



CINEMA FALIDO, SAÚDE FRÁGIL: METALINGUAGEM E ALEGORIA NO FILME *O ÚLTIMO CINE DRIVE-IN*

Henrique MOURA¹

RESUMO: Este artigo objetiva analisar o filme *O último cine drive-in* (2015), de Iberê Carvalho, a fim de refletir a respeito da maneira como a metalinguagem empregada na obra constitui um diálogo com a cinegrafia nacional, em especial com os filmes *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles Jr., *S. Bernardo* (1971), de Leon Hirschman e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha. Mobilizam-se os conceitos de “metalinguagem”, de acordo com Bagno (2015) e “alegoria”, como em Xavier (2012). Ao fim, observa-se que o drama familiar representado nos filmes, marcadamente, por conta do adoecimento da mãe, faz uma alegoria do cinema brasileiro e do próprio Brasil: um cinema economicamente frágil e um país politicamente debilitado.

PALAVRAS-CHAVE: Filme. Cinema Brasileiro. Metalinguagem.

CINE EN BANCARROTA Y MALA SALUD: EL METALENGUAJE EN LA PELÍCULA *O ÚLTIMO CINE DRIVE-IN*

RESUMEN: Este artículo objetiva analizar la película *O último cine drive-in*, de Iberê Carvalho, con la finalidad de reflexionar sobre cómo el metalenguaje mobilizado en la obra establece un diálogo con el cine nacional, en especial con películas como *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles Jr., *S. Bernardo* (1971), de Leon Hirschman y *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha. Son movilizados los conceptos de “metalenguaje”, según Bagno (2015) y “alegoría”, como en Xavier (2012). Al fin se observa que el drama familiar representado en las películas, con el problema de salud de la madre, hace una alegoría del cine brasileño y del propio Brasil: un cine económicamente frágil y un país políticamente debilitado.

PALABRAS CLAVE: Película. Cine Brasileño. Metalenguaje.

¹ Doutorando em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Endereço eletrônico: <henrique.moura.pereira@alumni.usp.br>.

INTRODUÇÃO

O filme *O último cine drive-in* (2015) apresenta a história de um drama familiar, vivenciado por Marlonbrando e seus pais, Fátima e Almeida. Após a internação de Fátima, o jovem passa a dividir seu tempo entre o hospital e a casa paterna, de onde saía com a mãe, ainda na infância, e não regressara até aquele momento. Essa casa está localizada em um cine *drive-in*² quase falido e fora nela que a família vivera até o divórcio.

Entretanto, nota-se que o filme não conta somente a história do drama familiar, mas também registra uma narrativa sobre o cinema brasileiro. Tal procedimento é observável na escolha de contar a história de um cinema, de modo a mobilizar a noção de metalinguagem, ou seja, um filme que fala sobre um filme, que fala sobre o cinema, como um todo. Além disso, deve-se salientar que essa operação ocorre tanto no enredo, quanto na fotografia e na montagem. Bagno (2015) procura conceituar metalinguagem com base na construção da própria palavra:

A preposição grega *metá*, usada na formação dessa e de tantas outras palavras, tem diversos sentidos possíveis (como é próprio das preposições), e um deles é o sentido de algo que está “do outro lado de”, “para além de”. É o sentido presente, por exemplo, na palavra metafísica: aquilo que está “além da física” (lembrando que *physis*, em grego, designava o que chamamos de “natureza”). (BAGNO, 2015, p. 206)

Assim sendo, o filme, além de narrar o drama familiar, aciona a metalinguagem a fim de falar de um cinema específico: o brasileiro. Desse modo, cabe observar o conteúdo, que segundo Aumont e Marie (2012) é: “[...] tudo o que assegura o recorte e a organização de uma matéria semântica em unidades pertinentes de significação.” (AUMONT; MARIE, 2012, p. 60). Em seguida os teóricos o dividem em três níveis:

2 Espaço aberto em que se assiste a filmes de dentro do carro, muito comum no Brasil durante os anos 1970 e 1980, e que voltou como opção de entretenimento nas grandes cidades no período da pandemia do novo Coronavírus.

1. As classificações por temas ou por gêneros [...] 2. A maneira pela qual um cineasta trata determinado tema em um dado filme [...] 3. A organização interna e o agenciamento das diferentes sequências que tratam do tema dominante em um dado filme. (AUMONT; MARIE, 2012, p. 60)

Nesta análise, o foco será em relação ao terceiro nível indicado pelos autores e isso, por conseguinte, permitirá notar que o filme homenageia o cinema mundial; realiza diálogos com outros filmes da cinegrafia brasileira e opera uma duplicidade narrativa, pois, ao mesmo tempo em que apresenta um drama familiar, com toque cômico, versa sobre memórias do cinema brasileiro, recorrendo a elementos como escalação de elenco, fotografia e cenografia.

UM FILME EM DIÁLOGO

Ao ambientar o enredo em um cinema *drive-in*, o filme apresenta uma família apaixonada pela sétima arte. Há escolhas que permitem com que o espectador perceba uma referência ao próprio cinema: o nome do personagem Marlonbrando, em homenagem ao ator estadunidense; a cenografia, com cartazes de filmes como *Cinema Paradiso* – que, aliás, também realiza metalinguagem – e *O poderoso chefão*, protagonizado por Marlon Brando.

Entretanto, de modo sutil, o filme saúda o cinema nacional com a presença do ator Othon Bastos que, ao entrar em cena, traz consigo uma memória da cinegrafia brasileira, devido à contribuição de seu trabalho artístico, com destaque para as atuações em filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, e *São Bernardo* (1971), de Leon Hirszman.³

3 Antônio Leão da Silva Neto (2010) aponta os trabalhos realizados pelo ator até 2010: “Filmografia: 1962 – *O Pagador de Promessas*; *Sol sobre a Lama*; *Tocaia no Asfalto*; 1964 – *Deus e o Diabo na Terra do Sol*; 1968 – *Capitu*; 1969 – *O Rastejador*, S.M. (narração) (CM); *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (Brasil/França/Alemanha); *Vitalino Lampião* (narração) (CM); 1970 – *Tostão, a Fera de Ouro* (narração); *Beste* (narração) (CM); *Os Imaginários* (narração) (CM); *Os Deuses e os Mortos*; 1971 – *Longo Caminho da Morte* (A Casa Maldita); 1972 – *A Casa de Farinha* (narração) (CM); *Acaba de Chegar ao Brasil o Bello Poeta Francez Blaise Cendrars*

UM FILME BRASILEIRO SOBRE FILMES BRASILEIROS

Esta seção objetiva apontar o diálogo de algumas cenas de *O último cine drive-in*, com outros filmes brasileiros e procura refletir o significado dessas referências, pois “[...] a imagem reproduz o real para, em seguida, em segundo grau e eventualmente, afetar nossos sentimentos, e, por fim, em terceiro grau e sempre facultativamente, adquirir uma significação ideológica e moral.” (MARTIN, 2013, p. 28). Tal observação mostra-se pertinente, pois o diálogo estabelecido entre os filmes ocorre principalmente pela fotografia, como a comparação entre as imagens, que será feita adiante, tentará evidenciar.

O diálogo mais explícito ocorre com o filme *Central do Brasil* (1998). Othon Bastos e Rita Assemany, que em *Central do Brasil* interpretaram, respectivamente, o caminhoneiro César e a Esposa de Jessé, no filme de Walter Salles Jr. aparecem como Almeida e Fátima. Além disso, há uma cena em que o filme dos anos 1990 aparece projetado na tela do cine *drive-in*. Em *Central do Brasil*, há a história do encontro entre Dora (interpretada por Fernanda Montenegro), uma professora aposentada que complementa a renda escrevendo cartas ditadas por analfabetos na estação ferroviária Central do Brasil, no Rio de Janeiro, e Josué (papel de

(narração) (CM); *Cema – Situação Problema* (narração) (CM); 1973 – *Sob as Pedras do Chão* (narração) (CM); *São Bernardo*; 1974 – *Triste Trópico* (narração) (CM); 1975 – *O Predileto*; 1976 – *Cubatão* (narração) (CM); *Êxodo Rural* (narração) (CM); *Os Libertários* (narração) (CM); *Madeira* (narração) (CM); *Plantando Dá* (narração) (CM); *São Simão, Adeus* (narração) (CM); *Fogo Morto*; 1977 – *Irmão da Estrada* (narração) (CM); 1980 – *Os Anos JK, Uma Trajetória Política* (narração); 1981 – *O Homem do Pau-Brasil*; 1982 – *Linha de Montagem* (narração); *Ao Sul do meu Corpo*; *Das Tripas Coração*; 1983 – *A Próxima Vítima*; 1985 – *Frei Tito* (narração) (CM); 1986 – *Chico Rei*; 1988 – *Mistério no Colégio Brasil*; 1990 – *Os Sermões*; 1991 – *Angoscia* (narração) (CM); *Conterrâneos Velhos de Guerra* (narração); 1994 – *Século XVIII – A Colônia Dourada* (narração) (CM); 1995 – *Menino Maluquinho – O Filme*; 1996 – *Sombras de Julho*; 1997 – *A Grande Noitada*; *O Cangaceiro*; *O que é Isso Companheiro?*; 1998 – *Policarpo Quaresma, Herói do Brasil*; *Negros do Cedro* (narração) (CM); *Impressões para Clara* (CM); *A Meia-Noite com Glauber Rocha* (CM); *Central do Brasil*; 1999 – *Mauá, o Imperador e o Rei*; *A Terceira Morte de Joaquim Bolívar*; 2000 – *A Hora Marcada*; *Villa Lobos, uma Vida de Paixão*; 2001 – *Barra 68 – Sem Perder a Ternura* (narração); *Condenado à Liberdade*; *Três Histórias da Bahia*; *Bicho de Sete cabeças*; *Abril Despedaçado*; *Suicídio, Nunca!* (CM); 2002 – *A Encomenda* (CM); *Joana e Marcelo, Amor (Quase) Perfeito*; *O Poeta das Sete Faces* (narração); 2003 – *O Vestido*; 2004 – *Irmãos de Fé*; *Cascalho*; *O Número* (CM); 2005 – *Soy Cuba, o Mamute Siberiano* (depoimento); *O Coronel e o Lobisomem*; *Durvalino* (CM); 2006 – *Brasília 18%*; *Zuzu Angel*; 2008 – *Orquestra de Meninos*; 2010 – *Quincas Berro d’Água*. (SILVA NETO, 2010, p. 53).

Vinícius de Oliveira), um garoto que acaba de perder a mãe em um atropelamento e quer reencontrar o pai no Nordeste. Sobre o filme, comenta Xavier (2018):

[...] Walter Salles, com seu talento, nos ofereceu a (*criança*) mais bem-sucedida, aquela em que o final lacrimoso é lance de melodrama que, no entanto, encontra a sansão estética na poeira de contundências sociais que o perfil documentarizante de *Central do Brasil* consegue levantar, seja em suas imagens de abertura, seja na estrada. O desfile de rostos a ditar cartas tem seu encanto, tanto quanto algumas imagens desse percurso de migração às avessas, que dialoga com os filmes do Cinema Novo, embora repita o clichê anti-urbano apoiado na polarização ética entre o arcaico (bem) e o moderno (mal), um clichê que o cinema brasileiro já havia aprendido a descartar. (XAVIER, 2018, p. 327, grifo nosso)

Observa-se que a história de Dora e Josué tem um tom melodramático e uma narrativa redentora que faz, inclusive, com que o espectador se comova com a história, esquecendo-se da vilania de Dora, marcada pela tentativa de vender o menino a uma quadrilha e por não enviar as cartas ditadas pelos analfabetos aos destinatários. Em estudo acerca do enquadramento de *Central do Brasil*, Plaza Pinto (2014) oferece um resumo sobre a estética do filme:

[...] a narrativa do filme *Central do Brasil* se estabelece com a construção da homogeneidade visual e na exploração de princípios clássicos de representação, de diegetização do universo representado. Entre deslocamento e suspensão do movimento, remete-se a algo que integra o filme desde os seus planos iniciais: uma dinâmica que pode ser resumida no movimento de chegada ou partida de um trem de passageiros, explorando uma música de andamento cadenciado como o próprio deslocamento pressupõe, com o “andante” que acompanha as personagens por todo o filme. Já os momentos suspensivos delimitam atmosferas, identidades psicológicas e enquadramentos simbólicos em seu jogo de explicitação de caráter e mudança de caráter. Há também a interveniência de uma estratégia de construção dos longes do quadro, num jogo característico de elaboração

de distâncias e da linha do horizonte que pontuam determinadas sequências. (PLAZA PINTO, 2014, p. 263)

Ao longo da viagem, em busca do pai do menino, Dora e Josué conhecem o caminhoneiro César (Othon Bastos), que lhes oferece carona e desperta interesse romântico em Dora. Na imagem 1, abaixo, está a cena em que Dora revela que o sonho de Josué era ser caminhoneiro e pede que César deixe o menino dirigir um pouco. Dessa forma, há a construção de um momento alegre no filme. De certo modo, pode-se pensar nesse momento como a constituição de um núcleo familiar. O efeito melodramático aparece nos rostos sorridentes, na escolha da luz e na trilha sonora que sucede a cena, com o caminhão indo embora. Esses elementos criam uma conexão entre o espectador e o filme, conferindo à estética do filme, uma significação ideológica e, ao mesmo tempo, moral, pois se constitui como uma narrativa redentora, capaz de comover o espectador, aproximando-se mais do melodrama que de uma representação realista.

Imagem 1: Vinícius de Oliveira, Fernanda Montenegro e Othon Bastos em cena de *Central do Brasil* (1998)



Fonte: Autor.

Por outro lado, em *O último cine drive-in*, o diálogo com essa cena acontece em direção oposta: vê-se Othon Bastos outra vez dirigindo, dessa vez, uma Kombi (imagem 2, a seguir) e interpretando Almeida, triste e enfurecido, pois está discutindo com Marlonbrando. Assim sendo, o ideário que surge em *Central do Brasil* dá-se às avessas, com discussão em vez de confraternização. Enquanto, no primeiro, há uma luz forte, no segundo, escolhe-se uma iluminação natural, que remete o espectador a algo realista. O filme da década de 1990, converge com a retomada da produção cinematográfica e a possibilidade de uma estabilidade política e econômica, enquanto o de 2015 sinaliza uma tensão que pode corresponder, no mundo real, à crise política e econômica que o país enfrenta, desde as eleições de 2014.

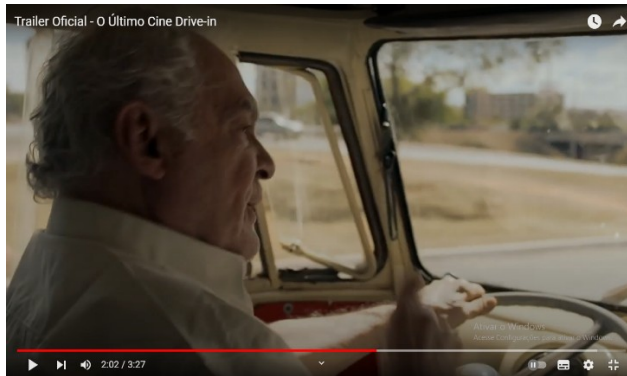
Dessa maneira, é simbólico que, em cada filme, os personagens se dirijam para lados opostos. O diálogo estabelecido entre as obras representa uma crise no projeto da retomada do cinema brasileiro, isto é, os anseios da década de 1990 ainda não haviam sido logrados em 2014, quando o filme foi produzido. Entretanto, essa problemática não está restrita às questões cinematográficas, mas envolvem o contexto político e social de que o cinema brasileiro participa e a que representa. Tal problemática pode ser pensada sob a ótica da alegoria, proposta por Xavier (2012). Para o crítico:

O subdesenvolvimento como condição dramática deveria vir à tela em filmes que apostavam na luta contra as regras do espetáculo e da cultura de mercado, fatores vistos como parte de um sistema reprodutor da pobreza e da desigualdade. Em outras palavras, em seu programa estético e variedade de estilos, as alegorias do subdesenvolvimento trabalharam as tensões implicadas naquela diferença, em vez de acatar o imperativo da industrialização tal como conduzido nos termos da modernização conservadora consolidada a partir do golpe de 1964. (XAVIER, 2012, p. 14)

De tal forma, a metalinguagem acionada em *O último cine drive-in* demonstra sua tônica: a doença da mãe representa a precariedade do cinema nacional, dependente de apoio

estatal; e o filme faz um tributo ao cinema, ao mostrar a resistência de Almeida, continuando com as exibições no cinema *drive-in*, numa correlação com a resistência de Othon Bastos, ao representar atores e diretores de diversas gerações, continuando a fazer filmes.

Imagem 2: Cena do filme *O último cine drive-in* (2015)



Fonte: Autor.

Há o estabelecimento de diálogo com *S. Bernardo* (1972), adaptação do romance homônimo de Graciliano Ramos, publicado em 1934, que apresenta Paulo Honório, um homem de origem humilde e que, após sair da prisão, consegue empréstimo com um agiota, faz fortuna a partir disso, retorna a sua cidade natal e compra a fazenda São Bernardo, onde fora empregado. Com essa obra, o escritor faz uma crítica ao capitalismo, ao sistema latifundiário nordestino e ao momento ditatorial que o Brasil viveu durante a Era Vargas. Ao passo que o cineasta Leon Hirszman, ao adaptar o romance ao cinema, realizou uma crítica social em contexto histórico da Ditadura Militar (1964 – 1985).

Nas imagens 3 e 4, a seguir, o ator aparece reflexivo em cena e pode-se interpretar que a escolha do segundo filme em colocá-lo sentado à mesa não foi aleatória, visto que, em *S. Bernardo*, a mesa tem papel importante, pois além de ocupar grande parte do filme,

aparece no seu início e no seu encerramento. Sobre a direção de fotografia, comenta Lauro Escorel em entrevista concedida a Sirino (2015):

O filme foi todo muito bem planejado pelo Leon, que era o produtor além de diretor. A limitação de recursos financeiros e técnicos foi determinante no estilo geral do filme. Uma câmera muito pesada quando trabalhando com som direto, escassez de filme virgem e modestíssimo parque de iluminação têm muito a ver com o resultado deste trabalho. (SIRINO, 2015, p, 282)

O diretor de fotografia destaca a escassez de recursos e a consequente implicação disso na forma do filme, marcada pelo uso da iluminação natural, de câmera fixa e de planos longos. Essa opção estética vinculada à realidade enfrentada na produção cinematográfica confere realismo a *S. Bernardo* e podem ser notadas também em *O último cine drive-in*: há algumas cenas com câmera fixa, principalmente, as relacionadas ao hospital, de modo a criar uma atmosfera realista que indica crítica ao sistema público de saúde. Essa questão da esfera pública é notada, ainda, no trâmite político que objetiva fechar o cine *drive-in* e vale ressaltar que o filme é ambientado em Brasília, capital do país, o que indica crítica direta à condução política do Brasil.

Imagem 3: Othon Bastos em cena de *São Bernardo* (1971)



Fonte: Autor.

Imagem 4: Othon Bastos em cena de *O último cine drive-in* (2015)



Fonte: Autor.

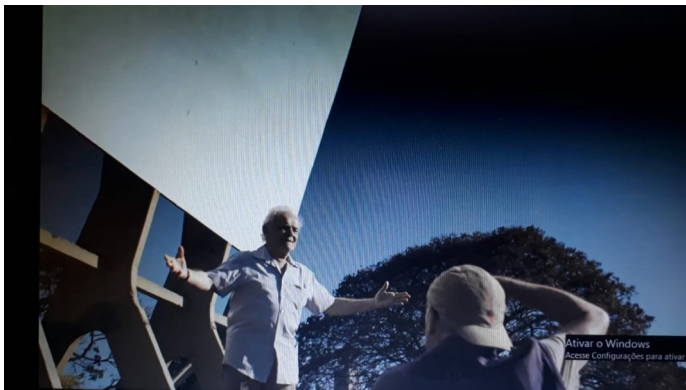
Nas imagens 5 e 6, a seguir, vê-se novamente o ator Othon Bastos: na primeira foto, nos anos 1960, no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e, na segunda foto, em um *frame* do filme *O último cine drive-in*. Nota-se semelhança nos braços erguidos e na presença de um segundo homem – na primeira, com uma arma apontada para o personagem Corisco e, na segunda, com uma câmera fotografando Almeida, na retomada de seu cinema. Em ambas as fotos, é o ator quem aparece de frente para a câmera. Vê-se um fundo branco, o primeiro do céu e o segundo da tela do cinema. As imagens representam força e vitalidade que não são apenas das personagens, mas do próprio ator que as interpreta, confirmando a resistência de uma produção cinematográfica que tenta se manter firme, apesar das vicissitudes às quais está submetida.

Imagem 5: Othon Bastos em cena de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)



Fonte: Autor.

Imagem 6: Othon Bastos em cena de *O último cine drive-in* (2015)



Fonte: Autor.

Em entrevista concedida a pesquisadores de cinema sobre sua forma de atuar e da relação com Glauber Rocha, Othon Bastos afirmou:

O procedimento principal consistia em fazer do Corisco um narrador em terceira pessoa. Ele conta histórias e retoma, assim, a prática do cantador do

cordel, pois as conta reproduzindo a voz das personagens. Ao invés de ver o personagem do Lampião, ouvimos sua história do ponto de vista de Corisco. Ao contá-la, Corisco "distancia" o espectador desta história. Tanto que ao esbravejar com Manuel, dizendo "Não mistura Lampião a este cabra safado!", Corisco não confunde o espectador, que distingue sem dificuldade seu ponto de vista daquele de Lampião, que ele assume alternadamente. (ARAÚJO; BÉGHIN, 2019, p. 313).

A resposta do ator sobre a forma de interpretar o Corisco em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* parece revelar um pouco do procedimento utilizado por Iberê Carvalho em *O último cine drive-in*, pois pode-se dizer que o filme, ao contar duas histórias (da família e do cinema brasileiro) ao mesmo tempo, aproxima o espectador da primeira e o distancia da segunda. Entretanto, há uma correlação entre ambas: a falência do cinema e a saúde frágil da mãe. De modo que é cabível reforçar a hipótese de leitura de que a história familiar representa uma alegoria do cinema brasileiro, bem como do próprio Brasil: o cinema economicamente frágil de um país debilitado politicamente. Nota-se semelhança com a conclusão de Cléber Eduardo (2018), em análise sobre a produção cinematográfica dos anos 2005 a 2016, na qual constata que há um mal-estar presente nas obras desse período:

Parte desse mal-estar amplo parece ainda uma herança da má digestão da transição entre regime militar e democrático, entre o cinema da Embrafilme e o da Retomada, com muitas fugas, rupturas, deslocamentos e inviabilidades, muitos mortos e violência, mesmo havendo mais dinheiro para se produzir e um país aparentemente menos asfixiante para se viver. (EDUARDO, 2018, p. 594)

Entretanto, o filme tem um caráter otimista, pois o diálogo com outras produções aparece como homenagem e, sob a perspectiva do enredo, observa-se um final feliz: pai e filho se reconciliam, reformam o cine *drive-in* e raptam a mãe do hospital, a fim de apresentar uma sessão com o cinema cheio, como era na época em que viviam juntos. Para finalizar, cabe

o comentário sobre o ponto de conciliação entre pai e filho, que ocorre após Marlonbrando ver as filmagens que o pai fazia dele na infância, isso assinala que a memória tem o poder de mobilizar e, além disso, resgatar e estabelecer novas formas de agir. Pode-se concluir, portanto, que talvez seja esse o papel de *O último cine drive-in*: apresentar um filme novo e, concomitantemente, resgatar uma história, que é a memória do cinema brasileiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procurou-se neste artigo fazer uma leitura do filme *O último cine drive-in*, com base no conceito de metalinguagem. Com isso, foi possível observar que ele se arma sobre duas narrativas: uma perceptível no enredo e outra que se alcança ao observar a fotografia em diálogo com outras obras da cinegrafia brasileira, como *Central do Brasil*, *S. Bernardo* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

Com a análise dos diálogos estabelecidos entre as obras, notou-se que o filme retoma alguns ideais caros ao cinema brasileiro, como o realismo e a reflexão sobre a política e a sociedade. Desse modo, pode-se concluir que há uma homenagem prestada ao cinema brasileiro. O filme ressalta, sob o ponto de vista do enredo, a importância da conciliação e da valorização do núcleo familiar como possibilidade de criação e superação de obstáculos, uma vez que a mãe, que estava sob cuidados paliativos, é retirada do hospital pelo filho e pelo ex-marido, a fim de vivenciar, pela última vez, a memória de quando estava casa e vivia a realidade no cinema *drive-in*. O desfecho fica aberto, não se sabe qual é o filme que eles estão assistindo, não há dramas sobre a morte da mãe, mas, ao que tudo indica, o cinema voltará a funcionar. Isso leva à conclusão, quando se pensa em termos de alegoria, como propõe Xavier (2012), de que o cinema brasileiro, apesar das dificuldades, resistirá.



REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Mateus; BÉGHIN, Cyril. “Brecht, Glauber, Deus, o Diabo e o Dragão: Entrevista com Othon Bastos”. *Revista Eco-Pós*, 22(1), 308–324; <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v22i1.26394>, 2019.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. 5. ed. Campinas-SP: Papyrus, 2012.

BAGNO, Marcos. *Preconceito linguístico*. 56. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

EDUARDO, Cléber. “Continuidade expandida e o novo cinema autoral (2005-2016)”. In: *Nova história do cinema brasileiro*. v. 2. Organização Fernão Pessoa Ramos e Sheila Schwartzman. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução: Paulo Neves. Revisão Técnica: Sheila Schwartzman. São Paulo: Brasiliense, 2013.

PLAZA PINTO, Pedro. “Enquadramento e relato: imagem e movimento no filme Central do Brasil”. *ILUMINURAS*, Porto Alegre, v. 15, n. 35, 2014. DOI: 10.22456/1984-1191.49336. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/49336>. Acesso em: 10 de jul. 2022.

SILVA NETO, Antônio Leão da. *Astros e estrelas do cinema brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

XAVIER, Ismail. “Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90”. *Aniki – Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, v. 5, n. 2 (2018), p. 311-332.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

Central do Brasil [longa-metragem]. Dir. Walter Salles Jr. Brasil, 1998. 112 min.



Deus e o Diabo Na Terra Do Céu [longa-metragem]. Dir. Glauber Rocha, 1964. 120 min.

O Último Cine Drive-In [longa-metragem]. Dir. Iberê Carvalho. Brasil, 2015, 100 min.

São Bernardo [longa-metragem]. Dir. Leon Hirszman. Brasil. Embrafilme, 1972.

Envio: Julho de 2022
Aceite: Julho de 2022