



RELICI

INTERSTICIALIDADES ENTRE TEATRO E CINEMA EM *CIDADE DE DEUS* (2002)¹

INTERSTITIALITIES BETWEEN THEATER AND CINEMA IN CIDADE DE DEUS
(2002)

Jefferson Thompson Pimenta²

Fábio Raddi Uchôa³

RESUMO

Este estudo aborda as intersticialidades entre teatro e cinema através da análise do filme *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles e Kátia Lund. A partir da análise fílmica (AUMONT, MARIE, 2003; UCHOA, ADAMATTI, 2020), foram exploradas as técnicas cinematográficas e a interpretação dos atores não profissionais para entender como elementos teatrais são incorporados à linguagem visual e narrativa do cinema. Conclui-se que o filme não apenas utiliza esses elementos para enriquecer sua narrativa, mas também adapta de forma particular as influências teatrais, para reverberar o cotidiano das favelas do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: cinema, teatro, intermedialidade, *Cidade de Deus*.

ABSTRACT

This study investigated the interplay between theater and cinema through the analysis of the film "City of God," directed by Fernando Meirelles and Kátia Lund. Through film analysis (AUMONT, MARIE, 2003; UCHOA, ADAMATTI, 2020), the cinematographic techniques and the portrayal by non-professional actors were explored to understand how theatrical elements are incorporated into the visual and narrative language of cinema. The results revealed that the film not only uses these elements to enrich its narrative, but also adapts theatrical influences in a particular way to reverberate the the daily life of Rio de Janeiro's favelas.

Keywords: cinema, theater, intermediality, *Cidade de Deus*.

¹ Recebido em 23/10/2025. Aprovado em 15/11/2025. DOI: doi.org/10.5281/zenodo.18111581

² Universidade Anhembi Morumbi. jefferson.pimenta@animaeducacao.com.br

³ Universidade Anhembi Morumbi. raddiuchoa@gmail.com



RELICI

INTRODUÇÃO

Desde os primórdios do cinema, a relação entre esta forma artística e o teatro tem sido objeto de estudo e reflexão. Ambos os meios compartilham raízes históricas profundas, influenciando-se mutuamente na representação e na construção de narrativas visuais e emocionais. No entanto, é na contemporaneidade que essa interseção entre teatro e cinema tem sido explorada de maneira ainda mais profunda e intrincada. O filme *Cidade de Deus*, dirigido por Fernando Meirelles e Kátia Lund, emerge como um exemplo dessa convergência, onde elementos teatrais são habilmente entrelaçados à linguagem cinematográfica para criar uma obra singular.

Ao analisar a influência do teatro na produção cinematográfica contemporânea, é essencial compreender como essas duas formas de expressão artística dialogam e se enriquecem mutuamente. *Cidade de Deus* coloca-se como um estudo de caso significativo, pois demonstra não apenas a técnica cinematográfica refinada, mas também a incorporação de elementos teatrais que reforçam a profundidade narrativa e o estilo do filme. Neste sentido, investigar a intersticialidade teatral e cinematográfica neste filme não apenas amplia nosso entendimento sobre as possibilidades estilísticas do cinema, mas também permite traçar hipóteses sobre como o teatro pode ser adaptado e reinterpretado através da linguagem visual e narrativa do cinema.

Este artigo tem como objetivo principal investigar de que maneira *Cidade de Deus* utiliza elementos teatrais para enriquecer sua narrativa cinematográfica. Para alcançar este objetivo, serão exploradas as técnicas cinematográficas empregadas por Fernando Meirelles que evocam uma sensibilidade teatral, assim como a interpretação dos atores não profissionais que contribuem para o que seria uma autenticidade dramática do filme. Além disso, pretende-se analisar como esses elementos se conectam com as questões sociais e culturais retratadas na obra, proporcionando uma compreensão mais profunda da intersecção entre teatro e cinema na produção contemporânea. Ao explorar *Cidade de Deus* sob essa perspectiva, este artigo contribui para um diálogo mais amplo sobre as possibilidades



RELICI

estilísticas e narrativas do cinema moderno, bem como para a compreensão das influências do teatro na linguagem cinematográfica.

METODOLOGIA

Para investigar a intersticialidade entre teatro e cinema em *Cidade de Deus*, realiza-se um estudo baseado na análise detalhada das técnicas cinematográficas de Fernando Meirelles e Kátia Lund, além da interpretação dos atores não profissionais que contribuem para uma suposta autenticidade dramática do filme. A metodologia qualitativa emprega análise fílmica para identificar como elementos teatrais são incorporados à linguagem visual e narrativa do cinema.

Bordwell e Thompson (2010) argumentam que a montagem cinematográfica pode refletir a estrutura dramática do teatro, enfatizando a coreografia visual para maximizar o impacto emocional (BORDWELL; THOMPSON, 2010, p. 78). Este enfoque metodológico proporciona uma compreensão mais profunda da interação entre teatro e cinema em *Cidade de Deus*, elucidando como esses elementos contribuem para a complexidade estilística e narrativa do filme. Adicionalmente, Bordwell e Thompson (2010) discutem a análise cinematográfica como ferramenta para desvendar técnicas narrativas e visuais influenciadas por elementos teatrais (BORDWELL; THOMPSON, 2010). Stam (2005) explora a relação entre cinema e performance ao vivo, destacando que a presença do corpo e a expressão gestual no cinema podem ser interpretadas como manifestações teatrais (STAM, 2005).

Xavier (1991) e Ridenti (2000) são fundamentais para o contexto brasileiro ao revelar como elementos do teatro se traduzem na linguagem cinematográfica, influenciando tanto o estilo quanto a mensagem social dos filmes (XAVIER, 1991; RIDENTI, 2000). Este enfoque amplia o entendimento das práticas cinematográficas contemporâneas e explora como o teatro pode ser adaptado e reinterpretado na linguagem visual e narrativa do cinema brasileiro, utilizando *Cidade de Deus* como estudo de caso.



RELICI

CINEMA E TEATRO: QUANDO AS RELAÇÕES SÃO VISCERAIS

A intersecção entre cinema e teatro é um tema fascinante que revela conexões e influências mútuas ao longo da história das artes performáticas. Essas duas formas de expressão têm compartilhado técnicas, estilos e temáticas, contribuindo significativamente para o trajeto estético e narrativo de ambas as artes. Dos primórdios do cinema às produções contemporâneas, a relação entre teatro e cinema tem sido explorada de maneiras diversas, revelando uma intersticialidade que enriquece tanto a produção artística quanto o entendimento acadêmico sobre essas práticas.

O cinema, em sua essência, herdou muito do teatro em termos de performance e encenação. Como afirmado por André Bazin, "O cinema é uma forma de teatro idealizado" (BAZIN, 1967). Essa ideia reflete como o cinema inicialmente se baseou em estruturas teatrais para desenvolver sua linguagem visual e narrativa. As primeiras produções cinematográficas frequentemente imitavam peças teatrais, com planos fixos e uma ênfase na encenação de atuações.

Ao longo do tempo, no entanto, o cinema começou a desenvolver suas próprias técnicas, como a montagem paralela e o uso do close-up, que permitiram uma narrativa mais dinâmica e íntima. No entanto, o teatro continuou a influenciar o cinema de diversas formas. Como observado por Eisenstein, a montagem cinematográfica tem suas raízes na dramaturgia teatral, na tensão que se desenvolve entre a unidade da cena e a unidade do ato (EISENSTEIN, 1949).

A influência do teatro no cinema vai além da técnica de atuação e encenação. Muitos diretores, como Federico Fellini, desenvolveram um estilo que evocava o teatro tanto em suas composições visuais quanto na profundidade psicológica de seus personagens. Fellini afirmou uma vez que seus filmes eram uma tentativa de fazer teatro no cinema (FELLINI, 1963), destacando como integrava elementos teatrais em suas obras cinematográficas para explorar temas universais.



RELICI

Além disso, a presença física e a gestualidade dos atores no cinema frequentemente refletem técnicas teatrais. Como argumentado por Richard Dyer, a performance no cinema pode ser vista como uma extensão da performance teatral, onde o corpo e a voz do ator são essenciais para transmitir emoções e contar histórias (DYER, 2002). A expressão corporal e a presença cênica dos atores no cinema frequentemente evocam técnicas desenvolvidas no teatro ao longo dos séculos.

As interações entre cinema e teatro constituem uma realidade histórica, econômica, estilística e narrativa, que remonta aos primórdios do cinematógrafo. Esse assunto tem sido explorado por renomados teóricos e historiadores, como Anson Rabinbach, que analisa as conexões mecânicas entre modernidade, corpo e cinema em *The Human Motor* (1990); David Bordwell, que revisita o estilo e o espaço cênico em *Figuras Traçadas na Luz* (2008); bem como François Albera, que estabelece vínculos entre o jovem Eisenstein e o teatro construtivista (ALBERA, 2002). Além disso, Charles Musser (1993) e Tom Gunning (2009) têm se dedicado a investigar o primeiro cinema e a noção de atração.

No Brasil, essas relações vêm sendo estudadas há algum tempo, embora de forma indireta, em pesquisas com enfoques mais amplos. Geralmente, tratam-se de projetos individuais que se concentram na análise de grupos, atores ou obras específicas. Entre as contribuições significativas, destacam-se os estudos de Felipe Moraes sobre a intersecção entre dramaturgia cinematográfica e teatral nos primórdios do cinema falado no Brasil (MORAES, 2017), a pesquisa de Danielle Carvalho sobre a crítica cinematográfica, incluindo a atuação de atrizes e atores no início do século XX (2020), bem como as investigações de Luciana Araújo (2013) sobre os prólogos de filmes na década de 1920. Apesar desses avanços, ainda não existe uma obra abrangente que sistematize conceitos, obras e profissionais relacionados a esse tema.

Em termos metodológicos, adotamos uma abordagem intermediária que considera o cinema como uma construção midiática de "fronteira" (RAJEWSKI, 2012) em interação com o teatro. Essa perspectiva é enriquecida por outros autores, como



RELICI

Agnez Petho e Lucia Nagib, que desenvolvem a intermedialidade como um método de análise aplicado ao cinema, seja como transposição conceitual (PETHO, 2011) ou ao considerar o cinema como uma arte impura (NAGIB, 2012), na senda do pensamento de André Bazin (BAZIN, 1967). Incorporar a intermedialidade como motivação, implica questionar o filme *Cidade de Deus* a partir de aspectos de fronteira, entre cinema e teatro.

CIDADE DE DEUS, O FILME E O REALISMO SOCIAL NO TEATRO

O longa-metragem *Cidade de Deus*, oferece uma perspectiva vívida e impactante das camadas sociais marginalizadas no Brasil contemporâneo, especialmente nas favelas do Rio de Janeiro. Esta obra cinematográfica não apenas captura a complexidade das dinâmicas sociais e econômicas dessas comunidades, mas também ressoa com elementos do realismo social, uma corrente teatral que se propõe a refletir e criticar as injustiças sociais e as condições de vida das classes menos favorecidas.

O realismo social no teatro emergiu como uma resposta às transformações sociais e econômicas do século XIX, buscando retratar de forma autêntica e crítica as realidades da classe trabalhadora e dos grupos marginalizados. Autores como Bertolt Brecht e Augusto Boal são figuras centrais no desenvolvimento e na prática do realismo social no teatro.

Nos textos de *Teatro Completo* (1960), Bertolt Brecht discute a importância de um teatro épico que não apenas represente, mas também critique as estruturas sociais dominantes. Segundo ele, "o teatro épico não tem por fim criar ilusões, mas desiludir" (BRECHT, 1960, p. 72). Brecht propõe técnicas que quebram a ilusão teatral tradicional, como o distanciamento, para encorajar o público a refletir criticamente sobre as condições sociais representadas.

Augusto Boal, por sua vez, desenvolveu o Teatro do Oprimido como uma forma de envolver o público de maneira ativa na transformação social. Em *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*, Boal defende que "o teatro é um meio



RELICI

privilegiado de conhecimento, reflexão e transformação da realidade" (BOAL, 1974, p. 15). Ele enfatiza a importância de usar o teatro como uma ferramenta para capacitar e conscientizar as comunidades marginalizadas sobre suas próprias condições e possibilidades de mudança.

No contexto de *Cidade de Deus*, o filme não só retrata a vida nas favelas com um naturalismo impactante, mas também evoca questões sociais profundas que ressoam com as premissas do realismo social no teatro. A abordagem da direção de atores não profissionais, a autenticidade das histórias contadas e a representação das camadas sociais marginalizadas refletem uma tentativa de capturar a essência das experiências cotidianas dos habitantes dessas comunidades.

Cidade de Deus não é apenas um filme de entretenimento, mas uma obra que poderia dialogar com as tradições e preocupações do realismo social no teatro. Ao explorar suas conexões com o teatro épico de Brecht e o Teatro do Oprimido de Boal, é possível compreender como o cinema contemporâneo pode funcionar como uma forma de teatro visual que continua a desafiar e a representar as questões sociais mais urgentes de nosso tempo.

ATORES NÃO PROFISSIONAIS NO CINEMA E NO TEATRO

A utilização de atores não profissionais tanto no cinema quanto no teatro tem sido uma prática que suscita debates sobre os métodos de interpretação, a autenticidade das performances e o impacto na representação artística. A escolha por atores não profissionais frequentemente busca capturar uma genuinidade e uma autenticidade que podem não ser facilmente alcançadas por atores treinados, especialmente ao retratar contextos e experiências específicas da vida cotidiana.

No cinema, a decisão de usar não atores muitas vezes visa trazer uma espontaneidade às narrativas cinematográficas. Conforme apontado por Bazin (1967), "A presença de atores não profissionais pode conferir ao filme uma sensação de realismo que é difícil de reproduzir com atores treinados" (BAZIN, 1967, p. 112). Filmes como *Cidade de Deus*, dirigido por Fernando Meirelles e Kátia Lund, são



RELICI

exemplos dessa abordagem, onde a escolha por moradores das favelas do Rio de Janeiro para interpretar papéis-chave contribui significativamente para a autenticidade das representações de classes sociais marginalizadas.

No teatro, a utilização de atores não profissionais pode ser vista como uma forma de democratização da arte cênica, permitindo que indivíduos sem formação acadêmica ou experiência prévia na área tenham a oportunidade de se expressar artisticamente. Para Boal, "O teatro deve ser acessível a todos, e os atores não profissionais têm o potencial de oferecer novas perspectivas e abordagens às questões sociais através da performance" (BOAL, 1974, p. 88). Essa abertura para novas vozes pode enriquecer as produções teatrais ao trazer diferentes pontos de vista e experiências para o palco.

A escolha por atores não profissionais também pode ser motivada pela necessidade de representação autêntica de determinadas comunidades ou grupos sociais. A utilização de atores não profissionais pode ser também uma escolha estilística para diretores que buscam romper com convenções estabelecidas e explorar novas formas de representação. No teatro contemporâneo, por exemplo, encenadores como Peter Brook têm defendido a utilização de atores não treinados como parte de uma abordagem minimalista que prioriza a essência da interpretação sobre técnicas convencionais (BROOK, 1995).

Por outro lado, é importante considerar os desafios e limitações que podem surgir ao trabalhar com atores não profissionais. A falta de experiência formal pode resultar em performances inconsistentes ou menos refinadas, em relação ao tipo de efeito desejado em termos cinematográficos. Nesse sentido, a decisão de usar atores não profissionais deve ser cuidadosamente ponderada em função das necessidades específicas da obra e das intenções artísticas do diretor.

A utilização de atores não profissionais tanto no cinema quanto no teatro representa uma escolha artística que visa ampliar as possibilidades expressivas e estéticas das produções. Ao proporcionar uma voz autêntica e uma representação genuína de experiências humanas, esses atores podem enriquecer significativamente



RELICI

as obras, proporcionando uma nova perspectiva sobre questões sociais e culturais. Contudo, essa prática requer um equilíbrio delicado entre autenticidade e qualidade técnica, garantindo que as performances contribuam efetivamente para a narrativa e para o impacto artístico da obra.

ESTILIZAÇÃO DA VIOLÊNCIA

Cidade de Deus é um longa-metragem importante do assim conhecido Cinema da Retomada. Não apenas contextualiza-se num período de reconstrução do cinema brasileiro, com base em Leis de Incentivo, como compartilha traços temáticos e estilísticos com filmes da época. Assim como *Carlota Joaquina: Princesa do Brasil* (1995, Carla Camurati) ou *Central do Brasil* (1998, Walter Salles), o filme de Fernando Meirelles retoma temas como a identidade brasileira, ambicionando diálogos com o grande público e espaço em festivais internacionais.

No caso particular de *Cidade de Deus*, nota-se uma mescla, entre preocupação social (buscando aproximar-se da realidade de uma comunidade do Rio de Janeiro) e uma estetização de tal realidade, presente por meio das atmosferas e plasticidades criadas por meio da fotografia, dos enquadramentos e da montagem. Em outras palavras, a busca por autenticidade, por meio do trabalho com atores não profissionais e uma história inspirada no livro homônimo de Paulo Lins, convive, lado a lado com a assim conhecida cosmética da fome (Ivana Bentes) – fundada numa representação da pobreza através de construções estilísticas requintadas. Nos próximos parágrafos traremos uma análise da primeira sequência de *Cidade de Deus*, aprofundando a referida sub-hipótese, das tensões entre preocupação social e uma estetização da pobreza por meio da violência.

A intriga de *Cidade de Deus* acompanha o cotidiano de uma comunidade no Rio de Janeiro, a partir do ponto de vista de Buscapé. Além de sua voz, a narrativa simula um olhar de dentro, que vivencia os conflitos sociais e a infância de um grupo de crianças, que aos poucos envolvem-se e dominam o tráfico de drogas da Cidade de Deus, a partir de gangues rivais. Por sorte do destino, Buscapé consegue fotografar



RELICI

um confronto entre facções existente na comunidade, trazendo a presença do próprio aparato fotográfico dentro da narrativa, e assim, apoiando um realismo que se ambiciona jornalístico. Além do toque jornalístico, a violência das situações reverbera em outros âmbitos do filme, especialmente na crueza dos enquadramentos e ritmo dos cortes. Vale lembrar também da complexidade da intriga, abarcando uma rede de colegas e traficantes, cuja trama apresenta-se através de um grande *flashback* – traço típico do cinema policial, cujos ecos são patentes em *Cidade de Deus*, seja nos movimentos de perseguição, seja na violência dos conflitos corporais ou armados. Os traços aqui levantados trazem uma plasticidade de produto de qualidade, que convive com certo realismo social, dos tipos e identidades dos personagens.

Uma descrição da primeira sequência do filme permite analisar as referidas tensões, desde o início de *Cidade de Deus*. Nos referimos aqui à sequência de apresentação dos créditos iniciais do filme, cujo foco aproxima-se freneticamente dos pontos de vista de uma galinha perseguida, dos moradores da Cidade de Deus e do protagonista Buscapé em sua primeira aparição. A sequência é bastante elaborada em termos da edição e do uso de enquadramentos fechados, tomando a forma de uma montagem paralela. Notamos três movimentos depois da passagem das telas negras iniciais: a) os movimentos em torno de uma roda de samba, com a preparação de uma galinhada, a ser feita com uma galinha que foge; b) a perseguição da galinha pela gangue de traficantes, realizada paralelamente à chegada de Buscapé com sua máquina fotográfica; e c) o confronto de olhares entre a gangue e um camburão de polícia, tendo Buscapé no centro do fogo cruzado. Esses três movimentos são costurados e unidos pelo movimento de fuga da galinha, que traz ao espectador a sensação de perseguição e perigo eminente.

A violência é construída por meio da edição fragmentada, inicialmente costurada pelo movimento de um facão afiado sobre uma pedra, as mãos dos sambistas tocando seus instrumentos e a própria galinha, que aproveita para escapar. A força desse início é sucedida pelo frenesi da montagem paralela, associando a perseguição do animal pelo grupo de jovens violentos e a chegada de Buscapé, que



RELICI

se desloca a partir de outros espaços. O ponto culminante é o plano circular, em torno do protagonista, no momento em que o protagonista nota estar no meio de um confronto, entre a gangue de traficantes e a polícia. A ascensão tripla, que culmina com a centralização de Buscapé, é acompanhada pela apresentação paulatina dos créditos iniciais. Os espaços e personagens, por sua vez, fazem parte, diretamente, representam a Cidade de Deus como espaço exíguo e labiríntico, habitado por corpos violentos, de uma juventude negra – representada por meio de planos também fragmentados, associados às tensões dos movimentos de câmera que acompanham os personagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao revisitar a intersticialidade entre teatro e cinema através da análise do filme *Cidade de Deus*, emergem diversas descobertas que enriquecem nossa compreensão sobre como essas formas artísticas se entrelaçam e influenciam mutuamente. Este estudo revelou que o filme não apenas utiliza elementos teatrais para enriquecer sua narrativa cinematográfica, mas também demonstra como essas influências podem ser adaptadas de maneiras inovadoras para refletir as realidades sociais e culturais de comunidades marginalizadas. A análise das técnicas cinematográficas de Fernando Meirelles e Kátia Lund, juntamente com a interpretação dos atores não profissionais, destacou a profundidade e autenticidade dramática alcançada pela fusão desses dois universos artísticos.

Através das construções visuais e da montagem, *Cidade de Deus* incorpora elementos que ecoam a experiência teatral. A fragmentação narrativa e a representação multifacetada dos personagens não apenas mantiveram o interesse do público, mas também proporcionaram uma reflexão profunda sobre as complexidades humanas e sociais retratadas. A intersticialidade entre teatro e cinema, pensada a partir de autores como Nagib, Stam, Bordwell, Thompson e outros, foi interessante para contextualizar como o cinema contemporâneo absorve e adapta elementos dramáticos para criar impacto emocional e significado narrativo.



RELICI

Contudo, é importante reconhecer o recorte específico deste estudo. A análise concentrou-se principalmente nas técnicas cinematográficas e na interpretação dos atores, deixando espaço para investigações mais aprofundadas sobre outros aspectos da interação entre teatro e cinema em *Cidade de Deus*.

Para pesquisas futuras, seria possível explorar mais profundamente como diferentes manifestações teatrais podem ser incorporadas e reinterpretadas na linguagem cinematográfica em outros períodos históricos. Além disso, investigar como outras formas de arte, como dança e performance musical, dialogam com o cinema contemporâneo poderia expandir ainda mais nosso entendimento sobre as possibilidades estilísticas e narrativas do cinema.

REFERÊNCIAS

ALBERA, François. **Eisenstein e o Construtivismo Russo**. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

ARAÚJO, L. Movie Prologues: cinema, theater and female types on stage at Cinelândia, Rio de Janeiro. In: DALL'ASTA; DUCKETT; TRALLI. (Org.). **Researching women in silent cinema ? New findings and perspectives**. Bolonha/Melbourne: Universtiá di Bologna/University of Melbourne/Women and Film History International, 2013. p. 424-436.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Análise fílmica: os princípios e as práticas**. Campinas: Papirus, 2003.

BAZIN, André. **Qu'est-ce que le cinéma?** Paris: Éditions du Cerf, 1967.

BENTES, Ivana. Cosmética da fome. **Jornal do Brasil**, Caderno B, p. 4, 08 jul. 2001.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

BORDWELL, D. THOMPSON, K. **Film Art: An Introduction**. McGraw-Hill, 2010.

BRECHT, Bertolt. **Teatro completo**. São Paulo: Editora Abril, 1960.

BROOK, Peter. **The empty space**. New York: Touchstone, 1995.



RELICI

CARVALHO, Danielle C. O cinema no palco: O Cinematógrafo (1897) na cena teatral carioca dos anos de 1900. **Vivomatografias**, v. 6, 2020, p. 19-51.

CLÜVER, Claus. Intermedialidade. **Pós**, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 8-23, nov. 2011.

DYER, Richard. **Performance and Identity in the Classical Hollywood Era**. Berkeley: University of California Press, 1986.

EISENSTEIN, Sergei. **Film Form: Essays in Film Theory**. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1949.

FELLINI, Federico. **Fellini on Fellini**. New York: Dell Publishing Co., 1963.

GUNNING, TOM. The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. In: STRAUVEN, W. (Org.) **The Cinema of Attractions Reloaded**. Amsterdã: Amsterdã University Press, 2006.

MORAES, F. **A dramaturgia no cinema brasileiro (1936-51)**. Tese (Doutorado em Comunicação), São Paulo, ECA/USP, 2017.

NAGIB, L. The Politics of Impurity. In: NAGIB, Lucia; JERSLEV, Anne. (Org.) **Impure Cinema**. Londres; NY: IB Taurus, 2012.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). In: **VI Congresso SOPCOM**, Lisboa, 2009. Anais eletrônicos.

PETHO, A. **Cinema and intermediality**. Newcastle upon Tyne: Cambridge S. Pub., 2011.

RABINBACH, Anson. **The human motor: energy, fatigue and the origins of modernity**. New York: Basic Books, 1990.

RAJEWSKI, I. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, T. F.; VIEIRA, A. S. (orgs.). **Intermedialidade e estudos interartes 2**. Belo Horizonte: Rona Editora, FALE/UFGM, 2012.

RIDENTI, M. **O Fantasma da Revolução Brasileira**. Editora Unicamp, 2000.

STAM, R. **Film Theory: An Introduction**. Wiley-Blackwell, 2005.

UCHOA, Fábio; ADAMATTI, Margarida. Cinema, estilo e análise fílmica. **ArtCultura**, n. 22, v. 40, 2020, p. 289-308.



RELICI

113

XAVIER, I. **O Olhar e a Cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues.** Paz e Terra, 1991.