

NAS RUAS DO CINEMA: POR UMA CARTOGRAFIA DOS VESTÍGIOS CINEMATOGRAFÍCOS NO ESPAÇO URBANO DO RIO DE JANEIRO

Márcia Cristina da Silva Sousa (*Márcia Bessa*)
marciabessa@bol.com.br
<http://lattes.cnpq.br/6540939615825928>

Leila Beatriz Ribeiro (*Leila Ribeiro*)
leilabribeiro@ig.com.br
<http://lattes.cnpq.br/4234602401995614>

INTRODUÇÃO

O processo de extinção dos *cinemas de rua* – estabelecimentos ou salas de projeções cinematográficas erguidas no espaço urbano em meio às construções habituais: comércios, serviços, residências dentre outros – das calçadas da cidade do Rio de Janeiro, vem atuando desde os primórdios da atividade de exibição cinematográfica no Brasil, mas se intensifica sobremaneira na década de 1980. É um fenômeno de escala mundial que, de maneira difusa ou mesmo desordenada, caracteriza mudanças na configuração do espaço citadino. É exatamente disso que trata esse artigo, embora ainda o indiquemos apenas em poucas páginas e ainda em estágio embrionário. Uma taxonomia que se efetiva através dos rastros deixados pelos antigos *cinemas de rua*, vestígios inscritos no texto da cidade. Ou através dos cinemas que ainda habitam as calçadas do Rio de Janeiro: modificados, renovados, fechados, abandonados. Investigamos, sobretudo, as marcas, as sombras projetadas pelas velhas edificações dos *cinemas de rua* no cenário carioca. Procuramos percorrer as ruas atrás de indícios da memória das salas de exibição cinematográfica de rua do passado, do presente... Do futuro?

Esse trabalho lança as bases para uma classificação sistemática dos *cinemas de rua* da cidade sob a ótica da *cartografia 1* – “faça mapas” (1995, p. 36) – de Gilles Deleuze e Félix Guattari; destacando fundamentalmente as configurações advindas das

¹Sentimos que não convenceremos ninguém se não enumerarmos certas características aproximativas do rizoma. [...] 5º e 6º – Princípio de cartografia [...] o mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. Ele contribui para a conexão dos campos, para o desbloqueio dos corpos sem órgãos, para sua abertura máxima sobre um plano de consistência. [...] de forma alguma submetida a uma lei de contiguidade ou de imediatidade em relação ao seu objeto; ela pode acontecer à distância, vir e voltar muito tempo depois, mas sempre em condições de descontinuidade, de ruptura e multiplicidade. [...] um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 15-33)

transversalidades suscitadas nos caminhos percorridos por esses autores. Adentramos o universo desses (e de alguns outros) autores para analisar as imagens deixadas pelas salas de exibição cinematográfica no texto urbano da cidade do Rio de Janeiro – a arquitetura remanescente, fotos, um letreiro... Vestígios.

UMA BREVE HISTÓRIA DOS CINEMAS DE RUA DO RIO DE JANEIRO

Inicialmente os aparelhos para a exibição de imagens em movimento eram mais uma dentre as atrações de espetáculos de variedades ou salões de exposições dos avanços tecnológicos da época. Como ainda estava longe de ter uma forma definida, o cinema do início do século XX acabava por modelar-se a velhas e já estratificadas configurações de espetáculo. E vai permanecer oscilando entre as fronteiras do entretenimento, da arte e da técnica desde então.

Os primórdios do cinema trazem os *vaudevilles* como forma predominante de exibição, sobretudo entre 1895 e 1900, mas não podemos deixar de ressaltar a importante ação dos exibidores itinerantes. Através deles os filmes chegavam aos mais remotos lugares. Alugavam salões ou estruturas similares e projetavam os filmes. Nessa situação o exibidor era também o bilheteiro, o operador do projetor e, muitas vezes, até o narrador da história. Pode ter tido início assim o grande poder do exibidor no cinema.

As primeiras salas de cinema do Rio de Janeiro possuíam duas características básicas: o tamanho reduzido e o fato de serem nas ruas. Inicialmente, as sessões de cinema eram exibidas nos locais tradicionais de diversão.

Das fotografias animadas ao cinema como experiência estética, o espaço que acolheu estas imagens em movimento passou das pequenas salas improvisadas do final do século para o requinte dos Roxys e Capitols disseminados pelo mundo inteiro. A definição do programa arquitetônico *sala de exibição*, do fato mesmo de ter sua origem na afirmação e desenvolvimento de um cinema dominante, foi profundamente marcada pelos valores que este cinema estabeleceu. No Rio de Janeiro, a cadeia de cinemas que a Metro-Goldwyn-Mayer fez construir para exibir as suas produções com exclusividade fez com que o comércio cinematográfico sofresse um forte impacto e que, junto ao público, se estabelecessem padrões e necessidades novos que reforçavam não apenas a reprodução continuada dos seus filmes como também consagrasse uma vez mais a noção já cristalizada de que cinema americano era o verdadeiro cinema. (VIEIRA; PEREIRA In: AVELLAR [et al], 1986, p. 59)

A região central do Rio se ampliava no início do século XX com a reforma urbanística de Pereira Passos. A reestruturação do espaço urbano da cidade usou o alargamento das vias e tornou-as retas e menos entrelaçadas. Surgiram as calçadas e o comércio de rua. A luz artificial. O policiamento. O sistema policial, que vinha se desenvolvendo desde fins do século XVIII e início do XIX, ganha novo impulso nessa época.² O comércio começa a organizar-se, sobretudo ao redor dos locais consagrados ao entretenimento e a cultura. Há instalações de praças, de monumentos. Começava-se a voltar à vida da cidade para o exterior. Um plano de controle urbano. A imagem da cidade é dividida em camadas. Vários *topos*.

A abertura da Avenida Central em 1904 e a chegada da eletricidade – um ano mais tarde – incentivavam a ampliação de espaços de vida noturna e a criação de locais para a projeção de imagens em movimento. Ainda que por aqui chegassem poucos filmes, havia espaço para as grandes cadeias cinematográficas, mas também para o pequeno exibidor. Pelas ruas do Centro do Rio cinemas como o *Éclair*, o *Olímpia*, o *Cine Íris* e o *Ideal* – com uma clarabóia projetada por Eiffel, o mesmo da Torre – faziam com que a região central da cidade respirasse ares cinematográficos. Não foi à toa que a *terra do cinema*, a Cinelândia, por ali se desenvolveu. Os cinemas da Praça Floriano – que a maioria vai passar a conhecer como Cinelândia – consolidaram e permitiram a proliferação das salas de exibição por outros bairros do Rio de Janeiro. Os cinemas têm participação fundamental no povoamento da cidade; seu surgimento, desenvolvimento e cristalização parecem acompanhar, de maneira complexa, a experiência urbana. Segundo João Luiz Vieira e Margareth Pereira, “foi somente com a construção dos novos cinemas da Cinelândia, no início da década de 20, que a exibição cinematográfica, assim como a arquitetura e a engenharia civil em nossa cidade sofreram grandes transformações.” (1986, p. 25)

Nas décadas de 1930 e 1940, as salas de cinema invadiram as ruas dos quatro cantos da cidade. Algumas salas ainda em atividade outras que pouco duraram nos lembram os anos que sucederam à explosão do cinema no Centro do Rio de Janeiro. As construções fazem parte da História e da Geografia da cidade. De tantas cidades. A partir dos anos 1950, e ao longo das décadas subsequentes, a presença cada vez mais marcante da televisão no cotidiano da população, a entrada em cena do videocassete e

²Ver FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Vozes, 2004.

das TVs por assinatura fizeram com que o público de cinema reduzisse drasticamente. Esses, juntamente com outros importantes fatores, acabaram por levar muitos *cinemas de rua* a encerrarem suas atividades. E em meados da década de 1980 teve início o processo de desaparecimento das salas de exibição cinematográfica das ruas do Rio de Janeiro.

Nesses anos em que, definitivamente, os cinemas de rua começaram a fechar maciçamente suas portas, houve uma migração das salas para os novos shoppings que estavam sendo construídos nos centros urbanos, que por sua vez eram decorrência de uma profunda modificação dos hábitos de consumo por parte da população brasileira. (ALMEIDA; BUTCHER, 2003, p. 54-59)

O final do século passado assiste o surgimento de um novo *cinema de rua*. Parece que o cinema que hoje nasce ou renasce na rua teve que se render à fórmula do *multiplex*³, para acompanhar a tendência do mercado cinematográfico, do setor de exibição ou as exigências dos novos hábitos do espectador contemporâneo. A verdade é que raros são os *cinemas de rua* atuais que mantêm o conceito original: “Antes do multiplex, o único atrativo do espectador era o próprio filme. Depois dele passou a ser, sobretudo, o espaço.” (ALMEIDA; BUTCHER, 2003, p. 65).

Iniciativas como as do *Cine Santa Teresa* e *Cine Arte Bangu*⁴ em acreditar também nos cinemas fora dos *shoppings centers* se dão de forma isolada, provando que é cada vez mais difícil a comunhão entre rua e cinema.

POR UMA CARTOGRAFIA DOS VESTÍGIOS DOS CINEMAS DE RUA NO ESPAÇO URBANO CARIOCA

Começando sua trajetória de entretenimento tecnológico nos teatros, cafés-concerto, *vaudevilles* e feiras de variedades; consolidando suas histórias (e sua história) nos *cinemas de rua*; tornando-se mais uma loja nos *shopping centers*; otimizando custos

³Complexos contendo várias salas de exibição concentrados, em geral, em *shopping centers*. Geralmente associados a um plano de exportação do produto cinematográfico norte-americano. Os multiplex oferecem uma “otimização total do espaço, oferta múltipla de filmes, economia de escala na administração, projeto inteligente de automação, oferta de serviços adicionais, além de uma pulverização do risco de fracasso de bilheteria (devido à possibilidade de manutenção de um título em cartaz por um tempo maior) e a alta rotatividade entre as várias salas”. (ALMEIDA; BUTCHER, 2003, p. 65)

⁴Os *Cine Santa Teresa* e *Cine Arte Bangu* são legítimos *cinemas de rua* inaugurados em 2003 e 2006 respectivamente.

e multiplicando lucros nos complexos *multiplex*, *megaplex*. A situação cinema não é mais a mesma. O “lugar” do cinema não é mais o mesmo.

O *cinema de rua* parece ter entrado em xeque na contemporaneidade. Pouquíssimas salas habitam ainda as calçadas de nossa cidade nos dias atuais. Não eram simplesmente salas de projeção. Eram espaços de socialização comunitária e de construção da cidadania. Com o desaparecimento do circuito exibidor das vias públicas interditam-se lugares vitais de lazer e cultura urbanos na rua. E a vida vai sumindo das ruas. Elimina-se assim um ponto de encontro, um local de discussão, um espaço de vivência da diversidade. Fecharam as portas dos *cinemas de rua* da cidade. Ficaram somente seus vestígios. Histórias, memórias e curiosidades ainda permanecem em diversos espaços que se transformaram, sobretudo, nos mais variados comércios. Se devemos nos importar ou não com aquilo que as antigas salas se transformaram é uma questão sem resposta, mas, acima de tudo, uma questão a ser feita.

Através dos deslocamentos (não necessariamente geográficos) e das experiências proporcionadas pelo desenvolvimento do trabalho empírico procuramos analisar o fenômeno do declínio dos *cinemas das ruas* do parque exibidor carioca e suas implicações para a vida cidadina. Procuramos mapear as marcas nos locais que abrigaram (ou abrigam) *cinemas de rua* cariocas. Verificamos seu atual estado. Uma *cartografia* de nossos cinemas, das ruas, endereços, arquiteturas. Os ainda cinemas, os escombros, os “comércios”. Pretendemos formar um mapa simbólico através do mapeamento histórico dos vestígios encontrados dos *cinemas de rua* ao longo do tempo apontando nas localizações da cidade as suas mudanças nesse mapa. Distintos mapas serão gerados nesse processo.

Introduzimos neste ensaio uma discussão sobre uma *cartografia* dos *cinemas de rua* através do fenômeno de esvaziamento das salas de exibição cinematográfica das calçadas da cidade desde os seus primórdios até o seu atual estado de (in)existência.

Parece-nos nesse momento propício retomar o conceito de *rizoma* – em viés cartográfico – proposto por Deleuze e Guattari, investindo no processo de subjetividade e nas possibilidades de conexão das características *rizomáticas* – de raiz múltipla, mas também superficial, experimental, heterogênea – para que os mapas gerados em nosso trabalho não se assemelhem a um mero decalque.

Diferente é o rizoma, *mapa* e *não decalque*. [...] Se o mapa se opõe ao decalque é por estar inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real. [...] O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como ação política ou como uma meditação. [...] Um mapa tem múltiplas entradas [...] Um mapa é uma questão de performance [...] (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 22)

Esse tema geográfico do mapa nos leva a dimensionar a presença dos *cinemas de rua* no espaço urbano da cidade do Rio de Janeiro em diferentes momentos, localizações e arquiteturas. Um mapeamento em *platôs* sobrepostos e itinerantes, que mostrará o deslocamento das salas de cinema também no tempo mas, principalmente, no espaço seguindo uma lógica dos múltiplos singulares. Uma espécie de viagem⁵ – no sentido deleuziano do termo.

Tanto na viagem quanto na taxonomia devemos tentar escapar um pouco de nossa própria expectativa. É preciso que consigamos nos afastar de nós mesmos para ainda podermos produzir conhecimento através do vetor da experiência num mundo globalizado. Tem que haver um distanciamento para que possamos realmente conhecer. Um distanciamento de tudo que já sabemos. O excesso de contato foi acelerado no pós-guerra (Segunda Guerra Mundial) e, depois potencializado com a *internet* – neste caso uma massificação do contato à distância. O que trouxe certa inacessibilidade do ser (de si) consigo mesmo – de se deixar afetar pelos conhecimentos. Vivemos num mundo de supercomunicação que nos aproxima demais, mas que, não necessariamente, gera proximidades realmente produtivas – aquelas que poderiam nos acercar do universal, do verdadeiro, do belo e do bem. Deleuze e Guattari nos falam da multiplicidade pura, da diferença pura, do intenso que individualiza, do individual que universaliza. Vivemos o perigo da homogeneização, da banalização da diversidade cultural pela supervalorização

⁵A viagem, para Deleuze, não está necessariamente ligada ao deslocamento geográfico. A viagem está relacionada a uma espécie de ruptura, uma transformação. Mover-se não é necessariamente transformar, ocasionar alguma ruptura significativa. Há viagens que fazemos sem sair do lugar – viagens imóveis, virar-se na cama (Ver DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 1977) Os nômades circulam na mesma área. Mudam seus acampamentos na sua própria terra para reelaborar ser conteúdos dentro de um mesmo circuito a que eles se apegam. O nomadismo está relacionado ao espaço liso – o espaço aberto para novas significações – e, não ao espaço estriado – o espaço já demarcado por excelência. O nômade não quer sair de sua terra. Eles viajam e ocasionam rupturas no mesmo lugar. (Ver DELEUZE, Gilles. Tratado de nomadologia. In: **Mil platôs** – 5º Volume. São Paulo: Editora 34, 1996)

da informação. A verdadeira viagem para Deleuze é produzir um afastamento criador, com ruptura de barreiras pré-concebidas. Sendo assim, a viagem prescinde um deslocamento geográfico. (www.oestrangeiro.net/esquizoanalise/67-o-abecedario-de-gilles-deleuze). Para Deleuze (ZOURABICHVILI, 2004, p. 38), “O trajeto se confunde com a subjetividade do próprio meio na medida em que ele se reflete naqueles que o percorrem. O mapa exprime a identidade do percurso e do percorrido. Ele se confunde com seu objeto, quando o próprio objeto é movimento”.

A *cartografia*, por atuar sobre uma matéria irregular (sem querer retificá-la), parece adentrar o campo de pesquisa dos espaços de exibição cinematográfica de forma enriquecedora. Devemos aceitar a irregularidade e a dispersão como um componente ao mesmo tempo intrínseco e criador. O esforço empírico deve também desnaturalizar o objeto de estudo para que assim possamos agir livremente sobre os seus mecanismos mais fundamentais. Estranhar o conceito original do *cinema de rua*. Deixar-se levar por um novo encontro para pensar seus vestígios. Um trabalho que caminha nesse sentido pode nos forçar a pensar e a estranhar ideias estratificadas. Nossa pesquisa se afina, por princípio, com as inquietações intelectuais e afetivas advindas do estranhamento diante das configurações estabelecidas pelos *shopping centers* e pelas relações à distância como estruturas que constituem alguns dos mais substanciais axiomas de nossa época.

Os alicerces sobre os quais estava fundada a maior parte dos cinemas do circuito exibidor brasileiro – em especial o carioca – eram muito frágeis e já apontavam um futuro incerto. Havia um aspecto, desde seu início, voltado para a concentração das salas nas mãos de poucos, pela presença do investidor estrangeiro, pelo domínio do mercado cinematográfico pelo setor de exibição e pela participação maciça do chamado cinema dominante (o filme clássico narrativo norte-americano) nas telas dos *cinemas de rua* nacionais. A partir da década de 1980 uma grande parcela dos *cinemas de rua* começa a fechar suas portas. O público vai para o *shopping center*. O cinema vai atrás e se transmuta num “espaço estriado” (DELEUZE, 1992), padronizado. O fim da *Embrafilme*⁶ e a retirada do filme brasileiro de cartaz diminuem ainda mais as idas ao cinema já que uma grande faixa de público bem popular só era atraída por esse tipo de película. O *Plano Real* possibilitou a partir de 1995 a subida do preço médio do ingresso no Brasil e uma

⁶**Empresa Brasileira de Filmes.** Órgão do governo federal brasileiro de fomento à produção, distribuição e exibição cinematográfica nacional extinta durante o governo de Fernando Collor de Melo (início da década de 1990).

consequente evolução do processo de elitização do espectador de cinema. Em seguida, assistimos a um aumento da participação decisiva do capital norte-americano na ampliação e manutenção do circuito exibidor nacional – intensificando uma vez mais o caráter expansionista e dominador do produto norte-americano. E por último, mas não finalizando, a fórmula do *multiplex* é uma resposta da indústria do cinema à força do entretenimento caseiro.

A ideologia capitalista, tão bem aplicada às conquistas impetradas pela expansão de mercados cinematográficos encontram revés em Deleuze e Guattari, quando esses autores desenvolvem uma verdadeira filosofia, isto é, realmente nova, inaugural, inédita. Ressaltar o quão espesso e relevante torna-se a experiência empírica vista através da ótica do *rizoma* – no *mapa*, na *cartografia*. Escrever é cartografar. E cartografando podemos desafiar identidades. As estruturas estão sempre em transformação; coexistem no tempo e no espaço. Não há apenas o que sociedade e a lógica de mercado nomeiam, sempre há saídas para a subversão de uma ordem vigente. O tratado de filosofia, trazido por Deleuze e Guattari, no compêndio *Mil platôs* aproxima-se muito mais de uma ontologia, física, lógica, psicologia e moral e de uma política. Porém, com o importante diferencial de não se ir de uma a outra através de uma lógica de desenvolvimento, do que inaugura ao inaugurado, do princípio ao fim. Aliás, eles sugerem que partamos do meio, pelo meio, entrando e saindo, não começando nem terminando.

[...] a literatura americana, e já inglesa, que manifestaram este sentido rizomático, souberam mover-se entre as coisas, instaurar uma lógica do E, reverter a ontologia, destituir o fundamento, anular fim e começo. Elas souberam fazer uma pragmática. É que o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade. *Entre* as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 37)

Deleuze e Guattari conferem vantagem ao espaço em detrimento do ao tempo – privilégio do mapa. Tudo é coextensivo a tudo. Desse modo, as segmentações só podem corresponder a placas, a estrias paralelas, com diferenças de planos, consonâncias e ligações dos platôs, datados, mas contemporâneos. Os autores concebem a ontologia como uma ciência geológica, ou seja, ao invés do ser a terra com suas camadas

físicoquímicas, orgânicas, antropomórficas. Não concebem oposição entre homem e natureza, entre natureza e indústria, mas vida em comum e união. O homem vive na mecosfera. Habita um lugar onde as máquinas deram corpo à terra. As máquinas, elementos constituintes da terra, fizeram da terra o que ela é. E a terra é a grande máquina. A máquina das máquinas. A lógica que rege a mecosfera não conhece a negação nem a privação. Deleuze e Guattari têm a importância de renovar completamente os fatos de que trata a filosofia e que tramam a nossa existência. E, em particular para nossos estudos, fornecem ferramentas teóricas, empíricas, metodológicas e motivacionais realmente revolucionárias e primordiais para a atividade cartográfica inerente a nosso tema. Um mapa que ensina o caminho rumo ao reconhecimento das multiplicidades, das intensidades e da diferença pura.

CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

A essa altura temos ainda mais questões a colocar do que respostas a serem dadas. Tantas questões suscitadas pelos vestígios dos antigos cinemas ainda encontrados em nossa paisagem urbana, por cinemas reformados que insistem em sobreviver, ou por salas de exibição que teimaram em nascer nas ruas indo na contramão do confinamento dos *shoppings centers*, dos complexos *multiplex*.

Iniciativas atualmente raras que procuram acreditar nos cinemas fora dos *shoppings centers* se dão de forma isolada, provando que é cada vez mais difícil a comunhão entre rua e cinema. Parecem tentativas de manter, de alguma forma, a memória dos *cinemas de rua* da cidade ou experiências que buscam uma certa conservação do *hábito cinema*⁷. Para manter, quem sabe, vivo o *cinema de rua* em sua vertente original. Talvez precisemos despender uma quantidade de energia considerável para tentar reconhecer os passados usáveis dos passados dispensáveis. Necessitamos de discernimento e rememoração produtiva, além disso, podemos pensar sobre o fato de que nem a cultura de massa nem a mídia virtual parecem ser necessariamente incompatíveis com tal objetivo. Precisamos não permitir que o medo e o esquecimento paralisem nossas ações. Aqui então, talvez seja o momento de lembrar o futuro, em vez de ficarmos somente nos preocupando com o futuro do já que passou. Trabalhamos,

⁷A permanência de espectadores reunidos em uma sala, dispostos entre o projetor e a tela gerou um hábito. (MACIEL, 2009, p. 47)

sobretudo, na produção e recuperação de informações e imagens dos *cinemas de rua* do Rio de Janeiro.

Sabemos que não existe um manual de *cartografia* a ser seguido. Mesmo porque (e ainda que), como é emprestada da cena teórica de Deleuze e Guattari, a *cartografia* obviamente foge da representação social vigente, do domínio da consciência abrindo espaço para a ideia de engendramento, de processo. Assim tentamos escapar à primazia da consciência. E podemos nos valer da *cartografia* propondo um diálogo com a tradição da comunicação e da cultura.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Paulo Sérgio; BUTCHER, Pedro. Cinema, desenvolvimento e mercado. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.

AVELLAR, José Carlos [et al]. Filme Cultura, N° 47 (agosto). Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia, vol 1. Rio de Janeiro: editora 34, 1995.

_____. Kafka: por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

_____. Tratado de nomadologia. In: Mil platôs – 5º Volume. São Paulo: Editora 34, 1996.

DELEUZE, Gilles. Conversações. Rio de Janeiro: editora 34, 1992.

_____. *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*. Entrevistas a Claire Parnet, 1989.

FOUCAULT, Michel. Vigiar e punir. Petrópolis: Vozes, 2004.

MACIEL, Kátia (Org.). Transcinemas. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009.

ZOURABICHVILI, François. O vocabulário de Deleuze. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

<http://www.oestrageiro.net/esquizoanalise/67-o-abecedario-de-gilles-deleuze>

SOBRE AS AUTORAS

Márcia Bessa possui mestrado em Ciência da Arte pela Universidade Federal Fluminense/UFF (2005). É graduada em Comunicação Social - Habilitação Cinema e Vídeo - pela mesma instituição (2000). Atualmente é doutoranda do Programa de Pós-

Graduação em Memória Social (PPGMS/UNIRIO) - bolsista CAPES. Tem experiência comprovada nas áreas de Cinema e vídeo, Educação Superior e Produção Cultural.

Leila Ribeiro possui graduação em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1981), Licenciatura em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1982), mestrado em Ciência da Informação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1986) e doutorado em Ciência da Informação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2005). Atualmente é professora Adjunta III da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de Ciência da Informação, atuando principalmente nos seguintes temas: informação, patrimônio, narrativas, coleções e imagens.