



# **Sonhar coletivamente, viver coletivamente: a constituição de sociabilidade através do diálogo entre cinema e cidade**

**Dream together, live together: the constitution of sociability through dialogue between cinema and city**

*Eliana Kuster<sup>1</sup>, IFES, elianakuster@gmail.com*

---

<sup>1</sup>Arquiteta, Mestre em Estruturas Ambientais Urbanas (FAU/USP), Doutora em Planejamento Urbano (IPPUR/UFRJ), professora titular do IFES campus Vitória e professora convidada da EHESS, Paris.

## RESUMO

Através da análise de diversos aspectos que relacionam a experiência cinematográfica às várias acepções do ato de sonhar e de vivenciar a rotina em uma metrópole, o artigo busca traçar um paralelo entre assistir a um filme e experimentar a vida em uma cidade, mostrando as formas através das quais o cinema pode funcionar como um agente criador de sociabilidade urbana.

**Palavras Chave:** cidade, cinema, sonho, sociabilidade urbana

## ABSTRACT

Through the analysis of various aspects linking the cinematic experience to the various meanings of dreaming, the text tries to draw a parallel between watching a movie and experience the routine of a city, showing the ways how the cinema can act as a creator of urban sociability.

**Keywords/Palabras Clave:** city, cinema, dream, urban sociability

## **SONHAR COLETIVAMENTE, VIVER COLETIVAMENTE: A CONSTITUIÇÃO DE SOCIABILIDADE ATRAVÉS DO DIÁLOGO ENTRE CINEMA E CIDADE**

Vida e sonho são, frequentemente, misturados ao longo de nossa vivência cotidiana. Como poderíamos viver sem sonhos, desejos, aspirações? E, por outro lado, como sonhar e não fazer um esforço para colocar em prática alguns desses desejos, trazendo-os para a vida concreta? Sonho e vida se misturam, se complementam, se revezam em nosso imaginário, impulsionados, muitas vezes, pelos instrumentos que nós mesmos criamos para a sua promoção. Nesse texto vamos falar de sonhos, de formas de representar e traduzir a realidade, e de maneiras de conhecer a dinâmica urbana na qual vivemos e da qual somos produtores. Forças que se entrelaçaram em nós nesse último século, constituindo-nos e sendo por nós constituídos nesse emaranhado que chamamos de realidade.

Se uma das possibilidades para a arte é a de interpretar o que nos circunda, traduzindo e, muitas vezes, antecipando as suas metamorfoses, um dos períodos no qual vimos isso com mais intensidade foi o do crescimento e modificação das cidades em finais do século XIX. Ali, no momento no qual pela primeira vez começa-se a falar em 'espaço urbano' e no qual a diversidade passa a fazer parte indissolúvel da metrópole, há - em paralelo ao processo concreto de transformação que se vê nas ruas das grandes capitais europeias - outro processo de compreensão desse novo momento por aqueles que transitam nas ruas da urbe.

Daí a importância que diferentes manifestações artísticas vão, historicamente, acumulando no sentido de proceder a uma releitura da cidade e da vida urbana, o que vai incentivar a que diversas linguagens narrativas vigentes assumam este novo papel: o de representar essa realidade. A literatura, a pintura, os jornais, a fotografia e, mais tarde, o cinema, vão, ao longo do tempo, desempenhar a função de, ao representar as relações que se estabelecem no cotidiano urbano, traduzir aspectos da vida na metrópole para seus cidadãos.

O cinema - na forma semelhante ao conhecemos hoje - surge no final do século XIX, e com ele, são colocados em cena diversos elementos que contribuirão à constituição da vida urbana, dando-lhe um contorno e fornecendo-lhe instrumentos de suporte. De uma nova forma de construção da atenção focada em apenas um estímulo - atitude fundamental à vida rotineira no caos urbano - à introdução de uma maneira de olhar que consegue captar com rapidez as diversas mudanças - ou seja, um olhar que vai, cada vez mais, acostumar-se à aceleração -, são muitas as contribuições do experiência cinematográfica para o engendramento deste novo homem que vai, aos poucos, adaptando-se à vida nas grandes aglomerações urbanas.

Talvez seja a possibilidade apresentada pelo cinema de ser mais uma das linguagens - talvez mesmo a principal - que, de certa forma, irá interpretar a metrópole e as atitudes mais adequadas ao cotidiano urbano, que explique a questão lançada por Edgar Morin, ao comparar duas das inovações deixadas pelo século XIX que findava: o cinema e o avião. Embora o segundo permitisse ao homem chegar até onde só se sonhava, naquele céu por onde até então transitavam apenas anjos, nuvens e pássaros, o artefato voador "*entrou sensatamente no mundo das máquinas*" (Morin, 1997), enquanto quem realmente alçou vôo foi... o cinema! "*O filme é que ascende cada vez mais alto, a um céu de sonho, ao infinito das estrelas - das stars -, a esse céu banhado pela música, povoado por adoráveis e demoníacas presenças*" (Loc. cit.), devaneia Morin. E é exatamente desnaturalizando essa noção de que a técnica de registro e projeção de imagens que nascia - o cinematógrafo - já estava fadada a transformar-se no que conhecemos hoje como cinema, com toda a carga de sonho que essa palavra traz atrelada a si, que o sociólogo nos dirige a pergunta:

De que íntimo poder, de que 'maná' estaria, pois, dotado o cinematógrafo, para vir a transformar-se em cinema? E não só transformar-se, mas revelar-se tão irreal e sobrenatural, ao ponto de que essas duas noções pareçam definir a sua natureza e a sua essência evidentes? (Ibid)

Essa talvez seja uma das questões cruciais que ditaram os rumos a serem tomados por esse artigo. A crença que a ligação do cinematógrafo - desde os seus primeiros passos, com os irmãos Lumière apresentando para os parisienses as cenas do seu próprio cotidiano urbano - com o espaço da cidade que se transformava tão radicalmente, na sua espacialidade e nas suas relações sociais, possa nos oferecer algumas pistas que permitam explorar a pergunta que Morin nos deixa. Talvez possa ser exatamente da confluência destes fatores - a modernidade; o espaço urbano, as suas novas vivências e as profundas transformações advindas dessas; e a vontade / necessidade de representá-las, traduzi-las e compreendê-las melhor e através de meios mais abrangentes e adequados a esse novo momento - que se origine aquilo que podemos chamar de 'desejo de cinema', e que, possivelmente, nos ajude a melhor situar o questionamento do sociólogo e compreender a transição que metamorfoseia algo que poderia ser simplesmente mais uma das técnicas a dividir o panorama daquele período com tantas outras invenções que focavam o mundo real, objetivado, em algo que se torna muito mais do que isso e ruma para a constituição de um mundo onírico que toma uma proporção absolutamente grandiosa.

Essa força que chamamos de 'desejo de cinema' - e que também poderíamos denominar como 'desejo de sonho', portanto, pode ser exatamente o responsável pela subversão que Morin aponta: o avião - aquele que permitiu o acontecimento real do devaneio que, desde Ícaro, povoava os anseios dos homens, concretizando a fantasia de deixar o solo e alçar vô - acabou por entrar cordatamente no mundo dos objetos utilitários, comportando-se como nada mais que um meio de transporte. Papel diverso coube ao cinematógrafo, nascido pura e simplesmente como técnica de projeção, mas que se recusou a permanecer assim. É o cinematógrafo, transformado em cinema - com toda a carga de subjetividade que esse passou a conter - que se torna o meio de representar a fantasia, que passa a pertencer fortemente ao mundo onírico e se reveste do poder de, sem sair do lugar, tirar os homens do chão, arrancando-os de seu cotidiano e conduzindo-os ao lugar dos sonhos. Em um momento de caráter fortemente objetivado, no qual toda e qualquer iniciativa parecia focar especificamente na produção de bens para abastecimento do mercado de consumo e fortalecimento do modo de vida capitalista, é simplesmente impossível naturalizar essa transição como algo inevitável.

O questionamento de Morin sobre os fundamentos desta metamorfose - quais seriam os caminhos pelos quais algo que poderia corresponder pura e simplesmente a uma técnica acaba por tornar-se um instrumento narrativo -, lança no ar, na verdade, a dúvida sobre as razões e a natureza dessa transformação. E é sobre essa transformação - do cinematógrafo em cinema - que nos interessa focar o olhar, entendendo que, muito mais do que nos apresentar projeções animadas - que poderiam concentrar-se apenas em registros da vida real e objetivada, por exemplo - o cinema traz, para o homem urbano do início do século XX, uma possibilidade que parecia cada vez mais distante da sua vida: a de sonhar.

Desde sempre, as narrativas cunhadas pela literatura, pelo teatro, por formas diferentes de promoção de 'mergulhos' em um mundo imaginário nos ajudam a dar forma aos nossos sonhos e à diversas maneiras de evasão das rotinas tão habituais e conhecidas. O cinema veio juntar-se à essas linguagens como uma forma de narrativa que une movimento à fantasia, transformando-se em um dos mais completos meios de 'concretizar' o mundo onírico. As representações propostas

pelas narrativas cinematográficas foram, desde muito cedo, tomadas com uma das formas mais perfeitas de escape de seu cotidiano com a qual o homem poderia conviver.

Diferentemente da literatura, que não necessita de um espaço para o seu acontecimento, o cinema é, necessariamente, uma forma de lazer urbana, apresentando, assim como o teatro antes dele, uma estreita ligação com o espaço das cidades, suas rotinas e seu modo de vida. Nas palavras de Schøllhammer, é possível encarar a representação cinematográfica como algo *“ativamente participante - como estímulo e como reflexo - das transformações fenomenológicas na relação entre sujeito e temporalidade e espacialidade urbanas”* (Schøllhammer, 2000), ao mesmo tempo em que a cidade, a partir da sua imagem cinematográfica, *“se abre para o espectador como um novo campo de experiência no qual o imaginário pode precipitar possibilidades de ação concreta”* (Ibid).

Em diversas acepções e contextos, o cinema representou algumas possibilidades para o seu público. De devaneio à desejo, de fuga à pedagogia, não são poucas as situações nas quais o cinema estabeleceu um diálogo com a vida urbana, explorando-a em diversas facetas.

Ao pensarmos em explorar alguns significados representados pelo cinema junto ao público urbano no momento em que se inicia a sua difusão, no início do século XX, percebemos que vários deles convergem exatamente para esse fio condutor: o da fuga de um cotidiano monótono, cansativo ou sem emoções. Foi através da construção da possibilidade de sonho em meio ao caos urbano que os primeiros filmes seduziram seus espectadores.

## UMA MÁQUINA DE SONHOS ARTIFICIAIS

As luzes se apagam. Portas e cortinas, como pálpebras pesadas, fecham-se, garantindo o silêncio das sombras do mundo, abandonado no exterior da sala de projeção. O feixe de luz aponta a tela branca. Poltronas, geralmente confortáveis, abrigam o repouso do corpo, permitindo, até certo ponto, o desativamento do pólo motor da ação. A tela branca contempla a subjetividade e a entrega ao enigma do possível. O branco da tela é potência de mundos e de histórias. Começa, então, o movimento de imagens sonoras e visuais que por algum tempo dirigirá a consciência, nesta espécie de sonho produzido pela máquina. O resultado é uma abertura quase total para a percepção. O espectador [...] disponibiliza-se para sonhar o sonho de outrem, agora engrenado no interior da máquina.

A descrição de Sampaio (in Bartucci, 2000) não deixa dúvidas: o cinema nos prepara para o compartilhamento do sonho. Devaneio, fantasia, ficção, ilusão, imaginação. São muitas as maneiras que podem ser usadas para referir-se a essa forma de evasão que estamos chamando de ‘sonho’. Na dura realidade do capitalismo industrial - que compreendia extensas jornadas de um trabalho que era, em geral, de cunho extremamente repetitivo e braçal - a possibilidade que se apresentava a esse operário, de evadir-se através da imersão na fantasia, mostrava-se absolutamente crucial ao contrabalanceamento a um mundo que se constituía através de um viés fortemente objetivado, concreto, mecânico e funcional. Afinal, o que justificaria que, depois de um dia duro de afazeres em uma fábrica, um trabalhador - em lugar de se dirigir ao seu merecido e

esperado descanso físico - fosse se amontoar junto a outros como ele em uma sala escura para assistir às projeções?<sup>2</sup>

Pouco tempo depois, com o cinema já atingindo as classes burguesas, a mesma sedução se revelava capaz de fazer com que essas classes dividissem o tempo que era até então dedicado aos espetáculos teatrais, considerados de cunho cultural e social mais elevado - e certamente de caráter mais completo, já que providos de som e cor, algo que o cinema ainda levaria algum tempo para apresentar - e passasse a acompanhar também as cenas projetadas nas telas.

Não é possível simplesmente relegar a atração exercida pelas projeções aos limbos de uma realidade calcada em procedimentos objetivos e concretos, como se - por não se inserir diretamente nestes processos mais 'duros' da construção do mundo capitalista urbano - ela nada significasse. Se o fascínio pelo cinema fortaleceu-se a ponto da própria existência dessa narrativa que passamos a chamar 'cinema' ser robustecida e consolidada no formato que passou a assumir algum tempo depois - tornando-se uma das principais formas de lazer para várias classes sociais e cavando um nicho dentro do mundo funcionalista do capitalismo - há que se reconhecer a força dele e a sua representatividade, desde seus primórdios. E o que identificamos aqui como alguns dos principais elementos dessa força são exatamente certos sentidos do termo 'sonho'.

Ir a uma sessão de cinema é sonhar. Mais que isso: assistir a um filme em uma sala escura é entrar em outro estado de consciência, nomeado por Jules Romain como um estado de anestesia<sup>3</sup>. Romain descreve, em 1911, ou seja, nos tempos iniciais das projeções, a sua percepção do momento em que se inicia uma sessão de cinema:

A noite cinematográfica dura pouco [...] Um círculo clareia subitamente a parede ao fundo. A sala diz "Ah!...". Ela festeja por meio deste vagido que simula a surpresa, a ressurreição esperada. O devaneio da multidão começa. Ela adormece, seus olhos não vêem mais, ela não tem mais consciência da sua própria cadeira. Não há nada nela além da passagem de imagens fugidias, um deslizar e um murmúrio de sonhos. Ela não sabe sequer que ela existe, grupo imóvel dentro de uma sala quadrada, como os sulcos paralelos em uma lavoura. Toda a sua realidade interior tremula na tela. Visões que recordam a vida, uma bruma oscila à frente deles. As coisas não têm mais o mesmo ritmo que lá fora. Elas mudaram de cor, de tamanho e de gestos. Os seres parecem gigantes e se movem apressadamente. O tempo que dirige estes ritmos não é o tempo ordinário, aquele que assume a maior parte da multidão quando não está sonhando (in BANDA e MOURE, 2008).

<sup>2</sup> O diretor finlandês Aki Kaurismäki constrói, a partir dessa questão, o seu episódio em *"Chacun son cinéma ou Ce petit coup au coeur quand la lumière s'éteint et que le film commence"* (2007), filme que reúne trinta e três diretores de vinte e cinco países diferentes, em curtos episódios, todos movidos por variações em torno de uma mesma questão: o que representa o cinema? Kaurismäki escreveu e dirigiu *'La fonderie'* (A fundição), episódio no qual coloca em cena exatamente esses operários extenuados após uma dura jornada de trabalho na fundição, e que, após seu horário de expediente, vão ao cinema. Lá, sentados na sala escura, assistem... 'A saída dos operários da usina Lumière'!

<sup>3</sup> *Aisthesis* é a palavra grega que origina o vocábulo "estética" e significa originalmente o ato de inspirar, conduzindo o mundo para dentro de si. Tal definição, em um sentido mais geral, veio a abranger a percepção sensível que capta o mundo ao redor e o assimila. Uma força responsável por promover a ligação do homem com a realidade que o cerca. Nesse sentido, o termo 'anestesia' - o seu oposto - expressa esse descolamento físico e perceptivo do espectador em relação a essa realidade em prol daquilo que lhe é mostrado na tela, que passa a assumir um caráter semelhante a este 'real', ou seja, algo que parece estar sendo vivenciado concretamente.

O romancista continua, precisando os motivos de seu espanto. O que ele estranha é a brusca passagem da agitação dos espectadores para um estado de imobilidade e silêncio quase catatônicos. Isso era esperado de uma plateia de teatro, já que para assistir a uma peça teatral, reunia-se um público selecionado e já habituado aos comportamentos adequados a este tipo de exibição. Para um espetáculo popular como era então o cinema, essa rápida transição era motivo de assombro. Subitamente, aquele conjunto barulhento de pessoas, que estava acostumado com tipos de lazer nos quais a sua participação era esperada, efetiva e ruidosa e fazia mesmo parte do show, fosse batendo palmas, gritando, rindo ou simplesmente expressando a sua aprovação ou desaprovação ao que era mostrado - como era o caso dos shows de vaudeville, ou dos espetáculos circenses, por exemplo - se transformava em um grupo cordato e silencioso, totalmente imerso na 'realidade' que era construída através do feixe de luz projetado na tela. A manifestação ruidosa do público era, no panorama dos espetáculos populares, "*um elemento fundamental do prazer que se sentia coletivamente*", de acordo com Pierre Sorlin (in Cladel, 2001). Já para o cinema, tal manifestação era inexistente. Os espectadores mergulhavam dentro de si mesmos, seguindo a trama que era exibida coletivamente, de uma forma individual - ordenados e quietos como 'fileiras de plantas em uma lavoura', segundo a metáfora de Romain<sup>4</sup>. Ainda conforme Sorlin, o cinema representa "*a domesticação provisória do entusiasmo e dos humores que acompanhavam as grandes multidões que tinham à frente de si uma performance*" (Loc. cit.).

O que estava a se constituir, portanto, era um comportamento específico do público de cinema, fortemente pautado por aquele adotado no teatro, e distante do que seria facilmente encontrado em outras atividades de lazer das classes populares. Tal forma de se comportar foi, inequivocamente, determinada pelo poder do cinema de propiciar uma imersão do espectador em sua realidade outra, seduzindo-o para um mundo onírico no qual a luz e a sombra assumiam personalidades, suscitavam emoções, despertavam estados de espírito - faziam, em suma, sonhar<sup>5</sup>.

Sonho e realidade se misturam de forma nem sempre clara, já que na sala escura dialogam, frente ao espectador, o devaneio travestido de realidade e a realidade revestida de imaginação. Assim, de um lado "*temos a ideia de que o cinema é movido pelo sonho e pela possibilidade de materializá-lo; de outro, pelo real e pela possibilidade de perpetuá-lo, de escapar à morte ou reconhecê-la como limite inexorável da experiência*", afirma Sampaio (in Bartucci, 2000). A autora continua:

É desta forma que o cinema conjuga, em seu campo imaginário, o nosso desejo de sonho, tanto quanto o nosso desejo de aproximação do real. Transforma, transporta à tela nossas verdades e mentiras; ao mesmo tempo, conquista, ocupa o nosso espírito com sua exibição de possíveis. Entre a tela e

<sup>4</sup> Tal fenômeno leva nome de diegese, termo de origem grega que poderia ser simplificarmente expresso como o mundo ficcional no qual a narrativa mergulha o espectador. Não é interesse desse texto aprofundar-se na descrição e análise desse fenômeno, interessa apenas ressaltar a sua existência como uma das forças envolvidas na constituição da narrativa cinematográfica.

<sup>5</sup> O teórico Hugo Mauerhofer, analisando o que ele denomina como a 'psicologia da experiência cinematográfica', reforça tal poder de imersão ao afirmar que "*a fuga voluntária da realidade cotidiana é uma característica essencial da situação cinema*" (in Xavier, 1983), ou seja, "*confortável e anonimamente sentado em uma sala isolada da realidade cotidiana, o espectador espera pelo filme em total passividade e receptividade - condição essa que gera uma afinidade psicológica entre a situação cinema e o estado do sono*" (Ibid.).

o espectador cria-se, com efeito, um campo de reciprocidades, campo oniróide, imaginário, de histórias incessantemente multiplicadas. Ao fabricar sonhos e realidades maquínicos, o cinema transmuta o feixe de luz em imagem e alma. É por isso uma máquina dotada de alma. Converte-se numa potência ficcional costurada em nosso cotidiano: com suas infundáveis narrativas, participa da constituição de sentidos da existência do espectador. Permite, assim, que novos sentidos emergam, rompam, brotem. O cinema interroga, penetra o espectador em seu íntimo e participa da constituição de seu imaginário (Ibid).

Porém, mais ainda que constituir esse imaginário, o cinema faz isso em larga escala. No cinema, se sonha em conjunto. Uma de suas estratégias é exatamente anular todos os estímulos do mundo exterior, de forma a que a sua realidade converta-se na realidade daquelas pessoas ali sentadas durante aproximadamente duas horas. Esse é um dos principais elementos que constroem a “situação cinema”, de acordo com Mauerhofer, *“o isolamento mais completo possível do mundo exterior e de suas fontes de perturbação visual e auditiva”* (in Xavier, 1983).

A promoção do sonho coletivo, o abrandamento da realidade concreta fora de suas portas e a sua substituição pela que se anuncia nas imagens que desfilam da tela. Aí talvez esteja, segundo Pierre Sansot, um de seus fortes pontos de encontro com o espaço urbano. Sansot questiona: *“sonhar os mesmos sonhos que todos os outros desconhecidos da sala e ainda de outras salas, longes e invisíveis. Isso não seria o mesmo que as multidões buscavam viver nos boulevards?”* (Sansot, 1987).

Aqui temos uma aproximação interessante: as telas e os boulevards. Pode-se pressupor, a partir dessa colocação lado a lado que todos os dois, cinema e cidade, constroem um elo entre os que deles participam, reforçando - seja através do devaneio, seja através das vivências coletivas - o sentido de vida em sociedade.

Esta talvez seja a acepção de sonho mais explorada a respeito do cinema, a que joga o espectador em um mundo paralelo, no qual ele travará contato com outras vivências que, por um breve período de tempo, se sobreporão às suas. Porém, essa não é a única forma de sonhar que podemos atribuir a ele. Sonho também é um termo utilizado para aquilo que se faz desejar com muita intensidade, aquilo que passa a ser almejado. Nesse sentido, o cinema foi, desde muito cedo, um poderoso instrumento construtor de desejos em seu público.

## TELAS PARA CONSTRUÇÃO DOS DESEJOS

*“Não há nada de espontâneo, de natural, no desejo humano. Nossos desejos são artificiais. Nós temos que ser ‘ensinados’ a desejar. O cinema é a arte pervertida por excelência. Não te dá aquilo que você deseja, mas te ensina a desejar”*, afirma o sociólogo Slavoj Žižek em seu documentário *“The pervert’s guide of cinema”* (Žižek, 2006). Este potencial de pedagogizar os desejos do qual se imbuí o cinema foi rapidamente reconhecido, representando mais uma das formas de evasão proporcionada pelas telas: aquela que conduz rumo a um mundo imaginário no qual se engendra a constituição das fantasias que - canalizadas sob a forma de desejos - passarão a operar no mundo real. Os sonhos apresentados pelo cinema movem as pessoas, essas pessoas movem as cidades. E a vida urbana prossegue, continuamente alimentada de desejos que a mantém acesa.

No mundo do capitalismo urbano cuja marca registrada é a multiplicidade, seja de produtos a serem consumidos, seja de pessoas e suas várias maneiras de se comportar no social, o cinema irá desempenhar o papel de algo assim como uma ‘vitrine’ na qual serão apresentadas as diversas

opções ao alcance do público cidadão. De mercadorias físicas a formas de comportamento, passando por padrões estéticos, rotinas urbanas, procedimentos sociais e rumos artísticos, as telas se transformarão em um poderoso 'guia' de alternativas possíveis ao desejo humano, estabelecendo opções, determinando valores, confirmando escolhas, construindo novas possibilidades<sup>6</sup>. Ali também, como em uma vitrine, não se pode tocar as 'mercadorias', objetivas ou subjetivas, que nos são apresentadas, o que - sabemos através do viés psicanalítico -, longe de apaziguar o desejo, o fortalece, já que a questão do desejo não é ser saciado, e sim, ao contrário, alimentar-se de mais desejos. Na análise de Machado, nas suas mais diversas acepções, o cinema apresenta, portanto, *"uma certa afinidade com a mecânica do desejo: suprime o que ameaça mostrar, retarda o acesso ao sugerido, prolonga o suspense fazendo com que o objeto desejado escape e retorne a todo momento no domínio do olhar"* (Machado, 2002).

Fortalecidos os mecanismos de construção de sujeitos desejantes, fortalecido, em decorrência, o modo capitalista de vida, já que nada é mais essencial à existência da dinâmica capitalista que o encadeamento 'sujeito desejante - objeto desejado - consumo'. Em outras palavras, *"a perspectiva de um mundo sem nada desejável seria insuportável para aquele que se pretende consumidor"*, conforme ressalta Barreto (Barreto, 2006). Em uma mesma sequência lógica, poderíamos desdobrar: no mundo estruturado através do capitalismo, o requisito básico para a inserção nesse modo de vida é que todos devam ser alçados ao papel de consumidores. Para tal, há que se criar, continuamente, novos itens cuja imagem seja trabalhada para que esses se transformem em depositários dos desejos humanos. Podemos mesmo possível afirmar que a dinâmica do capital irá exigir que alguns elementos - mercadorias, valores, comportamentos - sejam responsáveis por funcionar como chamarizes que manterão em movimento a dinâmica da modernidade urbana, sendo, para isso, repetidamente expostos nas vitrines reais e virtuais das cidades. O cinema será um dos mais vistosos exemplos dessas vitrines, emprestando seu espaço e poder de sedução à divulgação e confirmação destas novas necessidades que passarão a ser criadas incessantemente.

Mais que isso, o enquadramento pela tela cinematográfica revelará aos espectadores alguns dos destinos possíveis ao desejo que, caso contrário, poderia estar perigosamente solto no mundo<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> A psicanalista Giovanna Bartucci completa, estabelecendo, através do conceito de sublimação, o elo que nos interessa ressaltar. Afirma ela: *"Recordemos que por sublimação entende-se a capacidade do sujeito de investir em atividades artísticas, intelectuais, ideológicas científicas, atividades denominadas por Freud de "atividades superiores", uma vez que desta forma laços sociais são estabelecidos e fortalecidos, empregando energias que, do contrário, inviabilizariam a vida em sociedade"* (Bartucci, 2000). A autora faz aqui, uma clara referência ao texto de Freud (1997) "O mal estar na civilização", para, a partir dessa referência, continuar: *"Assim, a pulsão é uma força (Drang) que necessita ser submetida a um trabalho de ligação e simbolização para que possa se inscrever no psiquismo propriamente dito. Daí a relevância da experiência artística: ao mesmo tempo que as coisas são inalcançáveis pela arte, institui-se um lugar onde não só a intensidade e excesso pulsionado têm a possibilidade de se fazer presente, como há, também, fundamentalmente, a possibilidade de, por meio da criação artística, estruturar, sim, a realidade de modo pessoal e estilizado, constituindo destinos possíveis para as forças pulsionais, ordenando circuitos e inscrevendo a pulsão no registro da simbolização"* (Ibid).

<sup>7</sup> Aqui talvez seja importante abrir um parêntese para fazer a ressalva: não está sendo atribuído ao cinema um caráter simplista de 'pedagogização do desejável'. Ao contrário, o que se vê nas telas é, em muitas situações, fortemente marcado por um viés transgressor. *Voyerismo*, perversões, violência e transgressão aos valores estabelecidos são alguns dos elementos que se encontram presentes com frequência nas narrativas cinematográficas. O que se pretende apontar aqui é que, mesmo em casos de filmes que podem - à primeira vista - dar a impressão de forçar os limites do que é considerado aceitável, está presente, ainda assim, uma fronteira. Como exemplo simples dessa dinâmica, podemos lançar mão de dois filmes recentes: *'Shortbus'* (John Cameron Mitchell, 2006) e *'The Woodsman'* (O lenhador, Nicole Kassell, 2004). Embora o primeiro apresente um leque de opções possíveis (e não exatamente corriqueiras) ao desejo sexual, concretizado em cenas explícitas - sexo grupal, sadomasoquismo, *voyerismo*, etc... - essas opções ainda permanecem dentro dos limites considerados 'aceitáveis', mesmo que possam ser nomeados pelo termo pouco claro de 'perversões'. Já o filme de Kassell não apresenta uma cena sequer de sexo, mas trabalha com um tema 'fora' desses limites: a pedofilia. Daí ter que, forçosamente, conter-se em relação aquilo que vai de fato ser mostrado na tela, além de pautar-se por um discurso que se constrói através da forte condenação a essa forma de prazer, inaceitável às sociedades contemporâneas. Enfim, o que se

Fornecer vetores a essa força pode ser, portanto, equivalente a apaziguá-la, de acordo com Žižek, que defende: *“O desejo se inscreve na realidade, distorcendo-a. O desejo é uma ferida da realidade. A arte do cinema consiste em despertar o desejo... para brincar com ele! Mas, ao mesmo tempo, mantendo-o a uma distância prudente. Domesticando-o, fazendo-o palpável”* (Žižek, 2006).

Não há dúvidas de que prover um direcionamento aos desejos urbanos auxilia a vida nas cidades, dando-lhe vetores na direção dos quais ela pode se estender ao invés de deixá-la espalhar-se livremente, de acordo com as vontades de cada um. Fornecer objetos aos desejos ajuda a mantê-los sob o guarda chuva do possível e, especialmente, do desejável para que a vida urbana mantenha-se em contornos adequados para a sua continuidade.

### OS SILÊNCIOS NO COTIDIANO: PAUSAS PARA SAIR DA CIDADE E MELHOR VÊ-LA

Da evasão que toma o caminho do onírico e da constituição dos desejos, passamos a outra: aquela que irá permitir que, em meio ao caos do espaço urbano moderno, os cidadãos se permitam pequenas pausas nas quais tenham - ainda que de forma ilusória - a sensação de que podem, por algum tempo, isolar-se, se mantendo à parte de tal agitação. Tal sensação de afastamento permite mesmo uma melhor assimilação deste panorama que pode, a um olhar desarmado, parecer confuso. A vida nas grandes cidades, portanto, criou essa demanda e tornou-se responsável pelo desenvolvimento de algumas dessas possibilidades de desaceleração temporária.

Os lazeres, de uma forma geral, irão desempenhar este papel de fornecer o espaço para essas pausas. Eles se constituem, na definição de Josef Pieper, em *“uma forma de silêncio”*. Metáfora bastante consistente, este ‘silêncio’ ao qual se refere o autor é da mesma ordem daquilo que nomeamos aqui como ‘pausas’, ou seja, a possibilidade de abrir uma brecha no cotidiano, construindo um momento no qual os estímulos e as demandas externas pareçam se calar e abrir espaço à constituição da percepção do que nos rodeia. Trata-se, ainda segundo Pieper, daquele *“tipo de silêncio que precede, necessariamente, à apreensão da realidade. Isso quer dizer que não estamos ‘ocupados’, e que podemos deixar as coisas chegarem a nós”* (apud Sennett, 2000). Nesse sentido, desnecessário reafirmar: o cinema é um meio poderoso através do qual este momento de ‘tranquilidade permeável’ que permite a construção das percepções pode ocorrer. O espectador de cinema encontra-se ‘desocupado’, para usar o termo de Pieper. Mergulhado na narrativa que se desenrola na tela, realiza, ao mesmo tempo, a conexão entre o que vê ali e si próprio, estabelecendo pontes que ajudam à compreensão do que o cerca e de si mesmo no mundo. Ao sair das ruas da cidade, entrar em um cinema e encontrar essa mesma vida urbana nas telas, o homem da metrópole pode se permitir um tempo para que o processo cognitivo sobre essa vida urbana e suas dinâmicas aconteça. Ali estão, de formas muitas vezes exacerbadas, os seus

---

pretende afirmar é que, fora desta linha de pensamento que insere a narrativa cinematográfica em uma pedagogia pura e simples que estabelece o que é, ou não possível desejar, existe uma esfera de abrangência na qual situar esse desejo, esfera essa à qual o cinema - como qualquer outra representação atravessada por seus valores históricos - está sujeito, operando dentro dela e, de certa maneira, confirmando-a. Siegfried Kracauer traduz bem tal esta espécie de ‘impedimento’ que parece existir nesses casos, quando estabelece a amarração entre a produção de filmes e o capital necessário a que essa se realize, afirmando que, embora *“o interesse comercial estimula(e) o produtor a satisfazer as necessidades da crítica social de seus consumidores”*, esse se vê, ao mesmo tempo, face outra determinante, já que ele também *“jamais se deixará seduzir por espetáculos que, de algum modo, atacam os fundamentos da sociedade; pois, caso contrário, ele destruiria a sua própria existência como empresário capitalista”*(Kracauer, 2009). Ou seja, a própria relação de dependência da produção de cinema com o capital se encarregar de promover algo que poderíamos denominar como um ‘filtro’ para a realização da maioria dos filmes.

embates cotidianos: a sua luta diária com o trabalho, o transporte e o convívio com as alteridades; a sensação de solidão em uma avenida repleta de gente; a impressão de ser mais um na multidão. Ali, embora sozinho, ele compreende de forma visceral os elos que o unem ao Outro e à cidade.

## OS BARULHOS INTERNOS: SAIR DA CIDADE PARA VER A SI MESMO

Para além do cinema e de outras formas de lazer, porém, temos outras maneiras através das quais o cidadão vai escavar estas brechas no cotidiano, que lhe permitam essas pausas para respirar e apreender o que lhe circunda. Dentre elas, podemos pensar em uma que nasce quase no mesmo período que o cinema, permitindo a construção de um olhar que sai do sujeito rumo a si próprio: a psicanálise.

O psicanalista James Hillman faz uma afirmação curiosa. Diz ele:

O trabalho da psicologia, trabalho de alma, é notoriamente muito fechado, enclausurado numa sala de consultório, duas pessoas sentadas em poltronas muito acima da rua, nem mesmo o telefone interrompe. Ainda assim, é precisamente a rua aquilo que adentra o consultório: a próspera mãe preocupada com as suas plantas, a matrona suburbana deprimida, o delinquente, o fugitivo, o viciado, o executivo obcecado pelo sucesso, correndo entre aeroportos, perseguido pela ideia do suicídio. Nosso trabalho é com pessoas da cidade, e a cidade está na alma de nossos clientes, de forma que, claro, você nos encontra, analistas, nas grandes cidades (HILLMAN, 1993).

Hillman tece essas considerações para, logo após, chegar à seguinte conclusão: “*o trabalho com a alma pertence à cultura da cidade*” (Loc. cit.). Com tal sentença, o psicanalista não quer dizer que a cidade em si seja a responsável pela criação dos distúrbios humanos, pelo contrário, ele rebate vigorosamente esta ideia que atribui certa ‘pureza’ ao modo de vida mais próximo da natureza que passaria por uma espécie de contaminação ao tornar-se urbano. É inegável, porém, que a agitação e a multiplicidade de situações existentes em uma grande cidade são fatores que, por vezes difíceis de acompanhar, acabam por conduzir muitos de seus moradores a procurar a possibilidade de desacelerar por alguns momentos, de forma a que lhes seja permitido olhar em torno e se reconhecer em meio aquilo que podia, frequentemente, ser interpretado como ‘caos’. A psicanálise, desenvolvida exatamente no momento de forte crescimento urbano e no auge da ascensão dos valores determinantes da modernidade, fornecerá uma das possibilidades ao sujeito urbano de, embora permanecendo na cidade, ter a sensação de afastar-se dela e de seu burburinho por alguns momentos, de forma a melhor interpretar a realidade à sua volta, e, mais que isso, a si mesmo neste panorama.

É nesse viés que nos interessa traçar o paralelo que se segue, entre a psicanálise e o cinema<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Importante ressaltar que diversos aspectos dessa ligação são explorados por outros autores, em especial os que se apropriam dos filmes como aquilo denominado por Christian Metz (1980) de “*significante imaginário*”, ou seja, uma análise que toma o cinema - através de seus produtos fílmicos - como uma ausência-presença que cristalizaria esse duplo caráter que o significante possui na constituição do repertório do imaginário. Poderíamos citar ainda nomes como os de Laura Mulvey, Pascal Bonitzer, Slavoj Žižek e Jean-Louis Baudry como exemplos de autores que estabeleceram fios de ligação consistentes entre o cinema e a psicanálise. O que diferencia a abordagem que desenvolvo aqui é a entrada em cena, junto à cidade e à psicanálise, de um terceiro elemento: justamente a vida urbana.

De forma semelhante ao que Hillman elabora a respeito da psicanálise e da sua afinidade com as ruas das cidades, também poderíamos afirmar em relação ao cinema: seu material origina-se dos anseios e questões que povoam essas mesmas ruas e é direcionado para um coletivo urbano. Os temas que transitam nas telas são pinçados entre aqueles que circulam também nos interiores da multidão urbana. Ainda que possam não falar diretamente da cidade, estão falando para um público citadino, imbuído de uma sensibilidade urbana e de valores urbanos.

Os dois, cinema e psicanálise, são, portanto, tributários desse espaço urbano, e têm por material de base esta massa de pessoas que transita nas ruas das cidades, permitindo a essas pessoas, através das suas elaborações, identificarem questões, temas e valores<sup>9</sup>. Mais que isso, proporcionando pausas nesse cotidiano que possibilitem a esse público assimilá-los.

É nesse aspecto que identificamos semelhanças entre eles. Embora muito diferentes em vários outros pontos, aproximam-se exatamente nesta possibilidade que apresentam de permitirem uma suspensão da realidade cotidiana. Um momento para o escape. Seja para permitir ao indivíduo um olhar para dentro de si, no caso da psicanálise, seja para construir a possibilidade de, protegido dentro de uma sala, esse mesmo indivíduo lançar-se fora de si, como no caso do cinema.

Arlindo Machado aponta a coincidência: cinema e psicanálise nascem juntos. Segundo ele, em 1900, mesmo ano em que Méliès lança sua primeira féerie em forma de narrativa fantástica, Cendrillon, Freud publica a “Interpretação dos sonhos”, uma investigação sobre os elementos simbólicos que povoam a nossa mente enquanto adormecidos. Machado continua, apontando, a seu ver, a principal semelhança entre estas duas criações: “*um como o outro buscam realizar essa fusão impossível da ciência com o irracional: são máquinas e métodos positivistas a serviço do delírio do espírito*” (Machado, 2002).

Nas duas situações, portanto, temos o escape: o sujeito ‘sai’ da cidade, permitindo abstrair-se de sua agitação, enclausurando-se em um consultório ‘acima da rua’, como define Hillman, ou em uma sala escura para assistir às projeções. Nos dois, o mergulho: para o seu interior, reconhecendo questões e lidando com as histórias individuais e seus aspectos subjetivos; ou a imersão em outras histórias, outras vidas, outras situações, estabelecendo um diálogo entre a sua própria subjetividade e aquelas que lhes são apresentadas pela ficção cinematográfica. Ainda segundo Machado, os dois “*abrem para o estupefato cidadão da virada do século uma caixa de Pandora com todos os prodígios e perversões que o colarinho engomado da civilização havia teimado em esconder ao pudor das gerações*” (Loc. cit.)<sup>10</sup>.

O cinema e a psicanálise são, portanto, meios através dos quais é possível não apenas entrar em contato com um aspecto interior da personalidade ainda pouco explorado, como também

---

<sup>9</sup> E aqui temos o mais evidente ponto de encontro entre cinema e psicanálise: os dois trabalham calcados em narrativas. Na descrição de Ramos (2000) , “*A psicanálise formou-se em proximidade com a análise de grandes mitos da humanidade, possuindo, na raiz de seu método de trabalho, a suposição de uma estrutura narrativa. Em torno desta mesma necessidade narrativa constituiu-se o núcleo da tradição cinematográfica que, em sua forma mais típica, é chamada de classicismo narrativo ou narrativa clássica*”.

<sup>10</sup> Machado elabora mais essa ideia, apontando outras correlações: “*Quando Freud explica o sonho como um cenário composto de imagens, no qual se narra a história do desejo e dos interditos em relação aos quais se mascara, não é de cinema que ele está falando? E quando invoca mecanismos psíquicos como a projeção e a identificação, a semelhança com o vocabulário cinematográfico será apenas metafórica? O espectador, prostrado diante da tela em estado de abandono e submotricidade, reduzido a um grande olho que se reconhece na tela-espelho qual Narciso na água, não reproduz uma situação primordial que pertence à psicanálise?*” (Machado, 2002).

contrapô-lo a outros, comparando-o, medindo-o, avaliando-o. Ou seja, os dois são fortes meios de criação de subjetividades. Enquanto o cotidiano urbano fortemente calcado na rotina de horários e comportamentos repetitivos dificulta o afloramento de múltiplas sensações, sonhos, devaneios, tanto o cinema quanto a psicanálise irão incentivar o aparecimento destas “fantasias do desejo”, que “Freud trazia à luz ao mesmo tempo em que Méliès, sem trocadilho, jogava na sala escura” (Ibid.).

A frenética atividade urbana vai fazer com que, na tentativa de proteger-se ou adequar-se aos estímulos exteriores, o homem moderno tome cada vez mais consciência de um rico mundo interior que ele tentará resguardar e/ou amoldar aos estímulos intensos provenientes desse cotidiano. Nesse sentido, o ato de afastar-se dessa agitação e permitir-se estes ‘mergulhos’ - seja em si mesmo, seja em outras vivências - vai tornar esse indivíduo melhor preparado para lidar com a multiplicidade de elementos, sensações e vivências produzidos pela modernidade.

Walter Benjamin é mais um dentre os autores que estabelece semelhanças entre o processo de psicanálise e a percepção construída pelo cinema. Ao analisar a imagem cinematográfica, o filósofo detecta uma mudança fundamental: a imagem filmada modifica não apenas a natureza do movimento que é realizado para a câmera, mas também a do olhar sobre ele. Nas suas palavras, “a natureza que se dirige à câmera não é a mesma que a que se dirige ao olhar. A diferença está principalmente no fato de que o espaço em que o homem age conscientemente é substituído por outro em que sua ação é inconsciente” (Benjamin, 1996). A essa nova dicção do olhar, Benjamin nomeia como ‘inconsciente ótico’, ou seja, uma forma de perceber que se expande, estendendo-se para aspectos não visíveis. A imagem filmada, então, segundo ele,...

...nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente ótico, do mesmo modo que a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente pulsional. De resto, existem entre os dois inconscientes as relações mais estreitas. Pois os múltiplos aspectos que o aparelho pode registrar da realidade situam-se em grande parte *fora* do espectro de uma percepção sensível normal (Loc. cit., grifo do autor).

Benjamin prossegue, chegando a uma conclusão surpreendente:

O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfego (Ibid., p.192, grifo do autor).

Ainda que tangencialmente, o filósofo toca em um ponto chave: o cinema como ferramenta que contribui à compreensão da vida urbana, pela reunião, em um filme, de atributos que serão encontrados de forma muito característica nas cidades, como a aceleração do tráfego nas ruas. Aos dois - cinema e cidade - seria necessária essa ‘metamorfose profunda do aparelho perceptivo’, a fim de que seja possível a construção cognitiva que permitirá a sua fruição - no caso do cinema, ou muito simplesmente que possibilitará o acompanhamento de sua rotina diária - no caso da cidade.

Ainda com a intenção de reforçar o paralelo entre cinema e psicanálise, podemos indicar alguns pontos: ao entrar em uma sessão de psicanálise, o sujeito também ‘entra’ em si, conseguindo reconhecer e lidar com suas diversas vivências, prazerosas ou traumáticas. Mais que isso, ele consegue relacionar-se com elas de maneira protegida, ou seja, sem precisar revivê-las em sua plenitude, o que lhe permite interpretá-las a partir de uma maior capacidade analítica. Tal

processo permite que esse sujeito se adapte a essas vivências, passando a utilizá-las, de forma consciente, como elementos constituidores de si.

De maneira semelhante, ao entrar em uma sala de cinema, o espectador pede licença da agitação da modernidade exterior para, muitas vezes... encontrá-la de novo nas telas! A diferença é que, ali, naquela sala escura, ele consegue vivenciá-la sem que ela lhe represente riscos. A vida em uma grande cidade é plena de ameaças à integridade do cidadão: sejam os bondes ou os automóveis que lhe acenam com riscos físicos, seja a constante mobilidade da cena urbana que lhe apresenta o risco subjetivo da não adaptação, da sensação incômoda de se sentir deslocado, de não ter lugar, de não se reconhecer como parte integrante daquela cena.

A socióloga Claudine Haroche (2010) advoga uma tese interessante e pertinente: a de que, entre a modernidade exterior da cidade e a modernidade interior - que necessariamente se constrói no indivíduo de forma a que ele consiga se tornar parte integrante deste quadro mais abrangente - há uma decalagem. Poderíamos afirmar que é como se esse indivíduo fosse obrigado constantemente a se refazer internamente para acompanhar o movimento que cria as condições de vida em seu exterior. Haroche defende que, quando a modernidade externa - que é acelerada e se impõe sobre todos - toca o interior do indivíduo sem que esse esteja preparado para tal, de maneira a tornar muito perceptível a enorme distância presente entre essa agitação exterior e o seu ritmo interno, há um recrudescimento desse sujeito, que se contém e se recolhe, por receio do sentimento de perda de si, de fragmentação.

Nesse sentido o cinema seria um dos elementos a contribuir a esta construção subjetiva de si, proporcionando a oportunidade de enxergar o social sem necessariamente estar exposto a ele, permitindo assim um tempo interior para realizar esta adaptação às condições externas tão aceleradamente mutáveis. A própria configuração física das salas contribui a esta sensação de que se está realizando um 'mergulho' em outra dimensão, na qual haverá as condições necessárias a que esse sujeito realize um trabalho interno de ajustamento. Na acepção de Jean-Pierre Jeancolas, o percurso que se faz ao entrar em uma sala de cinema de alguma maneira recria aquilo que os corpos vivenciam ao andar por uma cidade, mas os conduz a outro lugar, um 'lugar' subjetivo, interno, no qual o espectador tem a sensação de ter sido, por momentos, 'retirado' da vida urbana. Assim, aos pátios, pátios, passagens e degraus que formam o tecido urbano, equivaleriam os corredores, escadarias, halls e portas que atravessamos ao entrar em uma sala de cinema, que...

...reforçam a impressão de uma introdução progressiva em algo, a qual soma-se, em seguida, o jogo de obscuridade e claridade que abre no coração da escuridão uma janela para o além. Um além onde a vida se passa através de outras cenas, em outras cores, e com outros destinos. Verdadeira saída interior, através de algo aparentemente denso e fechado, e capaz de enriquecer a cidade com um novo mistério, e de uma linha de fuga que passa pelo interior de cada um. Vem daí a ideia da sala de cinema como um refúgio. Um pequeno porto de proteção e tranquilidade, graças ao qual podemos nos retirar da promiscuidade das habitações, do movimento febril das ruas, do frio e do calor intensos, e também da solidão, colocando-se 'fora do jogo' (in CLADEL, 2001).

Essa ideia de se colocar, nas palavras do autor, 'fora do jogo' é o que nos interessa aqui: a possibilidade que se abre ao cidadão de abstrair-se por alguns momentos de uma realidade muito concreta e objetivada, e realizar, através desta imersão proposta pelo cinema, uma adaptação da própria subjetividade que irá lhe permitir a sua inserção na continuidade da vida urbana moderna.

### **DAS EXPERIÊNCIAS BANAIS QUE NOS CONSTITUEM COMO INDIVÍDUOS E COMO SOCIEDADE**

Assistir a um filme ou caminhar pelas ruas de uma cidade participando de seus acontecimentos são, hoje, experiências corriqueiras. O que muitas vezes podemos não perceber é o quanto elas podem ter em comum, em especial fato de que estas duas vivências têm o claro poder de reforçar no cidadão o sentido de vida coletiva, de urbanidade, imprescindível para o desenvolvimento da vida nas cidades. Como afirma o cineasta Abbas Kiarostami, uma sala de cinema é, indiscutivelmente, “um lugar onde estamos entregues a nós mesmos, mas talvez seja também o único lugar onde nós estamos a certo ponto ligados e separados uns dos outros” (apud CLADEL, 2001, p.3). É esse poder de nos ligar mesmo enquanto separados, de construir um elo entre os espectadores - que perdura para muito além das suas duas horas de sua duração -, que talvez se constitua em um dos encantos de assistir a um filme. ‘Apenas’ um filme, algo que pode se revelar muito complexo e caro, mas também muito simples e sem pretensões, mas que, extrapolando essas categorizações, pode apresentar o poder de reafirmar laços, instituir práticas, reforçar crenças, criar sociedade. Contando fundamentalmente com a interação com uma plateia, falando a seus valores, reproduzindo ou entrando em atrito com a sua cultura, construindo subjetividades através de suas histórias.

São essas experiências que vão se entrecendo em nós e nos constituindo como seres individuais, mas também como seres sociáveis. É dos seus micro acontecimentos e de sua banalidade que se faz a rede que nos une nisso conjunto que gostamos de chamar de tecido social.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BANDA, Daniel e MOURE, José. Le cinéma: naissance d'un art. Paris: Éditions Flammarion, 2008.
- BARTUCCI, Giovanna. Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- BARRETO, João. Ver e contar: cinema, literatura e jornalismo. Vitória: Flor e cultura, 2006.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In : \_\_\_\_\_. Magia e técnica, arte e política. São Paulo : Editora Brasiliense, 1996.
- CLADEL, Gérard et alii. Le cinéma dans la cité. Paris: Éditions du Félin, 2001.
- HAROCHE, Claudine. Notas de aula. École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2010.
- HILLMAN, James. Cidade e alma. São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- KRACAUER, Siegfried. O ornamento da massa. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- MACHADO, Arlindo. Pré-cinemas & pós-cinemas. Campinas: Papyrus, 2002.
- METZ, Christian. O significante imaginário: psicanálise e cinema. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- MORIN. Edgar. O cinema ou o homem imaginário. Lisboa: Ed. Relógio D'água, 1997.
- RAMOS, Fernão Pessoa. Teoria do cinema e psicanálise: intersecções. In: BARTUCCI, Giovanna. Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- SAMPAIO, Camila Pedral. O cinema e a potência do imaginário. In: BARTUCCI, Giovanna. Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- SANSOT, Pierre. Rêver au cinéma, habiter la ville. In: Cités-cinés (ouvrage sortie à l'occasion de l'exposition Cités-cinés). Paris: Ramsay et la Grande Halle/ La Villette, 1987.
- SENNETT, Richard. La conscience de l'œil: urbanisme et société. Paris: Les éditions de la passion, 2000.
- SCHØLLHAMMER, Erick. Rio de Janeiro, cidade cinematográfica: a cidade como produção de sentido. In: Lugar Comum. Rio de Janeiro, v.9-10, 2000.
- THE PEVERT'S GUIDE TO CINEMA (O guia perverso do cinema). Direção de Sophie Fiennes. Apresentado e escrito por Slavoj Žižec, 2006.
- XAVIER, Ismail (org.). A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrasil, 1983.