

MOONRISE KINGDOM: REPENSANDO O LOGOCENTRISMO SOB UMA ÓTICA SENSÍVEL

Caroline FOGAÇA ¹

Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo, SP ²

RESUMO

O filme *Moonrise Kingdom* (2011) é uma produção cinematográfica que narra a história de duas crianças que se apaixonam e fogem de suas casas, desestabilizando a ordem dos grupos dos quais fazem parte. Com base nos conceitos semióticos de Peirce e dos registros de Lacan, o presente artigo visa, de forma crítica, analisar a obra fílmica demonstrando aspectos da tradição hermenêutica que sobrepõem a razão instrumental em relação às emoções e ao sensível.

Palavras-chave: Semiótica - Psicanálise - Cinema - Comunicação - Estética

INTRODUÇÃO

Moonrise Kingdom é um filme de 2011, dirigido por Wes Anderson e escrito por Roman Copola, que conta a história das crianças Suzy (Kara Hayward) e Sam (Jared Gilman) que se conhecem, se apaixonam e fogem juntas, abalando os respectivos grupos dos quais fazem parte e que buscam incessantemente resgatá-las. A obra possui a particularidade visual do recorrente destaque dado ao texto verbal, através do uso de linguajar polido e formal, bem como títulos escritos em tela, closes em bilhetes, cartas, placas, livros e mapas. Aspectos estes que tornam a obra peculiar pelo fato de se tratar de um contexto prioritariamente infantil e lúdico, mas dotado de referências a leis, normas, formalidades e burocracias.

O trabalho pretende, em primeiro momento, demonstrar brevemente concepções de diferentes autores a respeito da tradição logocêntrica que privilegiam a razão instrumental em detrimento da emoção e do sensível. Na segunda parte, são apresentados alguns conceitos da semiótica peirciana, com enfoque na categoria da

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da Escola Superior de Propaganda e Marketing (PPGCOM ESPM), pós-graduada em Semiótica Psicanalítica Clínica da Cultura na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Email: carol.fbarbosa@gmail.com

² O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

terceiridade e fazendo uma relação com o registro laciano do Simbólico. Em sequência é feita a análise do filme com base nas teorias apresentadas, demonstrando que este enquadre funciona como recurso que possibilita um entendimento crítico a respeito do que pode estar relacionado à tradição logocêntrica, que privilegia a razão instrumental em detrimento da emoção e do sensível. O trabalho visa, deste modo, apresentar tais críticas manifestas por meio da linguagem audiovisual sob uma perspectiva semiótico-psicanalítica.

A TRADIÇÃO LOGOCÊNTRICA

A diferenciação entre *pathos* e *logos* tem sido objeto de debate desde tempos antigos, com uma tendência frequente de situar o *logos* em uma posição hierárquica superior ao *pathos*. Em seu livro "A estética da comunicação: além da pragmática", Herman Parret (1997, p.107) explana claramente essa questão, identificando o *pathos* como sendo associado à negatividade:

[...] o *pathos*, em sua relação de tensão como o *logos*, sempre ficou em segundo lugar – nossa tradição intelectual identifica quase automaticamente o *pathos* ao patético e ao patológico. É uma história muito antiga: a paixão para os gregos é frenesi, morbidez e perturbação. [...] *Pathein* conota dor e a desgraça, o sofrimento e a doença. *Pathos* predica a morte, a loucura, a obscuridade, o caos, a desarmonia, o submundo, a variabilidade, a diferenciação e o indistinto, enquanto o campo do *logos* é aquele da razão, da vida, da claridade, do cosmo, da harmonia, do celestial, universalidade, da regularidade e da distinção.

Essa tradição hermenêutica, como denomina Hans Ulrich Gumbrecht (2010), teve início na era moderna, quando a ideia do cogito cartesiano deu origem a diversas dicotomias, como espírito/matéria, mente/corpo, profundidade/superfície, significado/significante, entre outras. Dessas quais, o primeiro polo (relacionado ao sentido espiritual e à interpretação) sempre foi favorecido e considerado superior hierarquicamente ao segundo (corpo e materialidade).

O advento da modernidade, da industrialização e das grandes cidades, no século XVII, que segundo Bem Singer (2004), marcou um período caracterizado pelo desamparo ideológico pós-sagrado e pós-feudal em que todas as normas e valores estavam sujeitos a questionamentos. Nesse contexto, a racionalidade instrumental emerge como o quadro intelectual que molda a percepção e construção do mundo. Ela engloba uma série de transformações tecnológicas e sociais que ocorreram nos últimos dois séculos, atingindo um ponto crítico no final do século XIX. Estas mudanças incluem o

rápido processo de industrialização, urbanização, aumento populacional, a propagação e desenvolvimento tecnológico, e a instauração da cultura de consumo em massa.

Segundo George Simmel (1973), a relação entre a economia monetária e o domínio do intelecto é intrínseca. De acordo com o autor, durante o século XVII, passou a haver uma necessidade crescente de especialização no trabalho, o que levou os indivíduos a se tornarem mais específicos em suas funções. Isso resultou em uma interdependência entre suas tarefas e as dos ocupantes de outras funções. Esse modo de operação requer uma integração cuidadosa das atividades em modelos espaço-temporais estáveis e impessoais. Simmel (1973, p.15) observa que a "pontualidade, calculabilidade e exatidão são introduzidas à força na vida devido à complexidade e extensão da vida nas cidades". Esses fatores tendem a excluir características irracionais e impulsivas, visando moldar a subjetividade dos sujeitos em função de exigências externas.

SEMIÓTICA PSICANALÍTICA

Charles Sanders Peirce divide os fenômenos da natureza em três categorias gerais: primeiridade, segundidade e terceiridade. A primeiridade representa a possibilidade qualitativa positiva, sendo a mera capacidade de uma qualidade existir por si só, sem relação com outras coisas no mundo, indicando acaso, indeterminação e singularidade. A segundidade refere-se à existência concreta e aos resultados tangíveis, como eventos que ocorrem sem serem determinados por casualidades ou leis específicas, exemplificado por situações como uma pedra rolando em uma montanha. Já a terceiridade é a categoria de mediação, devir e generalidade, representando princípios gerais e reguladores que governam eventos reais, oferecendo uma perspectiva ordenada e organizada sobre o mundo. Segundo Lúcia Santaella (2001, p.53) as três categorias são onipresentes, deste modo “as classificações devem funcionar como meios para iluminar essa pluralidade e não para fixar um signo dentro de uma distinção, em detrimento das outras.”

Santaella (1999, s/ p.) faz uma relação das três categorias aos registros psicanalíticos do imaginário, real e simbólico, respectivamente. A autora correlaciona a categoria da primeiridade ao imaginário devido a propriedade de identificação, pois identificar implica eliminar a distinção entre quem identifica e o objeto da identificação, dissolvendo as fronteiras entre o eu e o outro. O real corresponde à segundidade, pois “é causação não governada pela lei do conceito” (SANTAELLA, 1999, s/ p.), ou aquilo que

escapa ao simbólico. Este último, sobre o qual será dedicada maior atenção nesse trabalho, é definido pela autora da seguinte maneira:

O registro do simbólico é o lugar do código fundamental da linguagem. Ele é lei, estrutura regulada sem a qual não haveria cultura. Lacan chama isso de grande Outro. O Outro, grafado em maiúscula, foi adotado para mostrar que a relação entre o sujeito e o grande Outro é diferente da relação com o outro recíproco e simétrico ao eu imaginário. (SANTAELLA, 1999, s/ p.)

Lacan e muitos outros leitores de sua obra se dedicaram longamente ao conceito de grande Outro, para auxiliar seu entendimento, segue uma breve definição do Dicionário de Psicanálise:

Termo utilizado por Jacques Lacan para designar um lugar simbólico — o significante, a lei, a linguagem, o inconsciente, ou, ainda, Deus — que determina o sujeito, ora de maneira externa a ele, ora de maneira intra-subjetiva em sua relação com o desejo.

Pode ser simplesmente escrito com maiúscula, opondo-se então a um outro com letra minúscula, definido como outro imaginário ou lugar da alteridade especular. Mas pode também receber a grafia grande Outro ou grande A, opondo-se então quer ao pequeno outro, quer ao pequeno a, definido como objeto (pequeno) a. (ROUDINESCO; PLON, 1998, p.558)

O grande Outro opera no nível simbólico, e a ordem simbólica é construída sobre regras complexas e pressupostos. Para Lacan (1979) a formação do universo humano surge da interação entre o mundo imaginário e o mundo real. Essa interação é moldada pela posição que o indivíduo ocupa no reino simbólico, isto é, no domínio da linguagem e da comunicação verbal. Durante a comunicação, as pessoas não interagem apenas umas com as outras, a atividade de fala é fundamentada em uma rede intrincada de normas e suposições. Segundo Zizek (2010, p.19), a ordem simbólica não é uma substância espiritual independente dos indivíduos, mas é mantida através de suas atividades contínuas. Ou seja, essa ordem não tem uma existência própria, sendo formada apenas pelas ações dos indivíduos que estão sob sua influência.

Lúcia Santaella (1999, s/p.) aponta que “o grande Outro em todos os seus sentidos é sempre terceiridade. É lei, mediação, estrutura regulada que prescreve o sujeito.” O aspecto da mediação é o que situa o grande Outro entre os sujeitos, como ocorre na comunicação. Zizek (2010) destaca que a linguagem humana vai além de simplesmente transmitir informações; ela constantemente reafirma, de maneira autorreflexiva, o vínculo simbólico fundamental entre as pessoas que estão se

comunicando. Isto se dá na essência do que é convencionalizado, a exemplo o que pode ser entendido como “senso comum”:

Quando falo sobre a opinião de outras pessoas, nunca é somente uma questão do que eu, você ou outros indivíduos pensam, mas também do que um "alguém" impessoal pensa. Quando violo uma regra de decência, nunca faço apenas o que a maioria dos outros não faz- faço o que não "se" faz. (ZIZEK, 2010, p.20)

O filme analisado carrega uma série de signos que podem ser relacionados ao que foi aqui apresentado. Lúcia Santaella (2015) explica que qualquer coisa pode funcionar como signo, entretanto há três propriedades formais que tornam isso possível: a qualidade, a existência e o caráter de lei. Em seu fundamento, as propriedades fenomenológicas da primeiridade, segundidade e terceiridade são identificáveis. Sendo assim, quando o signo se fundamenta nessas propriedades, ele é categorizado como qualisigno, sin-signo e legi-signo. Assim, os recursos constituintes da linguagem audiovisual de se vale a obra serão aqui apontados como signos que podem se relacionar às críticas feitas pelos autores apresentados, tornando possível uma visão crítica a certos modelos reforçados pela tradição hermenêutica.

MOONRISE KINGDOM

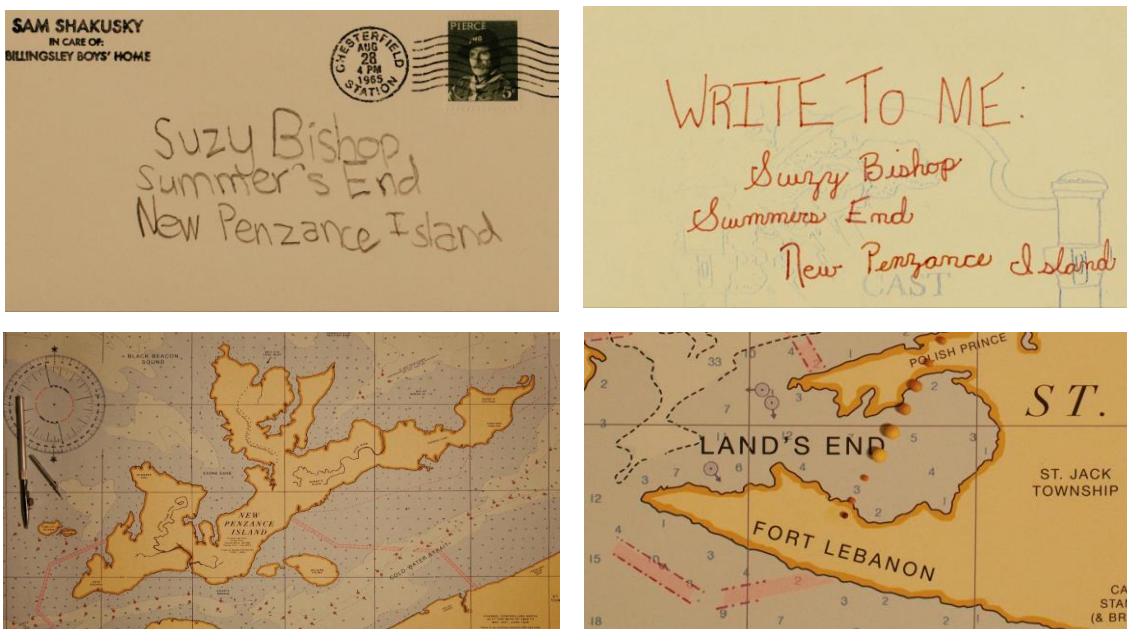
Os filmes do diretor, em sua maioria, têm por característica a harmonia estética, presente na simetria e centralidade dos enquadramentos, movimentos de câmera uniformes e paletas de cores em tons pastéis. Fazendo uso desses recursos, o filme inicia com *traveling* de câmera mostrando os cômodos da casa de Susy até chegar em seu irmão mais novo, que liga seu gravador e começa a tocar a voz de uma criança narrando, de maneira polida e pausada, o nome dos instrumentos que tocam em seguida compondo uma orquestra. Enquanto isso acontece, os créditos iniciais do filme são exibidos em uma fonte cursiva e adornada (Figura 1).



Figuras 1 e 2 - Impressão de tela de Moonrise Kingdom (2011)

Tais particularidades colocam, logo de início, o texto e o discurso em evidência e meticulosa consonância com os outros recursos audiovisuais. Em seguida, vemos todos os seus irmãos reunidos em volta do gravador e Susy ao fundo lendo um livro. O livro, intitulado *Shelly and the secret universe*³, tem enfoque centralizado de sua capa (Figura 2). A menina fecha o livro, começa a olhar com seu binóculo pela janela da casa e depois vai até a caixa de correio, de onde retira uma carta (Figura 3).

Susy e Sam trocam cartas, que são narradas pelas vozes dos próprios personagens e, em alguns momentos, exibidas em primeiro plano. É por meio delas que as crianças passam a se conhecer melhor, após terem se encontrado na apresentação da igreja, quando Sam invade o camarim e vê Susy pela primeira vez. Por intermédio das cartas (Figuras 3 e 4) que arquitetam o plano de fugirem juntos, fator que desencadeia todo o arco narrativo principal da história.



Figuras 3 a 6 - Impressão de tela de *Moonrise Kingdom* (2011)

A cena que sucede é um mapa ocupando a tela inteira (Figura 5), acompanhado da narração do professor de cartografia de Sam apresentando as características do local, New Penzance, o ano, 1965, e a condição climática de que um furacão atingirá a região num período de três dias. O mapa é uma figura que aparece em cena com certa recorrência, devido ao plano de deslocamento das crianças, que ajuda a situar o expectador com precisão tanto as suas localizações quanto a organização de planejamento de Sam (Figuras 5 e 6).

³ Todos os livros de Susy foram criados exclusivamente para o filme e são, em momentos específicos, destacados no decorrer da obra, quando ela lê pequenos trechos de cada um deles.

Sam tem conhecimentos diversos de sobrevivência devido sua participação no grupo de escoteiros e aulas de cartografia. O grupo de escoteiros, logo de início, é apresentado evidenciando o rigor e a disciplina presentes no modo como é organizado. O chefe dos escoteiros Ward (Edward Norton) inspeciona todo o acampamento, dando ordens a todos os membros com relação às suas instalações, tarefas e vestimentas, até notar a ausência de Sam. É Ward quem aciona as autoridades e informa o desaparecimento do garoto.

Ao contatar a família de Sam, seu pai adotivo, Mr. Billingsley (Larry Pine), não o aceita de volta devido a recorrência das encrencas nas quais se coloca. Ao ser questionado pelo policial, ele diz: “Ele é um bom garoto, tem um bom coração, mas não é justo com os outros, você entende? Ele é emocionalmente perturbado.”⁴ Sam é classificado por essa tratativa por diversas vezes durante o filme, geralmente associada ao fato de ser órfão. As autoridades são então orientadas a passar a responsabilidade de Sam, quando encontrado, ao serviço social.

O serviço social, é representado de uma maneira particular na obra. De modo geral, cores quentes são as que predominam no filme, com exceção do escritório do Serviço Social. O local possui cores frias, como cinza, branco e azul. Além disso, a única personagem que não possui um nome próprio é a assistente social (Tilda Swinton), que é referida como Serviço Social, mesmo quando dirigida em segunda pessoa do singular.

A cor azul é comumente associada a frieza, racionalidade e funcionalidade. Em seu trabalho *A psicologia das cores*, Eva Heller (2018) faz entrevistas com mais de duas mil pessoas para saber quais cores comumente são atreladas a determinadas concepções. A cor azul costuma ser a mais mencionada pela maioria dos entrevistados diante dos conceitos já citados, bem como à fidelidade, inteligência, ciência e praticidade.



Figuras 7 e 8 - Impressão de tela de *Moonrise Kingdom* (2011)

⁴ *He's a good boy, he's got a good heart, but it's just not fair to the others, you see? He's emotionally disturbed.*(Tradução Livre)

Segundo a autora, a combinação azul, branco, cinza e preto é associado a frieza, inteligência e ciência.

O caráter generalidade e convencionalidade na atribuição de cores à conceitos, semioticamente, está no campo da terceiridade. O objeto do signo, neste caso os conceitos, assumem caráter de símbolo, pois relacionam por convenção. Entretanto, ao apresentar as explicações dos possíveis motivos que levam a tais escolhas, o signo assume o caráter de ícone (relação de similaridade com o objeto a partir de suas qualidades). Para cada conceito, a autora apresenta algumas possíveis explicações tanto históricas (legi-signo) quanto constituintes da experiência comum (quali-signo) que possam explicar tais associações. A exemplo disso, Heller (2018) explica que uma das associações feitas é a de que a cor azul se relaciona à frieza pelo fato da pele humana adquirir uma tonalidade azulada quando exposta a baixas temperaturas. É evidente que a associação de uma qualidade estética a um determinado conceito pode assumir um caráter muito particular em função do repertório do intérprete. Contudo, uma investigação simbólica que considera a generalidade e recorrência de certas atribuições permite dar sustento à uma relação entre conceitos, teorias e influências culturais.

A crítica que destacamos, especialmente no recorte em relação à assistente social, pode demonstrar uma carência de sensibilidade em relação as instituições burocráticas. Esta visão proeminente do simbólico sobre o imaginário no contexto apresentado vai na direção do que diz Lúcia Santaella, quando exemplifica o que seria o simbólico sem a presença dos outros dois registros:

Sem o estofado do imaginário, o simbólico não seria nada mais do que uma cadeia vazia, um infinito deslocamento de significantes. Sem o real do corpo, por outro lado, ele não seria nada mais do que uma maquinaria combinatória, maquinaria desencarnada feita de padrões e regras. (SANTAELLA, 1999, s/p.)

No grande arco da história de *Moonrise Kingdom*, é observável a quebra da lei pela fuga das crianças de seus respectivos núcleos. Cada um demarcado pela autoridade de seus líderes, onde esse acontecimento gera uma desestabilização da ordem instaurada, sendo o agente motivador da história. Tanto Sam quanto Susy são caracterizados por seus comportamentos desviantes. Suzy cita vários exemplos desse tipo de conduta de sua parte, a começar pelo fato de estar vestindo uma fantasia de corvo no espetáculo da igreja em função de seu mau-comportamento.

A esse respeito, Susy mostra a Sam um livro que encontrou nas coisas de seus pais, intitulado como “Lidando com a criança muito perturbada⁵”(Figura 9), demarcando a forma como a personagem é vista por seus pais. O livro possui uma capa preta com um rosto triste, como o de Susy ao mostrar o livro. A menina relata estar sempre envolvida em conflitos violentos e rouba livros da biblioteca. Em cena apresenta uma conduta contida, baixo tom de voz e expressão predominantemente séria. Afirma que o fato de roubar livros faz com que ela sinta um melhor humor e justifica essa atitude afirmando que, assim, pode ter um segredo para guardar.

Esse livro instrutivo tem o que parece ser um caráter regulador de conduta que, em última análise, destaca o desvio normativo no comportamento de Suzy. Sua perspectiva e modo como ela e Sam são tratados e categorizados, promovem um

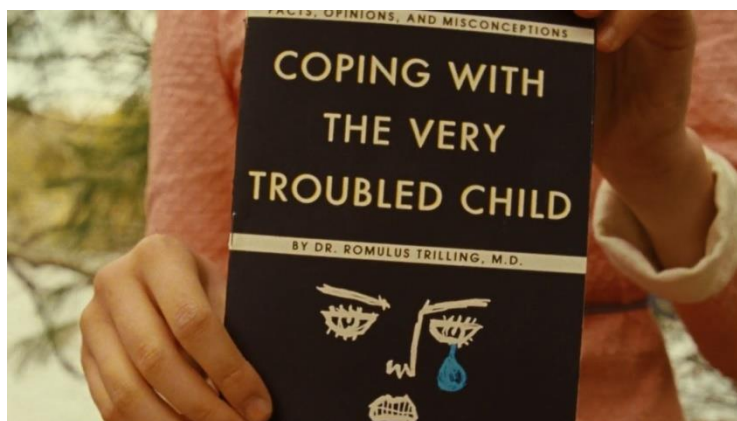


Figura 9- Impressão de tela de *Moonrise Kingdom* (2011)

questionamento a respeito da eficácia dessa ordem reguladora, que pode ser aqui entendida como o que Lacan denomina como grande Outro.

No desenrolar da trama, uma série de conflitos são postos em questão e, devido ao espaço disponível para a elaboração deste trabalho, não será possível se debruçar sobre todos. Contudo é possível afirmar que, na jornada em busca dessas crianças, os outros personagens – em boa parte responsáveis pela exigência e instauração da ordem tanto familiar quanto comunitária (autoridades como pais, polícia, chefe dos escoteiros, etc) – se compadecem pela situação das crianças. Agindo agora não mais em favor da ordem estabelecida, mas a fim de maleabilizar a rigidez de tais estruturas. Em especial o grupo de escoteiros e o policial (Bruce Willis) que querem impedir a separação de Sam e Susy, evitando que Sam seja levado pelo serviço social.

⁵ *Coping with the very troubled child* (Tradução livre)

Como já menciona Freud (1921), em grupos, os indivíduos agem de forma que não agiriam quando sozinhos. Deste modo, o que ocorre entre os protagonistas e os outros personagens parece ser um tipo de identificação que altera a postura do grupo em relação ao comportamento inicial.

[...] primeiro, a identificação constitui a forma original de laço emocional com um objeto; segundo, de maneira regressiva, ela se torna sucedâneo para uma vinculação de objeto libidinal, por assim dizer, por meio de introjeção do objeto no ego; e, terceiro, pode surgir com qualquer nova percepção de uma qualidade comum partilhada com alguma outra pessoa que não é objeto de instinto sexual. Quanto mais importante essa qualidade comum é, mais bem-sucedida pode tornar-se essa identificação parcial, podendo representar assim o início de um novo laço. (FREUD, 1921, p.117)

Conforme apontado por Lúcia Santaella (1999), o registro do imaginário é o que está relacionado à identificação, ou seja, depende dos aspectos qualitativos (qualisignos) para que se possa então ser feita uma relação. Acrescenta também que “o imaginário é a categoria psicanalítica da demanda de amor” (SANTAELLA, 1999, s/p.), o que permite relacionar ao que foi apresentado por Parret (1997) sobre *pathos* e *logos*. O aspecto identificatório que a obra se utiliza para chegar ao desfecho tende a uma dimensão mais sensível. O filme tem o que pode ser considerado um final feliz, pois tanto



Figura 10 - Impressão de tela de *Moonrise Kingdom* (2011)

a comunidade, quanto as crianças puderam se alinhar em consenso.

A cena em que Sam fala do broche que já foi de sua mãe (Figura 10), exemplifica a sensibilidade que diferencia os protagonistas do restante dos personagens. Ele diz “Não é destinado para o uso masculino, mas eu não dou a mínima⁶”. Aqui Sam deixa clara sua consciência da abdicação da regra estabelecida, o fato de o objeto carregar um significado emocional é prioridade sobre a regra. Outro exemplo similar é quando

⁶ *It's actually not meant for a male to wear, but I don't give a damn.* (Tradução Livre)

Sam questiona Susy do porquê usa tanto seus binóculos e ela responde que a ajudam a ver as coisas mais de perto, mesmo quando não estão tão longe. Sam responde da seguinte maneira: “Isso soa como poesia. Poemas, nem sempre precisam rimar. Eles só precisam ser criativos.”⁷

Nessa frase Sam dá indícios sobre o que se entende por poemas no senso comum, e o que se entende por uma suposta regra. Em ambos os casos temos um legi-signo sobrepondo outro, flexibilizando os primeiros, rompendo com uma restrição. Esses trechos resumem o ponto sobre o qual este trabalho se dedica em observar. Uma flexibilização da regra em favor do sensível e das emoções. Como propunha Sócrates na República de Platão que os poetas e artistas fossem expulsos da polis, em *Moonrise Kingdom*, os poetas fogem por iniciativa própria.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É notável o uso frequente de regras e leis que costumam seguir, como etiqueta, o linguajar educado e formal, presença de objetos como bússolas, mapas, sinalizações imperativas – como placas escrito “não pise na grama” – entre outros tantos elementos cujos usos são determinados por convenções estabelecidas. O uso da palavra escrita⁸ é destacado na decupagem do filme pelo uso de títulos escritos em tela, presente também em bilhetes, cartas, livros e leituras em voz alta auxiliando na demarcação do tempo na história. Peirce (2005) define as palavras, frases, livros como símbolos, devido ao seu caráter de convenção.

Moonrise Kingdom nos apresenta uma reflexão através do predomínio do simbólico sobre os outros registros através de legi-signos presentes de uma forma multidimensional, como podemos ver tanto pela forma do filme, quanto pela sua narrativa e os elementos que a compõem. A narrativa vai desorientando seus próprios códigos, dando espaço para uma dimensão sensível dando lugar a novos códigos, ou legi-signos. Assim, podemos evidenciar a presença marcada da lei moral e da conduta, que fazem parte do registro Simbólico e da terceiridade como representantes dessa tradição hermenêutica. Esta que é arrebatada, de forma lúdica e sensível, pela paixão de duas

⁷ *That sounds like poetry. Poems don't always have to rhyme, you know. They're just supposed to be creative.* (Tradução livre)

⁸ Os filmes de Wes Anderson frequentemente são divididos em capítulos com títulos escritos em tela e possuem narração, dando um caráter literário à obra.

crianças que rompem com os códigos estabelecidos demonstrando as falhas e problemáticas existentes na razão puramente instrumental.

REFERÊNCIAS

FREUD, Sigmund. Psicologia de grupo e a análise do eu (1921). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas, v.18. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

HELLER, Eva. A psicologia das cores. São Paulo: Editora G. Gili Ltda, 2018.

PEIRCE, C. S. Semiótica. 3 ed., São Paulo: Perspectiva, 2005.

PARRET, Herman. A estética da comunicação: além da pragmática. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

SANTAELLA, Lúcia. As três categorias peircianas e os três registros lacanianos. Psicologia USP, São Paulo, v. 10, n. 2, 1999. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65641999000200006

_____. Semiótica aplicada. São Paulo: Cengage Learning, 2002.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

LACAN, Jacques. O seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979

SIMMEL, George. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme. O fenômeno urbano. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

ZIZEK, Slavoj. Como ler Lacan. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2010.