



## Do vazio á graça: atenção no cinema de Robert Bresson<sup>1</sup>

Daniel Paes

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ.

### RESUMO

O sagrado na experiência cristã tem em Robert Bresson e Simone Weil dois exemplos de como tal olhar pode gerar uma expressão própria ainda no Séc. XX: no cinema e na filosofia. Esta análise pretende discutir como o fundamento da atenção caracterizado por Simone Weil encontra na relação artista e espectador do estilo cinestético de Robert Bresson uma elegia da graça como processo de religação do homem moderno com o Sagrado.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema, espectador, sagrado, atenção, graça.

Reporto-me ao transcendente. Tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive os fatos. Ou a ausência deles. Duvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo.

(João Guimarães Rosa, Primeiras estórias, p. 65)

Personalidades que viveram no contrapelo de seu tempo, apegados à memória e à linguagem dos clássicos, Robert Bresson e Simone Weil não seguiram correntes estilísticas contemporâneas em seus ofícios. Forjaram personalidades sem concessões ao ímpeto pela fama e ao personalismo reinante. Talvez por isso seja tão difícil aproximar duas pessoas ímpares e suas concepções. Não por ausência de afinidades, nos ocuparemos de expor como Simone e Robert foram pessoas ligadas ao sentido da existência humana e como Weil e Bresson foram criadores profícuos e de estilo próprio, mas pela grandeza de suas trajetórias.

A aproximação do pensamento de Weil, que nunca escreveu uma linha sobre cinema, com a prática cinematográfica de Bresson parece natural, dadas as muitas confluências dos autores, pois ambos dialogam com um ponto de referência comum: certo sentimento surgido do espírito, da essência da vida, que pode ser experienciado nos menores atos do dia-a-dia: *o Sagrado*. Rudolf Otto cunhou e definiu o termo *numinoso* para dar conta desta categoria, que procurava transpor as diversas manifestações do sagrado (sempre cultural e historicamente situadas) para uma conceituação filosófica de ordem universal. A conceituação do Otto tornou-se notória.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no NP Audiovisual do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.



Para ele, compreenderia “um elemento com uma qualidade absolutamente especial, que escapa a tudo o que chamamos racional, constituindo, enquanto tal, uma *arrêton*, algo inefável (OTTO, 2005:13). Tal categoria *numinosa* não é um objeto, digno de análise, mas algo que se manifesta.

Só se pode tentar fazer compreender o que é procurando que a atenção do ouvinte se dirija para ela e fazendo que este encontre, na sua vida íntima, o ponto onde aquela vai aparecer e jorrar, se bem que venha a tomar necessariamente consciência dela (...) não se pode ser objeto do ensino propriamente dito; só pode ser excitado, despertado, como tudo o que procede do espírito” (OTTO, 2005, p. 15).

É do espírito que nascem as imagens, a composição da realidade que é tornada linguagem pelos homens, a partir de uma coisa, um objeto, um gesto, algo anterior a isso:

Representar é tornar visível o ausente. Portanto, não é somente evocar, mas substituir, como se a imagem estivesse aí para preencher uma carência, aliviar um desgosto (DEBRAY apud BARROS, 2004, p. 49)

Se o homem comunica-se por diversas linguagens, é por condição de existência e por pena de necessitar de poucas representações para expressar um algo anterior a todas as formas de expressão e denominador comum a todas as pessoas: a emoção profunda, a essência espiritual, como apresenta Walter Benjamin, no texto *Sobre a linguagem geral e sobre a linguagem humana*, em 1916. Tal manifestação do sagrado, filtrada pelas poucas capacidades humanas de dizer, teria no cinema a potência maior, já que a tradução da vida para o cinema, como apresentaria Pier Paolo Pasolini, é onde menos se perde deste sentido primeiro e numinoso.

Posta esta introdução sobre o *numinoso*, presente nas obras de Bresson e Weil, cabe indicar que, bem da verdade, sigo aqui um caminho iniciado por Susan Sontag, em *Contra a interpretação*, onde a autora apresenta, entre os muitos ensaios, texto sobre Simone Weil e outro sobre o cinema de Bresson. O intuito é de contribuir nesta aproximação, especificamente no tocante ao conceito de *atenção*.

### **Atenção como exercício de abertura para a graça**

Algumas vidas são exemplares, outras não; e entre as exemplares há as que nos convidam a imitá-las, e aquelas que observamos à distancia com uma mistura de repulsão, piedade e reverência. É aproximadamente a diferença entre o herói e o santo (se podemos usar este termo mais num sentido estético que religioso). Uma vida tão absurda em seus exageros e no grau de automutilação (...) foi a de Simone Weil. (SONTAG, 1987: 66)



Os escritos reunidos de Weil formam uma ampla narrativa filosófica, entendida aqui a filosofia como experiência também estética e corpórea, através da linguagem, da racionalização; portanto, abarcando a concepção de transcendência e tão logo, de misticismo: “Amar a verdade significa suportar o vazio e, portanto, a morte. A verdade está do lado da morte” (WEIL, 1986:62). Tomada como mistério maior, a morte catalisa e é base para todas as revelações do campo religioso. O *vazio* para Simone era a ausência intrínseca à existência humana, *o sentimento do estado de criatura* (OTTO, 2005: 19), através do qual os desejos se manifestam e procuram, em vão, sanar a angústia da existência imperfeita. A imaginação, entendida como pensamento alienado, desprendida de uma ação, trabalha preenchendo o vazio humano, não o aceitando e resultando em “ódio, acritude, amargura, rancor” (1986:69). Necessário seria suspender o desejo pelo preenchimento do vazio. Aceitar o vazio sem procurá-lo. O desejo é energia, porém há que mantê-lo sem objeto:

Descer à fonte dos desejos para arrancar a energia de seu objeto. É que os desejos são verdadeiros enquanto energia. O objeto é falso. Mas há um dilaceramento indizível da alma na separação do desejo e seu objeto (1986, p. 75).

“O que é, diante do real, esse trabalho intermediário da imaginação?”, questiona-se Bresson (2005:108). Tal dilaceramento é doloroso e foge da lógica do prazer. Trata-se do que chamaremos da *lógica do sacrifício*. Para Simone o *sacrifício do prazer* não é um sacrifício, pois se é empurrado por outro sentimento mais forte. Ela diferencia tal ação do *sacrifício de si* quando as faculdades de pensar são restringidas no sentido do mal. Portanto, para Weil, seria *mister* desmontar a máquina do desejo humano e tal relação na arte encontra sua aplicação. “O belo é um encontro da natureza em que o espírito reconhece seu bem. Eis os verdadeiros milagres que reconciliam o alto e o baixo do homem” (1991, p. 177).

Com base nesta afirmação de Alain, Simone Weil analisa a relação do corpo e da sensibilidade em busca do *belo*, realizando a distinção da *arte agradável*, que “adula apenas os sentidos” (Idem), da *arte bela* que não cansa, portanto é o prazer do belo puro. Não pode esconder seu contrário, nem visar sob o manto do prazer, a dor e a exploração. O belo estabelece o infinito, o incomparável. Ele é. Simone cita Immanuel Kant: “O belo é o objeto de uma satisfação desinteressada”.

Na relação com o belo, o sujeito esquece-se de si e percebe apenas existência da beleza como algo puro. “Achamos que as obras de arte conservariam todo o seu valor se os homens desaparecessem” (1991, p.178). Então, Weil relaciona a importância da



forma como senhora da matéria artística e frisa que o belo não instrui, não adula. E também que não se supera algo belo, em detrimento da ideia. O exercício desta ação dependeria principalmente da *atenção*:

Método para compreender as imagens, os símbolos, etc. Não interpretá-los, mas olha-los até que surja a luz.

Em geral: método para exercitar a inteligência, que consistem em olhar. Aplicação deste método para a discriminação do real e do ilusório. Na percepção sensível, se não se está seguro do que se vê, aquele que olha se move sem deixar de olhar, e então o objeto aparece. Na vida interior o tempo desempenha o papel do espaço. O tempo modifica, e se através das modificações mantemos a vista orientada para a mesma coisa, no final a ilusão se dissipa e o real aparece. A condição é que a atenção seja um olhar e não uma atadura” (WEIL, 1986, p. 200).

A fragmentação, a busca incessante por novas descobertas, acabam por enevoar nossa visão. É pela paciência, esforço e método, que podemos compreender com todo nosso ser, todos nossos sentidos, “verdades evidentes” (1986:195).

A *atenção* constitui toda a diferença entre o homem e os animais. Weil diferencia *atenção espontânea*, medo, horror, quando não se consegue pensar em outra coisa, fica-se imóvel, rígido, a respiração é bloqueada, da *atenção voluntária*, calma, decisão de não pensar em qualquer outra coisa, suprimida a *atenção espontânea*. Uma exclui a outra. Trata-se de um exercício, portanto. Simone conclui que no fenômeno da atenção,

o papel do espírito com relação ao corpo é um papel de controle; ele não lhe dá ordens mas faz proibições. O espírito não se proporciona os pensamentos que quer, mas afasta os pensamentos que quer” (WEIL, 1991, p.199).

Quando fala em “surgir a luz”, Simone refere-se á ação do fenômeno *numinoso* que é a *graça*. A atenção é o sair de si, deixar que o vazio ocorra e por desinteresse, que a *graça* se faça, preenchendo este vácuo. Para ela, o espírito atende a regras análogas a da gravidade física, com exceção da *graça*: a intervenção sobrenatural. Tudo o que concebemos e esperamos para nós é em função de suprir nossas necessidades e nossos desejos e expectativas: gravidade. Somos atraídos por tudo, pois tudo nos atrai. A tendência do jogo perpetrado pelo desejo é o da gravidade, da força, da violência e do prazer superficial, ou das soluções racionais para compreensão do mundo. A *graça* atenderia a um sentido oposto e contraditório. Como emblema da abstração do eu, quebraria tal relação de forças desejanter em direção a algo inesperado: surpresa, mistério, revelação.



Refletindo sobre o que chamou de “antropologia” bressoniana, através dos teoremas de Weil sobre a *graça*, Susan Sontag conclui:

Algumas almas são pesadas, outras leves; algumas se libertam ou são capazes de se libertar, outras não. Tudo o que podemos fazer é sermos pacientes, e tão vazios quanto possível. Nesse regime não há lugar para a imaginação, muito menos para idéias e opiniões. O ideal é a neutralidade, a transparência. (SONTAG, 1987, p. 220).

É em busca desta libertação, que seria erigida a poética de Bresson. Seus personagens, seus modelos, suas narrativas, e por fim, a estética proporcionada por seu estilo, prevê tal ascese.

### **Por um cinema do vazio: espectador como observador em Bresson**

Bresson é o cinema francês, como Dostoievski é o romance russo, e Mozart a música alemã.  
- Jean-Luc Godard

Apresentada a conceituação acerca do sentimento de *vazio*, da *lógica do sacrifício* e da *atenção* como preceito para que a *graça* manifeste-se, seguiremos para o pensamento de Bresson no tocante ao que deveria ser, a arte do cinematógrafo: “uma escrita com imagens em movimento e sons” (BRESSION, 2005, p. 19). Nesta empresa, o autor organizou frases norteadoras de seu trabalho no livro *Notas sobre o cinematógrafo*. Partiremos de suas próprias palavras para dialogar com os conceitos de Simone e ver em seus filmes tais regras.

O Cinematógrafo seria a arte audiovisual desatada dos vícios do teatro (encenações, atores). Ele denomina de Cinema o uso da captação de imagens em movimento com o intuito de “reproduzir”, mas sim a arte voltada para “criar”. Uma clara alusão à dicotomia platônica de arte mimética e arte criadora, aliás, é este um pensador base da empiria de Weil e Bresson, o qual desenvolve uma narrativa simples: “É com o nítido e o preciso que você forçará a atenção dos desatentos de olho e de ouvido” (2005, p.80), portanto, menos imitativa (PLATÃO, 1986, p. 99).

Inicialmente, seria imprescindível caracterizar a arte de Bresson como formalista. Rigorosamente estéticos, os artistas formalistas criam na percepção como autotélica, a arte um meio de sentir o “pétreo da pedra” (STAM, 205, p. 65). Desloca-se



o foco principalmente para a forma em detrimento do conteúdo. Claro que sem tornar tal ato uma cisão, gesto impossível.

Além de todo seu esforço para definir as características próprias à expressão cinematográfica – tema básico de qualquer historiografia das teorias do cinema – para ele a diferença seria, mais que uma jogada estratégica de valorização da arte, uma alavanca para que o potencial da sincronicidade de imagens, sons e movimento pudesse ter seu real impacto sobre a vida, como expressão tão análoga à experiência. Entretanto, como os formalistas russos deram ênfase à montagem com intuito de realizar no cinema a arte do estranhamento, Bresson inferiu uma narrativa própria com objetivo de causar afastamento crítico, se quisermos usar um termo brechtiniano. No entanto, não político, mas espiritual. Elevaram, podemos dizer, um inimigo comum: o cinema narrativo clássico comercial. Disse Dziga Vertov palavras que poderiam ser comungadas por Bresson:

Declaramos leprosos os filmes antigos, baseados em histórias de amor, filmes teatrais e assemelhados.  
- Afastem-se deles!  
Mantenham seus olhos longe deles!  
São mortalmente perigosos!  
Contagiosos! (VERTOV apud STAM, 2005, p. 60).

Seu cinema buscava, como os formalistas soviéticos, *o pétreo da pedra*, essa essência espiritual, o Sagrado.

Para tanto, Bresson cria um método que destrói a relação de projeção entre espectadores e os atores. Ele nega o uso da direção de elenco e do estudo de papéis, que culminam na encenação. O ator parece o personagem. O modelo é o personagem, pois não adiciona nada de si, ele “se abre”, desinteressado, para que algo ocorra e seja captado.

Modelos: Movimento de fora para dentro. (Atores: movimento de dentro para fora. O importante não é o que eles me mostram, mas o que eles escondem de mim, e sobretudo o que eles não suspeitam que está dentro deles. Entre eles e eu: trocas telepáticas, adivinhação. (Bresson, 2005, p. 18)

Usando pessoas sem profissionalismo na atuação, o diretor explora a intuição e a simplicidade. Não há interesse pela intenção, pelo controle do efeito, mas pelo gesto comum, pelo efeito impensado, por evocar algo:

Nós não comandamos que nossos cabelos se ericem e que nossa pele se estremeça de desejo ou de temor; a mão se desloca muitas vezes aonde nós não a levamos. (MONTAIGNE apud BRESSON, 2005, p. 102).



Com isso, é atacada a veia femural do sistema industrial de estrelas no cinema, o chamado *Star System* de Hollywood, ou os olímpianos diagnosticados por Edgar Morin:

Os novos olímpianos são, simultaneamente, magnetizados no imaginário e no real, simultaneamente, ideais inimitáveis e modelos imitáveis; sua dupla natureza é análoga à dupla natureza teológica do herói-deus da religião cristã: olímpianas e olímpianos são sobre-humanos no papel que eles encarnam, humanos na experiência privada que eles levam. (MORIN, 1962, p. 106).

A arte de Bresson é corajosa ao inserir reflexão e introspecção, no ambiente em que a hegemonia é a da lógica do entretenimento. Durante o crescimento industrial e principalmente no pós-guerra, o prazer se desgarrava do trabalho e tais substantivos passam a parecer opostos. Morin apresentou, e contextualizou, esta nova configuração ao mostrar como, com o trilho industrial guiando o campo simbólico, as férias anuais, o cinema no final de semana e a televisão em frente ao sofá de casa passam a ser os bens de consolação para os operários sistematizados. Ataca Bresson: “Cinema, rádio, televisão, revistas, são escola de desatenção: olhamos sem ver, escutamos sem ouvir.” (2005, p. 86). Neste jogo de idealização e projeção, a arte opera um sistema contraditório analisado por Simone Weil, em sua reflexão acerca d’O Mal:

O mal imaginário é romântico, variado; o mal real, triste, monótono, desértico, enfadonho. O bem imaginário é enfadonho, o bem real é sempre novo, maravilhoso, embriagador. Portanto, a literatura de imaginação é o enfadonho ou o imoral, ou uma mescla dos dois. Escapar a esta alternativa passando de algum modo, à força de arte, para o lado da realidade, é algo que só o gênio pode conseguir.”(WEIL, 1986, p. 136).

Bresson opera a confrontação do espectador com a realidade, mergulhando-o neste mistério que é a condição humana, onde é impulsionado pela gravidade à ilusão do *mal imaginário*, e através desta dialógica entre *écran* e vida, percebe-se que a experiência é tão maior e cheia de graça que se pode imaginar. Tal revelação é explicitada no filme *Unne Femme Duce* na sequência em que o casal está no cinema. Sentados, sérios, todos permanecem parados. Tons terrosos, frios. Bresson então reproduz o cinema clássico dominante no quadro dentro do quadro, que é a tela do cinema. Trata-se do filme *Benjamin, o despertar de um jovem inocente* (Michel Deville, 1968) (AUMONT ET AL, 2007, p.58). As cores são vivas, os atores lutam para expressar tudo, tudo parece mais exagerado. Uma obra carregada em cores, sons, pós-impressionista, como o quadro *Um domingo na Grande Jatte* de Seurat. O jovem burguês é captado em *close/plungee*. Olha de um lado ao outro, sorri e suspira. Na sala do cinema, a relação do casal é tumultuada por um jovem ao lado dela, que procura sua





mão, flertando. Eles trocam de lugares. A vida é outra coisa. “Ao longo dos séculos o teatro se tornou burguês. O cinema (teatro fotografado) mostra até que ponto”, diz Bresson (2005, p. 63).

O filme de Bresson, como expressão da sua ascese e realidade, pode soar “enfadonho”, mas seria para levar o espectador a um “bem real”, “sempre novo, maravilhoso, embriagador”. Em *Diário de um pároco de aldeia* a percepção era de que “atores iam mal, que o filme era insuportavelmente lento, que não se passava nada”. Tal sentimento de vazio é característica chave nos filmes de Bresson que causaram estranhamento porque deslizam no contrapelo do cinema clássico dominante, principalmente norte-americano, ao qual o público estava acostumado a assistir e pela relação tradicional entre cinema e entretenimento (XAVIER, 2008), diversão e passatempo. Susan Sontag com perícia sem igual, dá cabo de tal desejo ao afirmar que ele nasce da unicidade de gosto. “É preciso compreender a estética – ou sejadescobrir a beleza – desta frieza”, diz ela (1986, p.209).

### **Observador atento e o cinema**

Atenção: Esta vida contém cenas explícitas de tédio nos intervalos da emoção/ Aqui não tem segunda sessão.

- Arnaldo Antunes

A beleza dos filmes de Bresson está exatamente na contemplação, ato só possível através de um fundamento de *atenção*. Tal conceito nos aponta para o sentido buscado neste texto, de que o cinema de reflexão bressoniano objetiva a ascese do espectador.

“A atenção absolutamente sem mescla é oração” (WEIL, 1986, p.196) e invertendo a afirmação, talvez a prece da cultura de massas seja a desatenção, ao não favorecer a análise, para a qual a calma, a lentidão, é condição. A arte reflexiva de Bresson poderia desagradar ao público relapso e ávido por estímulos que o lançassem para um mundo de ilusões, mas afirmar sua despreocupação com o sentido do Outro seria ignorar suas próprias palavras, que revelam mítica cristã e a noção de que o filme se faz na tela, no espelho dos olhos do público.

Meu filme nasce uma primeira vez na minha cabeça, morre no papel; é ressuscitado pelas pessoas vivas, pelos objetos reais que eu utilizo, que são mortos na película, mas que, colocados numa certa ordem e projetados sobre a tela, se reanimam como flores na água. (BRESSON, 2005, p. 24).





Na cinematografia de Bresson não há tramas rebuscadas ou suspenses, pois o objetivo é que a pessoa fixe seu olhar e o tempo dará a clareza deste foco. Assim, “a ilusão se dissipa e o real aparece”, de acordo com o fundamento da atenção de Weil (1986, p. 200). Uma revelação mística: “Sem nada mudar, que tudo seja diferente” (BRESSION, 2005, p. 107).

Acompanhamos então personagens cotidianos, Mouchette, Baltazar, Michel, enfim, observamos algo sobre o mistério da existência e da sujeição condicionante à existência humana. O foco está em um sujeito que é igual a nós, os observadores. Surge o pacto, solidário. Para ele não seriam as ações que provocariam os sentimentos, mas o inverso (2005, p. 35), é do sentimento profundo que brota a realidade. Ele não trabalha com imagens simbólicas em si, mas com relações de imagens e sons que ganham sentido no compasso esgarçado do tempo em sua diegese. “Suprimir o que desviaria a atenção para longe” (2005, p. 72).

Os planos de Bresson posicionam o espectador dentro do espaço diegético. Câmera na altura da cabeça humana, movimentos de câmera como os de cabeça (panorâmicas, principalmente). Nunca usa *travellings* ou coisas do gênero, o que para ele seria como “descolar os olhos do corpo”. Portanto, o espectador é a testemunha dos fatos, um observador implicado. Não um olhar interminável, descolado da matéria. É participante e como tal, precisa se relacionar com a trama para dela apreender seu peso, e livrar-se dele.

Como enfatizou Paul Schrader, em sua definição do que seria o estilo transcendental de Bresson, que consistiria na busca por minimizar a participação emotiva do espectador durante todo o filme, o que ele denominou como *cotidianidade*, até que Bresson empunha uma *cisão*, algo sem sentido em si, que desemboca no último plano fílmico, um plano achatado, dotado da *estagnação*, “uma cena inerte, imobilizada”. Sempre com um crescente de som em imagem simples: o lago onde Mouchette afundou, que dilata e comprime-se como se o tempo estivesse em transe; o jumento Balthazar, combalido, cercado pelas ovelhas, no campo; Michel, atrás das grades, com olhos para Jeane; o abraço de Fontaine a seu companheiro Jost após a fuga; o pilar em chamas após devorar Joana; o lenço após a queda da jovem doce. Bresson restringe a participação emotiva do espectador até o último plano, como se prendesse sua respiração, é então que ela se solta e procura sentido e não há. Ocorre a certeza do mistério. Um paradoxo que é a própria raiz da noção de graça no ser humano, pois ela só se manifesta quando não há manifestação alguma.



### Conclusão

É neste *cinema do vazio*, sem grandes acontecimentos ou expectativas, que seu filme trabalha ampliando estes espaços, para que a graça possa manifestar-se. “Não correr atrás da poesia. Ela penetra sozinha pelas articulações” (2005, p.34). Estas “articulações” são seus estados de ausência e no seu estilo, as *elipses* tomam uma importância primeira. O cinema utiliza este preenchimento imaginário efetuado pelo espectador como sua maior ferramenta. No cinematógrafo, tais espaços permanecem vazios, com objetivo de manter estado tenso de alerta. O espectador nada pode fazer senão esquecer seu desejo (aceitar o vazio) e perder o filme como objeto, posicionando-se além da passividade, mas como sujeito implicado, observador.

“O vento sopra onde quer”, diz o subtítulo do filme *Condenado á morte escapou*, e apresenta de forma clara a incidência da graça sobre o homem na lírica determinista de Bresson. Durante a única seqüência fora do presídio, Fontaine está no carro e tenta fugir. O outro prisioneiro ao seu lado fica. O plano se mantém no carro, o homem não tenta olhar para saber o que acontece, seu olhar desvia-se para baixo. Os espectadores ficam assim como ele, aguardando o que ocorrerá, observando com o espírito, não apenas com os olhos, pois algumas vezes, ver é limitar o olhar. Tal posição, não de expectativa, mas de observação, de esperança e fé, é uma síntese do posicionamento proporcionado por Bresson a quem “abre-se” para viver seus filmes: não a posição de espectador, mas um observador que leva tal serenidade, tal atenção, para participar da vida compartilhada: uma forma de religião do indivíduo com o sagrado em tempos fragmentados por olhos “com fome de tudo”.

### BIBLIOGRAFIA

- AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papyrus, 2007
- BARROS, José. **A cultura da Imagem**. In: Horizonte, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 49-59, 1º sem. 2004.  
<http://periodicos.pucminas.br/index.php/horizonte/article/view/579/610> Acessado em 06 de jul. de 2009.
- OTTO, Rudolf. **O Sagrado**. Lisboa: Edições 70, 2005.
- SONTAG, Susan. **O estilo espiritual dos filmes de Bresson**. In: Contra a interpretação. Porto Alegre, RS: LP&M, 1987.



\_\_\_\_\_. **Simone Weil**. In: *Contra a interpretação*. Porto Alegre, RS: LP&M, 1987

SCHRADER, Paul. **Il transcendente nel cinema: Ozu, Bresson, Dreyer**. Roma: Donzelli, 2002. Tradução Flávio Britto.

XAVIER, Ismail. **O Discurso cinematográfico**. São Paulo: Terra e paz, 2008.

BRESSON, Robert. **Notas sobre o Cinematógrafo**. Iluminuras, 2005.

WEIL, Simone. **Aulas de filosofia**. Campinas, SP: Papirus, 1991.

\_\_\_\_\_. **A gravidade e a graça**. São Paulo: ECE editora, 1986.

PLATÃO. **Diálogos – A República**. Ediouro, 1986.

STAM, Robert. **Introdução às teorias do cinema**, Papirus, 2005.