância de seis meses na Universidad Autónoma Metropolitana - Unidad Azcapotzalco, na Cidade do México. É integrante do Comitê Editorial da Revista Imagofagia, vinculada a Associação Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual; e colaboradora da Montajes - Revista de Análisis Cinematográfico do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Nacional Autónoma do México. Integrante do grupo História da Experimentação no Cinema e na Crítica (HECC), coordenado pelo Prof. Dr. Rubens Machado Jr. Suas investigações se concentram nos seguintes temas: Super-8 brasileiro e mexicano, contracultura e cinema experimental.

E-mail: [marina.dacosta@gmail.com](mailto:marina.dacosta@gmail.com)