



ISSN: 2175-5493

VIII COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO

09 a 11 de setembro de 2009

A TRAVESSIA CEGA EM TORNO DO VAZIO

Márcia Regina Xavier da Silva*
(UFRJ)

RESUMO

Esse artigo é parte do projeto de pesquisa CINEAD (UFRJ/MAM-RJ) que trabalha o conceito de cinema como arte e vislumbra as possibilidades de “fazer arte” na escola, pensando a prática cinematográfica como um discurso estrangeiro ao do tipo pedagógico, sendo assim, um interlocutor poderoso, uma alteridade “anárquica”. Aqui se aplica a experiência de Alain Bergala, com a qual o projeto estabelece um diálogo, em busca de um estilo próprio. Como metodologia, é utilizado o conceito de aprendizagem em três tempos: **aprender**; **desaprender** – revisando a contrapelo as aprendizagens, especialmente as que não são questionadas por terem sido adquiridas em contextos amigáveis, carregados de afetividade —; e **reaprender** a partir da nova experiência. Dentro dessa linha, o filme *Ensaio sobre a cegueira* é examinado colocando em questão o vazio, a barbárie e o olhar.

PALAVRAS-CHAVE: Desaprender; Cinema; Arte.

INTRODUÇÃO

No ingresso ao mundo, as sensações desprazerosas são as primeiras a se instalarem em qualquer ser humano. A experiência do imediato desconforto que o bebê tem ao nascer sinaliza para a verdade imediata da condição humana: o mal-

*Professora de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira do Colégio de Aplicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro; doutoranda em Literatura Comparada pela UFRJ. E-mail: marcia.regina@infolink.com.br.



ISSN: 2175-5493

VIII COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO

09 a 11 de setembro de 2009

estar, o desamparo. Tal constatação se inscreve na medida em que a realidade intra-uterina parecia oferecer tudo a seu tempo, hora e equilíbrio. Temperatura, alimento, ruído e espaço suficiente e eficiente, a tempo e a hora; não havia falta, não havia mal-estar. O primeiro momento de caos que o bebê vai enfrentar é o de uma experiência de força de viver, o nascimento. Ali, no útero, ele já não cabe mais, não existem mais espaços vazios para ele se desenvolver. O corpo materno não é mais o provedor irrestrito de bem-estar. Ele, o bebê, quer, precisa permanecer vivendo e a única forma é sair daquele ambiente, até então, de garantias irrestritas e aventurar-se para um espaço totalmente desconhecido, inóspito, barulhento: o “além túnel”. Para que haja sobrevivência, é necessário lançar-se no “vazio”.

Vamos partir dessa hipótese acerca de nosso primeiro momento de falta de vazio como necessidade de viver para trilhar a questão do vazio na nossa pós-modernidade e principalmente, nesse mundo hiper habitado por imagens, no qual nós, educadores, precisamos atravessar para seguir com a tarefa, agora mais desafiadora, de educar. Sigamos.

Uma vez nascidos, passamos, então, a viver na busca de recuperação desse absoluto bem-estar, desse sentimento de total completude, atribuindo ao retorno a este estado o nosso maior objetivo de estarmos vivos. Esquecidos de que foi justamente a falta do vazio que nos impulsionou em direção à vida, perdemos por completo esta lição iniciática do rito de viver. O que nos faltou, garantiu o nosso desejo e, por conseguinte, a nossa condição de estarmos vivendo.

No século XX, muito também por conta da experiência da modernidade, é possível se observar uma nova configuração desenhando-se: o espaço da produção artística como manifestação necessária para seres que se reconhecem humanamente como imperfeitos e, portanto, desejanter! Devemos dividir em parte com o movimento do Modernismo tal mérito, pois a busca de uma nova linguagem estética para uma nova ordem de experimentar o mundo garantiu, de certa forma, este ingresso



ISSN: 2175-5493

VIII COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO

09 a 11 de setembro de 2009

da abordagem da precariedade humana na literatura numa outra ordem. Aqui, a leitura da imperfeição é levada a um outro patamar de compreensão. Cabe lembrar que muitas vezes tal leitura é viabilizada por meio do espaço da enunciação, pois o contraste desta com o enunciado é o que quebra a aparente aceitação das atuações empreendidas pelas personagens. Logo, esta mesma literatura seria o lugar de *trânsito* deste mal-estar, desta falta, apontando, nomeando nossos “buracos”. O que chamo de buracos são as faltas tão sadiamente presentes em todos os seres encarnados, o motor que nos impulsiona na direção dos sobressaltos de viver.

Já foi lembrado aqui que essa sensação não é de exclusividade das personagens modernas, mas sim de qualquer ser “encarnado”, seja na forma de vida humana ou vida ficcional. A novidade seria o olhar que o cinema de arte oferece sobre o que chamei de “travessia sobre o vazio”, ou seja, uma assunção da condição humana, reconhecendo que há o vazio, como operacionalização do movimento de vida e como resto do desejo não acolhido na sua integridade. Aqui a Arte é nossa parceira para uma inscrição consequente nos novos desafios da tarefa de educar, diante de tantas outras linguagens midiáticas que atravessam os sujeitos dessa nossa contemporaneidade.

Nesse viés sobre o vazio, inicia-se, então, a discussão sobre a circunstância absurda, cientificamente inexplicável, mas não menos de uma profunda experiência de horror que *Ensaio sobre a cegueira*⁶² nos oferece; questionando, ao longo da “travessia do fabular”, se não estaria ele, o leitor/espectador, também cego... A que espécie de cegueira estariam os habitantes daquela cidade sendo contaminados? A cegueira física daqueles seria o efeito colateral do adiamento do confronto com o “vazio”? O vazio, nessa medida, se manifestaria pela via concreta

62Aqui farei referências ao romance de Saramago, e ao filme homônimo de Fernando Meirelles (*Blindness*).



ISSN: 2175-5493

VIII COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO

09 a 11 de setembro de 2009

da cegueira? Sua aparente “cura” seria por meio de uma travessia da assunção daquilo que só é enxergado por intermédio da cegueira?

Recorro ao campo teórico inaugurado por Freud, para confirmar a minha eleição da literatura/filme, como espaço privilegiado de confronto com o vazio, e a psicanálise, como uma das ferramentas de leitura para tal debate, pois a grande tradição que remonta a origem dos longas é a de buscar seus roteiros a partir de obras literárias consagradas, como o caso de *Ensaio/Blindness*. Imagino que essa vinculação não é nada gratuita: “A literatura como escrita é sublimação e, como tal, é a realização de um ato de criação. (...) A literatura como fala, por sua vez, é testemunho das feridas sem cura e das cicatrizes do real.” (FERREIRA, 2005, p. 19). Na eleição do cinema e da educação como parceiros desse projeto, existe a questão do “olhar” como elemento em comum, reunindo-os em direção ao prazer, desejo e saber. As escolhas não são nada gratuitas. Se a educação tem por fim (e princípio, por que não?) o saber, imaginamos que a forma mais orgânica de ir ao encontro dele seja pelo “olhar” implicado ao prazer, ao desejo de ver para além de. Nessa forma outra, vislumbra-se uma oportunidade completamente nova de desautomatizar o conforto que as ditas “verdades estabelecidas”, “respostas legitimadas”, “soluções instituídas” costumam nos oferecer. Trata-se de uma proposta que radicaliza a compreensão e a prática do que estamos acostumados a chamar de educação artística na escola, pois o que pretendemos é o experimentar da arte. Segundo Bergala⁶³, a hipótese do cinema na escola precisa ser atravessada pela concepção do cinema como arte.

⁶³Bergala é professor de cinema de *Paris III*, cineasta e autor de filmes de ficção e documentários. Organizou vários cadernos, fichas pedagógicas sobre alguns dos filmes em *Ecole et Cinema*, organismo que seleciona e programa eventos e atividades pedagógicas sobre uma amostra de filmes e dirige *L'Eden Cinéma* uma coleção de DVD(s) livres de direitos para sua difusão em sala de aula.



ISSN: 2175-5493

VIII COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO

09 a 11 de setembro de 2009

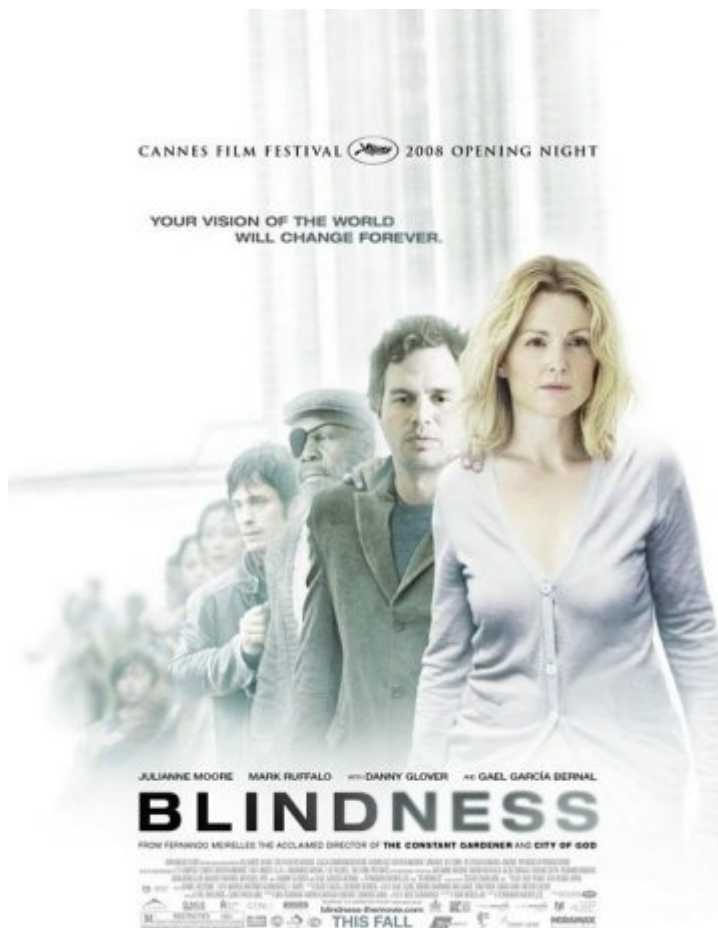
A arte, para seguir sendo arte, deve continuar sendo um fermento de anarquia, de escândalo, de desordem. A arte, por definição, semeia desconcerto na instituição. (...) A arte não deve ser nem a propriedade nem o limite vedado de um professor especializado. Ela deve ser uma experiência de outra natureza na escola, que daquela do curso institucionalizado, tanto para os alunos quanto para os professores. (...) a arte não se ensina, ela se encontra, se experimenta, ela se transmite por outras vias além do discurso do próprio saber, às vezes mesmo sem discurso algum. (BERGALA, 2007, p. 33-34)

Assim, o desconforto se instala, e velhas questões podem ser olhadas com um frescor dos primeiros tempos. “O olhar deseja sempre mais do que o que lhe é dado a ver” (NOVAES, 2006. p. 09), e é através dessa fissura — entre o visível (aprendido como o estabelecido) e o invisível (o reaprendido como resultado do desaprendido, objetivando forjar o saber que se deseja/necessita/busca/precisa construir) — que é possível operacionalizar o desaprender, uma vez que o “olhar” (em seu sentido plural) aqui será aguçado pela arte cinematográfica.

Entremos na sala/cegueira branca em que a visão foi apagada para o olhar ser acionado.

VIII COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO

09 a 11 de setembro de 2009



A questão do olhar: ensaiando um filme sobre a cegueira

Se iniciarmos a trajetória em direção a “cegueira” por meio dos órgãos que são os responsáveis básicos da capacidade de visão, os olhos? Em princípio, a questão do olhar se sustenta aparentemente numa capacidade de ordem física, por isso, vejamos a descrição anatômica desse conjunto de órgãos através do seguinte conceito: “órgão par, em forma de globo, situado um em cada órbita, constituído de



ISSN: 2175-5493

VIII COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO

09 a 11 de setembro de 2009

três camadas (esclerótica, coróide e retina), e de meios de refração (humores aquoso e vítreo, e cristalino). É o órgão da visão.” (HOUAISS, 2001, p. 2058).

O olhar então supõe uma dualidade, não é possível recuar diante da evidência de é preciso haver *mais de um olho* para ver, a visão é um fenômeno binocular em que há a necessidade de *convergência*, ou seja, é preciso dirigir os dois olhos para alguma coisa ou alguém, em que a *divergência* seria o **estrabismo**. Aqui é possível pensar sobre a questão do olhar único, o ciclópico, em que Ulisses tira benefícios, por exemplo, quando o olhar do ciclope não podia abraçar toda a paisagem. Começamos já a rascunhar uma teoria da cegueira pelo viés de uma espécie de visão parcialmente “faltosa”, por hora, nomeada provisoriamente dessa forma.

Mas essa visão não se inscreve apenas em seres ciclóticos, Bakhtin nos traz uma reflexão sobre o conceito de “excedente de visão” (BAKHTIN, 2003, p. 21), que coloca em cheque o pensamento hegemônico de que “bastam dois olhos em convergência para que a visão se dê”.

Ora, esse *excedente de visão* de um sujeito é a área de cegueira do outro. Mas veja, nem esse excedente de um pode significar o pleno conhecimento (visão) do todo, uma vez que esse mesmo sujeito cuja visão excede numa direção, também se cega noutra. No entanto, Bakhtin ainda assinala que é um excedente condicionado pela singularidade e pela impossibilidade de substituição do próprio lugar no mundo, em tempo, espaço e circunstâncias.

Nessa trilha, não é possível desconsiderar a questão da luz, não há como operacionalizar o olhar sem que haja a presença da luz, ela preexiste ao olho e é sobre ela que o olhar organiza suas encenações. O olho refrata raios luminosos que ele extrai do mundo exterior, apesar de se acreditar que “alguma coisa” sai do olho, que ele estaria carregado de afetos, que é um “clarão” o olhar, e não uma reação à luz.



ISSN: 2175-5493

VIII COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO

09 a 11 de setembro de 2009

De onde viria essa suspeita popular? Provavelmente de uma diferenciação conceitual que agora se faz necessária: **a visão não é o olhar**. Um oftalmologista diria que ver é ver o mundo que está diante de nós, e olhar é fixar a vista num detalhe, num aspecto em particular.

Nesse raciocínio, ele ainda assinala uma outra diferenciação dentro do conceito de olhar, marcando o olhar enquanto *ato perceptivo* de fixar e o olhar *enquanto satisfação* do ato. No último caso, “o olhar não é mais ação, é o peso subjetivo, que marca tal o qual sentimento, tal ou qual posição subjetiva” (NASIO, 1995, p. 15). Dizendo de outra forma, o olhar enquanto ato é uma ação pulsional; já, enquanto satisfação do ato, remete a idéia de energia, de tensão desse ato, uma energia que se perde à medida que o ato se desenrola, e, ao mesmo tempo, determina o desenrolar do ato e faz com que ele se cumpra, é a causa do ato.

Na introdução, foram colocadas questões sobre o *Ensaio/Blindness*, agora talvez fosse o momento de se buscar algumas pistas oferecidas para quebrar algumas cifras da narrativa. A primeira que obviamente se apresenta vem por meio do título que, apesar de parecer óbvio, oferece uma abertura maior do que o enunciado propõe: **ensaio**.

A primeira aparente certeza seria apenas considerar a acepção mais cabível, a do sentido literário, partindo principalmente do ponto de vista do narrador. Tal julgamento é insuficiente; quero crer que as outras significações também se apresentam sem que haja uma anulação daquela acepção primeira — “estudo sobre determinado assunto...” — uma vez que são várias as interações que se “ensaiam”. Por exemplo, entre as personagens, são estabelecidas tentativas, experimentações sobre o insólito que se apresentou para elas: a cegueira sem explicação. Ao longo da história, há um experimentar entre as personagens que passam a se “movimentar”, baseando-se no recolhimento do conhecimento e das práticas adquiridas na travessia da cegueira, passando a incluir também o sentido



ISSN: 2175-5493

VIII COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO

09 a 11 de setembro de 2009

de ensaio teatral. A câmera passa a fazer registro disso conforme passa a ser possível “olhar através da cegueira”. **O cinema como arte** oferece uma nova/outra forma de experienciar o fato já digerido, enquadrado, *explicado* pelas mídias. A câmera faz foco e *traveling* o tempo todo, meio que convocando o espectador a “olhar”, ver, pôr reparo, sair de certa ordem de cegueira.

Somos cúmplices silentes de todos os ensaios, somos surpreendidos numa parceria de travessia quase suicida; quando menos vemos as cenas, é quando mais o enxergamos. O paradoxo parece ser a melhor simbologia para ilustrar a aventura que se imprime ao testemunharmos o filme. É preciso que a visão seja espacialmente excluída para permitir que surja um olhar. A cegueira é branca, a folha de papel é branca, os seres são humanos, a experiência é da condição humana, num universo absolutamente ficcional, sem o menor compromisso com a verossimilhança, naquilo que diz respeito ao “cegar-se”. É apresentado o máximo de pragmatismo, o máximo de racionalidade sobre a precariedade humana por intermédio de uma sequência de fatos movidos pelo *nonsense* de uma inexplicável cegueira. Pouco mais adiante, ela é referida como “a insondável brancura” (SARAMAGO, 2005, p. 15) que, na experiência do primeiro cego, coloca-o naquela condição já mencionada na **Introdução**, a de total desamparo. Aqui, ainda no início, somos guiados pelo olhar da mulher do médico em contrapartida ao olhar do cego, que em vendo tudo muito branco, experimenta uma cegueira que provisoriamente será chamada de “cegueira do excesso”. A solução cinematográfica para essa sensação visual foi uma imagem estourada, esbranquiçada mesmo, como é possível perceber pela foto do cartaz reproduzida na introdução.

O traço mais incomum é o uso da câmera como um olhar não passivo, mas implicado nas ocorrências, numa identificação maior com a condição humana que se rompe em meio aos fatos, numa clara demonstração de “pertencimento” ao



ISSN: 2175-5493

VIII COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO

09 a 11 de setembro de 2009

infeliz grupo que é o homem dito civilizado. Aqui retomo a lição de Bakhtin, que, ao falar em excedente de visão, também assinala o conceito da *compenetração*, papel atravessado tanto pelo discurso ético com o estético. Em alguma medida, o olhar/câmera de *Ensaio* desliza entre essa posição e a posição aparentemente neutra que tradicionalmente assumiria. Para o espectador, enauseado talvez pela narrativa, possa ser essa uma das poucas alternativas para acompanhar o enfabular.

A cegueira e a cidade

Em meados do século XIX, a câmera fotográfica é inventada e, no início do século seguinte, o cinema. Para Walter Benjamin, dessas invenções surge uma nova relação e percepção da obra de arte. Ele distingue dois diferentes modos de recepção da obra de arte no interior dessa mudança: a recepção tátil e a recepção ótica. Um dos fatos que chama a sua atenção é como se dá a relação entre o homem e a obra de arte depois do advento da técnica da fotografia, o que permite à imagem ter um traço muito maior de realidade visto que a mediação entre olho e desenho não se dá mais pelo intermédio da mão.

O cinema, a nova indústria de imagens, proporcionou e atualizou uma nova linguagem, visual e imaginária, adquirindo uma dimensão significativa nos meios de comunicação, uma vez que sua tecnologia, mais que um aparato, também é um novo organizador perceptivo, favorecendo as transformações do *sensorium*, ou seja, dos modos de percepção e de experiência social. Isso demonstra que a constituição do sujeito em espectador e da percepção em “vivência” é consequência histórica do advento do cinema, mas que se renova com outras tecnologias. O *sensorium* é expandido na medida em que o cinema como tecnologia visual revela aspectos da realidade que não seria possível desvendá-los a olho nu.



ISSN: 2175-5493

VIII COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO

09 a 11 de setembro de 2009

Assim, o cinema “nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente visual”, ou seja, a partir desse aparelho, “o homem passa a representar para si o mundo que o rodeia” (BENJAMIN, 1996, p.22). Desse modo, o cinema torna visível aquilo que não víamos — e talvez nem pudéssemos ver — antes do seu advento.

Ele observa ainda semelhantes percepções de choque entre o espectador do cinema e aquele provocado pela vida na cidade moderna, seguindo à sua maneira, as análises de Freud, aponta para as mudanças ocorridas na estrutura da psique do homem moderno. A perspicácia da análise benjaminiana está em observar as mudanças de percepção do sujeito ocorridas com o desenvolvimento do capitalismo e o advento das novas técnicas. O cinema torna-se o lugar privilegiado da recepção coletiva, mas não é o único. Daí todo poder da alegoria eleita em *Ensaio/Blindness*, uma vez que ela retoma exatamente a questão do poder do olhar e desse olhar diferenciado, que se instala com o advento do cinema e da modernidade.

O lugar é uma cidade moderna, provavelmente do final do século XX. O início do filme traz todas as cores e excessivas imagens que povoam os grandes centros. Somos levados desde o primeiro momento a uma experiência sinestésica, que vai do mero desconforto ao mais profundo estado de nojo, perplexidade, náusea, abjeção. Os marcadores para a identificação dessa espécie de cidade são bastante explícitos. E buscando por “reparo”, é praticamente impossível não observar como a cena inaugural da cidade é um somatório de cores ostensivas.

No seguimento adiante, a descrição da cidade já traz notações da agressividade selvagem dos seus habitantes, “cegos” em repetir o ritual da intolerância de aguardar os segundos para o sinal abrir e os carros da frente partirem. O filme começa por ilustrar o cenário, o palco, a cidade, por meio das sutilezas cotidianas, para mais tarde observar como toda a frágil civilidade pode se irromper numa barbárie. E é nesta cidade moderna qualquer, sem nome específico, sem localização



ISSN: 2175-5493

VIII COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO

09 a 11 de setembro de 2009

geográfica explícita, que ocorre o inexplicável fenômeno de uma epidemia (?) de cegueira branca. Há uma importante marcação para o tempo, a época, e nenhuma necessidade de estipular onde, o espaço, porque este detalhe é irrelevante, uma vez que o debate que será travado é sobre o ser humano na condição da modernidade.

Segundo Lipovetsky (LIPOVETSKY, 2004), os tempos hipermodernos — marcados pela liberdade, pelo conforto, pela qualidade e pela expectativa de uma vida mais longa e de qualidade — não eliminaram o trágico da existência; pelo contrário, tornaram mais cruel a contradição. Talvez, por isso mesmo, essa condição trágica se mostre tão desnudada. O indivíduo contemporâneo, cheio de seus fetiches (a ditadura da moda, o engodo com a ética, as mutações da sociedade de consumo...), não consegue mais blefar diante do vazio, que acaba por se fazer presente e insistir na permanência.

Ensaio/Blindness ilustra, em alguma medida, o que o sociólogo Zygmunt Bauman chamou de *Modernidade Líquida e Amor Líquido*, um conjunto de reflexões sobre “A misteriosa fragilidade dos vínculos humanos, o sentimento de insegurança que ela inspira e os desejos conflitantes (estimulados por tal sentimento) de apertar os laços e ao mesmo tempo mantê-los frouxos...” (BAUMAN, 2004, p. 8), em que se entende *Modernidade líquida* como um mundo repleto de sinais confusos, propenso a mudar com rapidez e de forma imprevisível. Tal mudança é merecedora de reflexões no sentido de compreender e despertar a consciência dos sujeitos para promover entendimento sobre como essa nova ordem do mundo funciona e poder operacionalizar e transitar por ela, de maneira mais responsável e consequente.



CONCLUSÕES

Observa-se que, na radicalidade dos dias atuais, vê-se uma inédita fluidez, fragilidade e transitoriedade em construção (a famosa “flexibilidade”) marcando todas as espécies de vínculos sociais. É justamente dentro desse cenário e nessas condições que precisamos pensar em como o clássico processo de ensino e aprendizagem poderá se estabelecer de maneira a ser produtivo e dialógico. Nesse sentido, o cinema nos “aclara” a questão numa dupla direção: a da cegueira (risco de estarmos todos inseridos) e a do olhar (disponibilidade de enxergar para além de).

O médico oftalmologista se cega quando se esgotam as possibilidades, racionalmente lúcidas, de um saber institucionalizado, para explicar a “cegueira branca”; quando o saber médico, cuja função maior é amortecer o desamparo para aquele ser humano. Aqui o saber assume traços quase religiosos, e é justamente quando ele falta que o médico se cega. Que melhor alegoria para nós, educadores, tão certos desse “anteparo” (o saber) para a “falta de luz” (o inculto)?

Numa progressão geométrica, os habitantes da cidade vão se cegando pela singularidade de cada um, sem a menor distinção de quem seria poupado, exceto a mulher do médico. A experiência da cegueira parece trazer uma certa clareza, uma espécie de lucidez para “quem põe reparo”.

As circunstâncias são as da mais plena desumanidade, se é que assim poderíamos chamar, pois quer parecer que apenas seres humanos são capazes de tamanha perversão. Por mais que as metáforas sobre animais sejam exploradas, a aproximação a eles sempre necessita sublinhar que se os cegos estão parecidos a algum animal, trata-se de animais de uma outra ordem.

Todos os sentimentos mais insuportáveis sobre a capacidade humana de ações aterradoras são experimentados num grau máximo dentro do manicômio. A mulher do médico pontua com muita clareza, talvez por isso caiba a ela a triste



ISSN: 2175-5493

VIII COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO

09 a 11 de setembro de 2009

tarifa de permanecer enxergando: “A mulher do médico disse ao marido, O mundo está todo aqui dentro.” (SARAMAGO, 2005, p. 102)

A cidade cega, o país todo cego faz despertar uma dura constatação sobre a precária e frágil organização chamada civilização. A falta de visão clareou uma das verdades mais duras que a humanidade não quer se confrontar: há um limite muito tênue que assegura/organiza as relações sociais. A civilização é um projeto inacabado e/ou falacioso, o saber de nada sabe.

Eis a Arte (cinema/literatura) nos pondo num lugar de trânsito (desaprender) e questionamento acerca da fragilidade de antigas crenças/métodos e nos convocando para a busca (reaprender) de um “novo lugar”.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAUMAN, Z. *Amor líquido*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política - Obras escolhidas (I)*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BERGALA, A. *La Hipótesis del Cine. Pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera de ella*. Trad. Núria Aidelman e Laia Colell. Barcelona: Laerte, 2007.
- FERREIRA, N. *Amor, ódio e ignorância*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.
- HOUAISS, A. et alii. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- LIPOVETSKY, G. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2004.
- NASIO, J. *O Olhar em Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- NOVAES, A. *O Olhar*. 11ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- SARAMAGO, J. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- Filme**
- Blindness*. Drama. 120 minutos. (Brasil / Canadá / Japão): 2008. Fernando Meirelles. Roteiro: Don McKellar, baseado em livro de José Saramago.