

## A CIDADE DO CINEMA

### O cinema como representação, detentor de memória da cidade e formador de pensamento urbanístico

Andrei de Ferrer e Arruda Cavalcanti  
PPGAU/UFPB  
andreideferrer@gmail.com

Maria Berthilde Moura Filha  
PPGAU/UFPB  
berthilde\_ufpb@yahoo.com.br

#### Introdução

Este artigo é um desdobramento de uma dissertação de mestrado em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Paraíba. O trabalho parte da identificação das diversas interferências existentes entre o cinema e a cidade. Estas são identificáveis desde o momento em que o cinema nasce para o público: com a imagem da saída dos operários da fábrica, produzida pelos irmãos Lumière em 1895.

Esta íntima relação entre as duas partes faz com que haja uma crescente atenção para a importância de se incorporar o cinema nas pesquisas em arquitetura e urbanismo, o que vem sendo feito com abordagens diferentes por vários pesquisadores. Uma das lacunas ainda presentes no crescente e jovem campo é a existência de pesquisas que foquem atenções em recortes específicos do universo do cinema e sua relação com a formação do pensamento urbanístico, os maiores esforços neste sentido ainda majoritariamente se apoiando em panoramas que abracem toda (ou em grande parte) a história do cinema através de filmes emblemáticos. O trabalho em desenvolvimento, que se deterá sobre um único filme, *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, tem por objetivo justamente relacionar o filme com o momento embrionário do pensamento urbanístico modernista, a Alemanha de 1927, quando o filme foi lançado; se perguntando se o filme, além de representar um episódio da **história urbana** de Berlim, por mostrar o dia a dia na cidade, representa também um episódio da **história do**

**urbanismo**, por utilizar-se de ferramentas próprias do cinema para aludir a funcionalidade e racionalidade almejadas pelos teóricos urbanistas da época.

No percurso do trabalho, percebeu-se a importância de se entender a forma particular que o cinema tem de representar a cidade e o seu papel de detentor de memória tanto da história urbana como a história do urbanismo. E estas discussões paralelas que alimentam o trabalho em andamento estão apresentadas neste artigo.

### **Cinema como representação da cidade**

O tempo e o movimento são considerados como a matéria-prima do cinema, e justamente por isso se considera que a imagem filmica possibilita uma verossimilhança sem precedentes nas artes representacionais. A fotografia, por exemplo, limita sua impressão de realidade a um *ter-sido-aqui*, “uma conjunção ilógica do *aqui* e do *outrora*” (BARTHES *apud* METZ, 1972, p. 18) que destaca a consciência do espectador da imagem em si, sendo facilmente percebido por ele que há uma distância temporal entre o presente e o momento de captura da imagem. A experiência cinematográfica, por sua vez, cria uma situação onde “o espectador nunca perde a sensação de que a vida que está sendo projetada na tela está “real e verdadeiramente” ali” (TARKOVSKY, 1998, p. 214). Para justificar este fenômeno, Christian Metz evoca uma lei da psicologia que afirma que “o movimento, desde que percebido, é percebido como real, diferentemente de outras estruturas visuais como o volume” (MICHOTTE *apud* METZ, 1972, p. 21).

Outra peculiaridade do cinema como ferramenta de representação da cidade é que a montagem cinematográfica, linguagem própria da imagem filmica, tem a possibilidade de expressar uma passagem de tempo que extrapola a duração da projeção, num “adensamento do real” (MARTIN, 2003, p. 25): “se o tempo está cada vez mais comprimido pelo ritmo acelerado da contemporaneidade, o cinema possui a capacidade de dilatá-lo, e assim “abrir” a vida” (OLIVIERI, 2011, p. 55). Marcel Martin fala que tudo parece mais longo na tela, reforçando a noção de que o tempo do cinema brinca, no nível da nossa consciência, com a nossa noção natural de tempo. Apesar de ter 60 minutos de duração, *Berlin: der Sinfonie der Großstadt* ambiciona representar a passagem de 24 horas, se utilizando amplamente desta vantagem do tempo cinematográfico.

O cinema então, por sua verossimilhança e capacidade de “adensar” o tempo, não

se trata de uma reprodução de imagens do passado, mas uma re-produção<sup>1</sup> de realidades que são assimiladas com uma intensa participação emocional. Marcel Martin sugere que nós, como espectadores “ficamos mais comovidos com a representação que o filme nos oferece dos acontecimentos do que pelos próprios acontecimentos” (MARTIN, 2003, p. 26). Esta colocação aponta para a conclusão de que o cinema, através desse ganho emocional, tem o poder de re-significar estes tais acontecimentos que não comovem o cidadão no cotidiano. Se a cidade, por ser local das atividades cotidianas, se torna banalizada como expressão cultural, a sua adoção como espaço cinematográfico a coloca em um pedestal, onde a população pode experimentar a partir de um novo ponto de vista, que na sociedade pós-industrial, pode demandar mais envolvimento emocional do que a própria vivência dos espaços reais.

Aqui nos deparamos com um indício da importância do cinema para a história urbana. Se o povo berlinense vivia seu dia a dia sem perceber a esteticidade dos automóveis, das multidões, das fábricas, se não se comovia com a mendigagem, com as diferenças sociais, certamente o filme *Berlin: der Sinfonie der Großstadt* é uma plataforma de re-produção da cidade que demanda um novo tipo de envolvimento.

A criação destes novos significados para paisagens das cidades exploradas como cenário, atinge na contemporaneidade patamares muito mais elevados, a exemplo de Nova York, que é apresentada em diversas situações repetidamente ao longo do século XX, consolidando-se como referência cultural para público geral, tendo elementos de sua paisagem facilmente reconhecidos em grande escala ao redor do mundo.

Além de seu apelo sensorial e emocional, o cinema demanda grandes públicos e com isso estende o alcance de ideias expressas em filmes. Para Walter Benjamin, embora a reprodutibilidade técnica da arte já exista desde a xilogravura; no cinema, “a difusão se torna obrigatória”, pois os altos custos de produção de uma obra só a torna rentável através da reprodução para o maior número possível de espectadores pagantes. “Em 1927, calculou-se que um filme de longa metragem, para ser rentável, precisa atingir um público de nove milhões de pessoas” (BENJAMIN, 1987, p. 172). Desde os primórdios, a obra cinematográfica é uma obra para as massas; fato ilustrado tanto pela sua necessidade de projeção para grandes públicos, como pelo seu aspecto itinerante. Os primeiros feitos

---

<sup>1</sup> Entende-se aqui por re-produção a possibilidade de se experienciar, em toda vez que se vê o filme, o fato filmado como um fato no qual a consciência do espectador está imersa no momento em que assiste, respondendo a ela como um estímulo presente, e não passado.

cinematográficos eram exibidos em auditórios das grandes cidades de toda a Europa e América. Esta propriedade, que já tinha relevância na década de 1920, aumenta intensamente de escala com o passar do tempo, com a globalização e com a evolução dos meios de comunicação.

Pela primeira vez na história das artes, na história da cultura, o homem descobria um modo de registrar uma impressão do tempo. Surgia, simultaneamente, a possibilidade de reproduzir na tela esse tempo, e de fazê-lo quantas vezes se desejasse, de repeti-lo e retornar a ele. Conquistara-se uma matriz do tempo real. Tendo sido registrado, o tempo agora podia ser conservado em caixas metálicas por muito tempo (teoricamente, para sempre). (TARKOVSKY, 1998, p. 71)

Sendo assim, o cinema, muito mais do que em outras formas de arte, tem um alcance muito maior na sociedade. A ideia central abordada em um filme atinge novos patamares, podendo contagiar mais espectadores com suas imagens, disseminar uma visão e fomentar discussões em torno das questões que levanta. Além disto, devido a sua durabilidade, estas ideias podem ter uma repercussão que ultrapassa o *presente* de sua produção, se desdobrando na posterioridade; e mesmo que uma obra de cinema seja criticada quanto a valor de seu conteúdo, ela ainda pode trazer outros aspectos que a tornam importante para a história urbana e do urbanismo.

### **Cinema como detentor de memória**

Silvana Olivieri coloca que “a cidade “salva” pelo filme pode muito bem estar até mesmo perdida no mundo, mas volta a ser experienciada, a acontecer a cada uma das projeções do filme” (OLIVIERI, 2011, p. 51). Este é o caso do objeto da pesquisa em andamento. Berlim, como era em 1927, foi dizimada por bombardeios na 2ª Guerra e também em contínuas intervenções urbanas com caráter de exibicionismo político ao longo da Guerra Fria, estando inclusive separada fisicamente em duas pelo Muro de Berlim. Porém *Berlin: der Sinfonie de Großstadt* permite uma re-produção desta cidade desaparecida, é portanto, detentor de memória.

O cinema, ao exibir a cidade, à documenta, arquiva suas realidades, mas além disto, documenta também o imaginário em torno do urbano de sua época, tendo “uma importante dimensão histórica de leitura do espaço socialmente produzido” (BARBOSA, 2000, p. 69). É uma referência do *Zeitgeist* (do espírito da época), da memória coletiva congelada na película

e pronta para ser re-produzida a qualquer momento, sendo então construtor de identidade cultural; portanto o cinema se torna um arquivo de documentação e discussão do espaço urbano, onde a cidade se vê e se questiona, refletindo o que é, ou o que poderia e anseia ser; é:

memória voluntária que ativa a lembrança e desperta nossas perguntas a respeito do presente. Portanto, remete-nos ao espaço das representações ao reavivar e refazer o imaginário social e, assim, nos oferece a oportunidade de salvar o passado do esquecimento e questionar a historicidade não só do habitat urbano como também da própria sociedade em que vivemos. (BARBOSA, 2000, p. 69)

O papel extremamente entrelaçado com a memória e a emoção humana que o cinema adquire através de suas propriedades acaba por fazer com que a experiência urbana e a experiência fílmica se aproximem. Leonardo Name utiliza os eventos ocorridos em 11 de Setembro de 2001 para ilustrar esta proximidade que chega a confundir a vida real com a dos filmes, onde se viu uma Nova York, tão frequentemente em perigo no imaginário coletivo devido ao cinema, sofrendo na realidade uma situação, que embora chocasse a todos, parecesse estranhamente familiar (NAME, 2003).

### **Cinema como formador do pensamento urbanístico**

Este profundo envolvimento da psique humana com as imagens em movimento pode ter afetado ao longo da história a forma como se vê a cidade real. Embora possam ser anteriores ao cinema, as percepções como as de que seja romântico um passeio ao longo do rio em Paris, e da projeção de violência para um beco de Nova York, são sentimentos amplamente retroalimentados pelo cinema. E talvez sentimentos como estes estejam nas mentes de responsáveis pelo planejamento das cidades, que projetam cenários onde se desenrole o “filme” da vida real, fechando um ciclo de influência mútua entre cinema e urbanismo.

Em esforços recentes, arquitetos e urbanistas têm reconhecido a interferência mútua que cinema e cidade tem um sobre o outro e tem incorporado a análise de filmes na historiografia da arquitetura e da cidade. Para Nezar AlSayyad, “nenhum meio captura melhor a cidade e a experiência de modernidade urbana do que o cinema” (2006, p. 1), que segundo ele conta uma história alternativa da cidade, uma onde as cidades reais e as construídas cinematograficamente se interdependem, moldando-se mutuamente e portanto revelando muito sobre a teoria urbana ao mesmo tempo que influencia-a. Esta pesquisa se alinha com

esta busca pois pretende se observar justamente até que ponto o cinema pode interferir no pensamento urbano e o quanto o pensamento urbano pode interferir no cinema, e mesmo que seja tomado apenas um filme para este propósito, é importante localiza-lo dentro de uma cronologia maior, onde se percebe que as trocas entre estes dois universos sempre se fez importante.

A interdependência entre cinema e cidade ocorre desde o seu nascimento. Embora a busca pela imagem em movimento tem um longo percurso, começando com as câmaras escuras da antiguidade, o cinema só nasce oficialmente com as exibições públicas do cinematógrafo dos irmãos Lumière em 1895, em meio ao momento de efervescência industrial do século XIX. O cinema é recebido antes como uma inovação tecnológica do que como uma forma de arte: segundo Da-Rin (2004, p. 27), os primeiros filmes exibidos não eram a atração em si, e sim o próprio cinematógrafo. Porém, para Pechman (*apud* Ramires, 1994), a grande novidade deste mesmo século XIX de inovações tecnológicas é o novo papel da cidade que se desenvolve com a industrialização.

A cidade neste momento ganha novas dimensões: além das competências acumuladas ao longo da história que a consagrou o local da administração política e dos entrepostos comerciais, passa a ser o grande problema por ser solucionado: a insalubridade, a poluição, a habitação, a mobilidade urbana, entre outros assuntos colocados em evidência pelo *boom* populacional abriu espaço para a ascensão de uma classe de intelectuais que passaram a problematizar e procurar soluções para essa cidade sob diversos pontos de vista, engenheiros, médicos, geógrafos, historiadores, políticos e sociólogos transformam a cidade do século XIX num “laboratório onde novas formas sociais, sistemas de saber e técnicas de poder são inventados e implementados” (*apud* Ramires, 1994).

Sendo a forma de arte mais recentemente desenvolvida, numa época ávida pela exploração de novas tecnologias, nada mais natural que o cinema tenha garantido grande importância na representação da cidade industrial, o foco das atenções do pensamento científico. As conquistas da tecnologia cinematográficas eram louvadas nas Exposições Universais, o cinema era feito para as grandes massas pois os altos custos de produção exigiam grandes públicos, e então, cada vez mais, “se aproximava da sensibilidade do homem moderno” (BARBOSA, 2000), e para conquistar o homem moderno, o cinema devia tratar de sua realidade, seus afazeres e seu habitat, e o habitat do homem moderno é, por excelência, a cidade moderna.

Ao ser entendido como arte, o cinema passa a ser a primeira forma de arte genuinamente industrial, não só no sentido da técnica, já que a fotografia o antecede nesse aspecto, mas no sentido da ‘linha de produção’ industrial que é observada no processo de criação, distribuição e exibição de um filme, que possibilita a origem de uma indústria cinematográfica, com grande viabilidade de obtenção de lucro para uma série de profissionais que não apenas o idealizador. *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* não somente é fruto desta forma industrial de se perceber a arte, como também retrata profusamente tanto os processos industriais como a sociedade por estes moldada.

A forma como o cinema se apropria das questões intrínsecas a este habitat do homem moderno é explicitada desde seu momento inicial, com as primeiras exibições cinematográficas em público, os filmes *A saída dos operários da Fábrica Lumière* e *Chegada de um Comboio à Estação da Ciotat* e (*La Sortie de L'usine Lumière à Lyon* e *L'arrivée d'un Train en Gare de la Ciotat*, 1895, França), produzidos pelos irmãos Lumière, onde as próprias locações, a estação de trem e a fábrica, já são ícones da urbe e dos processos de industrialização vividos no momento, estas exibições fortalecem a relações entre cidade e cinema:

O cinema nasce para a vida social juntamente com a grande cidade. A arte cinematográfica nasce com a metrópole, tem a sua história mergulhada e confundida com a historicidade da metrópole. Podemos afirmar que o cinema é uma arte urbana por excelência, assim como constatar que a cidade é o espaço geográfico que o cinema mais registrou ao representar o mundo. (BARBOSA, 2000)

Os primórdios do cinema são caracterizados por Marc Ferro (1992, p. 27) como o “espetáculo dos incultos”, e por Da-Rin (2004, p. 31) como “um palco de teatro de variedades”. As produções cinematográficas iniciais eram representações cômicas, o circo, o entretenimento burlesco e as cenas familiares. Porém, desde o seu momento inicial, o cinema se divide entre ficcional e documental.

Na ficção, os filmes produzidos com planejamento, roteiro e atuações, racionalizam as variáveis que compõe os processos cinematográficos (OLIVIERI, 2011, p. 67). Os filmes de ficção cobriam uma vasta gama do imaginário humano, sendo recriações de fatos relevantes da época ou filmes nos mais diversos gêneros, desde a fantasia à *La George Méliès*, com seu *Da Terra à Lua* (*Le Voyage Dans la Lune*, 1902, França), aos faroestes, o capa e espada, os épicos, as ficções científicas e a comédia. Já o gênero chamado *actualités* (atualidades), antes de cunho documental que burlesco retratava eventos militares, cenas

cotidianas e eventos oficiais e continha sub-gêneros como os panoramas urbanos, que mostravam cartões postais de grandes cidades, e os filmes de viagem, chamados de *travelogues*.

O cinema-ficção, no seu momento inicial, perde parte da força de seu elo com a cidade, por se fortalecer como indústria da fantasia e ter grande parte de seus filmes produzidos em estúdio ou a ter o meio urbano meramente como uma representação física de aspectos da trama e dos personagens. A arte cinematográfica ainda experimentava e procurava por uma linguagem própria, que a separasse do teatro e da literatura.

Porém, mesmo dentro desta lógica na qual o cinema-ficção evolui, onde os elementos do cenário refletem o enredo, o modernismo tem seu papel e está principalmente presente nas referências de arquitetura. Diferentes autores identificam a influência dos projetos de Frank Lloyd Wright em filmes de ficção ao longo do século XX, como em “Tu és mulher” (*Female*, 1933, EUA), onde a arquitetura é utilizada para evidenciar como o habitat moderno é símbolo de uma nova sociedade, onde a personagem é uma mulher dirigente de uma indústria automobilística e moradora de uma casa moderna inspirada pela obra de Wright, ou em “Intriga Internacional” (*North by Northwest*, 1959, EUA) de Alfred Hitchcock, onde a casa de inspiração na *Fallingwater* imaginada para o filme intencionava associar a essa arquitetura modernista o símbolo da elegância e luxo vividos com a modernidade.

A arquitetura moderna, principalmente no cinema hollywoodiano, é glamourizada. Porém, mesmo desde o princípio do século XX, o processo inverso parece ocorrer com a cidade moderna. Temas como o do filme “Tempos Modernos” (*Modern Times*, 1936, Reino Unido), de Charlie Chaplin, que satiriza a mecanicidade da indústria fordiana e a hostilidade da cidade moderna, se tornam comuns.

Nezar AlSayyad realiza um panorama mais amplo da arquitetura e urbanismo representada no cinema voltado mais especificamente para a questão urbana ao longo do século XX. Para identificar a forma como o cinema tem interferido no pensamento acerca da cidade ele trata de temas sob quais agrupa filmes e identifica a forma como seus ideais estão refletidos nas cidades. Assuntos como a cidade industrial moderna, a nostálgica vila de interior, a distopia das projeções futuristas, o cinismo em relação ao modernismo, o pós-modernismo, voyeurismo urbano, a cidade das minorias retratada no cinema e os simulacros contemporâneos.

Lineu Castelli (2002) em método semelhantes, utiliza filmes para traçar um

paralelo entre momentos distintos do papel da arquitetura e urbanismo modernistas na historiografia do cinema do século XX, onde os filmes apresentam-se claramente como críticas a cidade moderna. O primeiro momento é exemplificado pelo filme “Meu Tio” (Mon Once, 1958, França) de Jacques Tati que procura ainda compreender a modernidade, porém ironizando a estetização e funcionalidade do modernismo alcançando níveis cômicos. Os filmes “Caçador de Andróides” (Blade Runner, 1982, EUA) de Ridley Scott e “O Show de Truman, o Show da Vida” (The Truman Show, 1998, EUA) de Peter Weir exemplificam respectivamente os momentos seguintes da desmistificação e da negação da arquitetura moderna, no primeiro caso através de uma projeção negativista para o futuro de uma sociedade exacerbadamente moderna e no segundo desmascarando a farsa da cidade de Seaheaven, retrato de uma distopia suburbana, das famílias que no seu ambiente do subúrbio falham em alcançar o “sonho americano”, que é temática frequente no cinema hollywoodiano, o filme “Beleza Americana” (American Beauty, 1999, EUA) de Sam Mendes ilustra bem esta tendência.

Silvana Olivieri está mais preocupada com o cinema que esteja a serviço de uma causa contra-hegemônica, e acompanha para este fim a trajetória do documentário desde seus primeiros momentos; iniciando com as “atualidades” (breves filmes jornalísticos) e nas “vistas” e “panoramas”, que retratam a cidade e seu cotidiano com um ponto de vista semelhante ao do flâneur (OLIVIERI, 2011, p. 54). A evolução natural deste tipo de filme se dá com o gênero das Sinfonias Urbanas, que tem como maior expoente o filme Berlim: Sinfonia de uma metrópole (*Berlin: Der Sinfonie der Großstadt*, 1927, Alemanha) que retrata, sem um roteiro específico, o decorrer de 24 horas num dia genérico de uma cidade. No pós-guerra, é introduzido o neo-realismo italiano, filmes como O Ladrão de Bicicleta (*Ladri di Biciclette*, 1948, Itália), onde pessoas reais, em geral os “pobres, anônimos e ordinários” (OLIVIERI, 2011, p. 93), são colocadas em locais reais e interpretam versões de si mesmas, compartilhando sua visão de mundo negligenciada. Posteriormente surge o cinema-direto, que tem abordagens distintas, uma onde o cineasta tenta se manter separado do enredo, assumindo o papel de *fly on the wall* (mosca na parede), que observa, como um *voyeur* o desenrolar das ações, outra onde assume o papel de *fly on the soup* (mosca na sopa), quando o cineasta é parte integrante do que se passa no filme, provocando e incitando as personagens a exprimirem-se (OLIVIERI, 2011, p. 75). Para Olivieri, aqui nasce o cinema genuinamente contra-hegemônico, quando o cineasta se desprende da barreira que foi criada na historiografia do cinema, que procurava recriar em filme um mundo verossímil, assumindo a

farsa que é a projeção de imagens sequenciadas do cinema. Cria-se a possibilidade do cinema contar com a participação das personagens mais autêntica e ter a livre interpretação dos fatos pelo espectador, sendo uma plataforma de debate que pode servir diretamente aos que agem sobre a cidade.

Percebe-se nos os esforços de se criar panoramas das relações entre o cinema e a cidade que os filmes são capazes de expressar quaisquer que sejam as realidades ou fantasias urbanas que possam haver e que, seja apologético, crítico, cínico ou compassivo, o cinema expressa a cidade. E na sua expressão acaba alimentando ideais de cidade que podem ser incorporadas por arquitetos e urbanistas em suas intervenções na cidade real. *Berlin: der Sinfonie der Großstadt* se encaixa neste panorama de diversas formas; meio documentário, meio ficção, inserido no momento analisado por Nezar AlSayyad da cidade industrial moderna, demonstrando ainda um certo otimismo em relação a modernidade que já não está presente na análise de Lineu Castelli.

### **Considerações finais**

Percebe-se ao longo do artigo que a incorporação do cinema em pesquisas em arquitetura e urbanismo podem frutificar em diversas diferentes abordagens, desde a própria forma particular que o cinema tem de representar a realidade e a fantasia, de seu papel como detentor de memória, seu diálogo com o pensamento urbanístico e inúmeros outros que não foram listados neste trabalho.

Estas discussões contribuem como novas formas de olhar uma história já consolidada da cidade e do pensamento urbanístico, pois por mais que o cinema se trate de imagens produzidas para outros fins, são carregadas de informações pertinentes sobre o que se pensa da cidade, evidenciam posicionamentos diversos, como o do privilegiado, o do excluído, o do intelectual, o do leigo, e é cada dia mais uma ferramenta com maior alcance e que pode atingir cada vez mais pessoas de formas mais informais, podendo ser veículo de novas ideias, como se pretende discutir na pesquisa em andamento no caso de Berlim em 1927, quando um movimento de pensamento urbanístico que estava prestes a tornar-se hegemônico no restante do século ainda se encontrava limitado a um grupo de intelectuais, mas que encontra uma forma de expressar-se no cinema para uma população mais ampla.

### **Referências bibliográficas**

ALSAYYAD, Nezar. Cinematic Urbanism: A history of film from reel to real. New York: Routledge, 2006.

BARBOSA, Jorge Luiz. A Arte de representar como reconhecimento do mundo: o espaço geográfico, o cinema e o imaginário social. In: GEOgraphia – Ano. II – No. 3. Rio de Janeiro, 2000. Disponível em: <<http://www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/article/viewArticle/30>>. Acesso em 03 de Julho de 2012.

CASTELLI, Lineu. Meu tio era um Blade Runner: ascensão e queda da arquitetura moderna no cinema. Arquitexto 024.03. Publicado em Maio de 2002. Disponível em: <<http://www.vituvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.024/781>>. Acesso em 20 de Novembro de 2010.

DA-RIN, Silvio. Espelho partido – Tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

DUARTE, Fábio. Cinemacidades. Arquitexto 053.00. Publicado em Outubro de 2004. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.053/532>>. Acesso em 20 de Novembro de 2010.

FUJIOKA, Paulo Yassuhide. Presença da arquitetura de Frank Lloyd Wright no cinema. Arquitexto 092.02. Publicado em Janeiro de 2008. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.092/173>>. Acesso em 23 Set 2010.

MACHADO, Arlindo. Pré-Cinemas & Pós-Cinemas. Campinas – SP, Papirus, 1997.

METZ, Christian. A significação do cinema. São Paulo: Perspectiva, 1972.

NAME, Leonardo dos Passos Miranda. Apontamentos sobre a relação entre cinema e cidade. Arquitexto 037.02. Publicado em Junho de 2003. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.037/676>>. Acesso em 20 de Novembro de 2010.

NAME, Leonardo dos Passos Miranda. O cinema e a cidade: simulação, vivência e influência. Arquitexto 033.02. Publicado em Fevereiro de 2003. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.037/676>>. Acesso em 20 de Novembro de 2010.

OLIVIERI, Silvana. A Cidade nos Documentários. In: Revista Rua, vol. 7 no. 2. Salvador, 2006. Disponível em:

<<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/rua/article/viewArticle/3175>>. Acesso em 15 de Julho de 2012.

OLIVIERI, Silvana. Quando o cinema vira urbanismo: o documentário como ferramenta de abordagem da cidade. Salvador, EDUFBA, PPGAU, 2011.

RAMIRES, Julio Cesar de Lima. O cinema e a cidade: algumas reflexões. In: GEOSUL no. 18 – Ano IX – 2º semestre. Uberlândia, 1994. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/geosul/article/view/23642>>. Acesso em 15 de Julho de 2012.

SANTOS, Fábio Allon dos. A arquitetura como agente filmico. Arqtextos 045.12. Publicado em Fevereiro de 2004. Disponível em:

<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/04.045/616>>. Acesso em 20 de Novembro de 2010.

TARKOVSKI, Andrei. Esculpir o tempo. São Paulo, Martins Fontes, 1998.

ZEVI, Bruno. Saber Ver Arquitetura. São Paulo, Martins Fontes, 1996.