

# LEÔLO, LEOLÔ: O TRABALHO E O SONHO

**Maria Helena Souza Patto**  
*Instituto de Psicologia - USP*

*Contra leituras que o reduzem a prontuário psicológico que documenta um caso de psicopatologia familiar, o filme canadense Léolo é reinterpretado. Resgatam-se não só os seus aspectos sócio-políticos, como, acima de tudo, a dimensão formal, sem a qual é impossível entendê-lo como obra de arte.*

*Descritores: Cinema. Família. Pobreza. Trabalho. Imaginação. Bachelard, Gaston, 1884-1962. Weil, Simone, 1909-1943.*

Concorrente oficial em Cannes, *Léolo* foi saudado pela crítica estrangeira em 1992 como um dos filmes mais originais já realizados no Canadá. De fato, o diretor Jean-Claude Lauzon, pouco conhecido no mundo do cinema até então, havia criado uma obra de arte ao narrar a história de um menino e sua família num bairro pobre de Montreal.

A um olhar rotineiro, o enredo parece simples: uma loucura hereditária que vem do avô e passa pelo pai atinge inexorável as quatro crianças da família. O caçula (Léolo) tenta escapar, refugiando-se na fantasia. Depois de um sonho no qual sua mãe é fertilizada por um tomate portador do esperma de um camponês da Sicília, Léolo nega a nacionalidade franco-canadense e se declara italiano: sempre que chamado de *Leolô Lauzon*, exige que o chamem de *Leôlo Lozone* e sonha com a Itália, personificada na vizinha Bianca, filha de imigrantes italianos. Ele lê, observa e registra por escrito a vida da família: seus hábitos (entre os quais, a preocupação com o funcionamento intestinal, centro da atenção de uma leitura clínica), seu cotidiano, o índole de cada um, as interações do avô,

do pai e dos irmãos e as visitas que lhes faz, em companhia da mãe, nas alas psiquiátricas dos hospitais da cidade. Léolo parece preservado pelo devaneio e pela escrita, mas finalmente capitula, aparentemente cumprindo um destino que já estava escrito em seus genes ou, na melhor das hipóteses, na psicopatologia da dinâmica familiar.

Muito do que se disse sobre este filme no Brasil convergiu para a usual redução psicológica: críticos e clínicos tomaram como centro da trama a insanidade dos pais e suas conseqüências maléficas sobre a saúde mental dos filhos. Num registro naturalista, fizeram dele prontuário, estudo de caso exemplar no qual se encontrariam todos os ingredientes da produção da loucura no círculo fechado de uma família insana.

Para ver um filme é preciso ir além do que os olhos já sabem e deixar-se surpreender pelas imagens, que sempre transcendem a elementaridade da lógica que preside concepções científicas abstratas e limitadas da condição humana. Contra a interpretação psicanalítica de *O Silêncio*, Susan Sontag adverte: “os que procuram uma interpretação freudiana do tanque expressam apenas sua incapacidade de responder ao que está efetivamente na tela.” (Sontag, 1987a, p.18-9).<sup>1</sup> Como tantos outros filmes tidos erroneamente como tal, *Léolo* não é um filme psicológico: como Sontag (1987b, p.137) ressalta a respeito de *Persona* - objeto ele também de freqüentes leituras psicologizantes -, as alusões políticas são patentes.

Antes mesmo do término dos créditos iniciais, três cenas trazem as chaves para a compreensão da história. Na primeira, a câmera passeia e mostra um sobrado deteriorado de 1909, casa de cômodos que abriga várias famílias, entre as quais a família Lauzon; em *off*, o narrador (Léolo adulto) revela que o menino que brinca em frente à casa não se considera canadense. Na segunda, uma máquina de olhos de fogo gira como moenda no interior avermelhado de uma fundição e expelle uma língua de ferro

---

1 Trata-se da cena na qual um tambor de óleo rola ruidosamente por uma rua vazia no meio da noite.

incandescente; neste cenário do inferno, um operário suado, sujo, melancólico, carrega, bovino, um fardo às costas. Léolo nega que ele seja seu pai, “porque ele é louco, e eu não sou.” Na terceira, o espectador é levado a um bonito vale da Sicília, onde camponeses colhem tomates. Um deles ejacula obre uma caixa de *pomodori*, verdadeiros frutos da terra italiana, “para dar vida aos tomates que vão para a América”, alusão clara à fertilização do continente americano pela imigração italiana na virada do século. Um bordão acompanha estas cenas e se repetirá ao longo do filme: “*Porque eu sonho, eu não o sou*” - não sou franco-canadense nem filho de um louco que se deixa matar. Esta será a palavra-de-orderm de um menino perplexo que exerce a imaginação na tentativa de escapar da condição de fruto exilado do solo ancestral, de cidadão de segunda classe e do futuro tenebroso que o espera, já inscrito no presente do pai.

O tema de *Léolo* não é a insânia familiar, mas a condição operária, a descida ao inferno de uma família de trabalhadores pobres de origem estrangeira num país afluyente do norte da América. Os “intestinos fedorentos” não são da família louca, como quis um crítico, mas da própria fábrica, do bairro descuidado (onde ratos invadem as casas e passeiam à noite pelos pratos) e de suas ruelas infectas, cloacas da cidade, cujos restos Léolo e seu irmão remexem para fazer algum dinheiro. A insanidade não é da família, mas da sociedade que se nutre de trabalho desumano e de acintosa pobreza. O menino lê *L'Avalée des Avalés*, livro do escritor canadense Réjean Ducharme, do qual se aproveitam passagens poéticas como partes do diário de Léolo. *Avaler* é abaixar, fazer descer, engolir, tragar, sorver, devorar; é também suportar, sofrer, apanhar, sujeitar-se, palavra parente de *avalanche*, que traz a idéia de rolar com violência e sem defesa correnteza abaixo. O filme fala da queda dos vencidos com a mesma irrestrita compaixão que levou a recém-formada professora francesa de filosofia Simone Weil a tornar-se operária para conhecer na carne a condição do trabalho fabril.

Como o sr. Lauzon, Weil trabalhou “diante de um enorme fogo que cospe labaredas, bafos de brasa direto no meu rosto.” (Weil, 1996a, p.78).

Presente “pessoalmente no número das armelas duma fábrica” (Weil, 1996d, p.136), conheceu o coração da vida operária, pois viveu, dentro e fora das horas de trabalho, a opressão brutal imposta pelas próprias condições do trabalho fabril e o dilaceramento físico e espiritual que ela acarreta.

A lista de dores caladas que constituem a condição operária é longa e seu traço distintivo, o desenraizamento. Ter raízes é fazer parte de uma coletividade ligada a seu passado, ativa e solidária em seu presente e construtora deliberada de seu futuro. Não ter raízes é ser excluído de tudo isso e depois ser readmitido apenas como “carne de trabalho”, submetido a um tempo que é o tempo das coisas, não o tempo dos homens. Ao fim de cada jornada de trabalho do operário, “o tempo foi comprido, ele viveu no exílio. Passou o dia num lugar onde não estava em casa.” (Weil, 1996c, p.164). Mais que isso, ele esteve só, excluído do sentimento poderoso de vida coletiva: “nenhuma intimidade liga os operários aos lugares e aos objetos entre os quais a sua vida se esgota, e a fábrica faz deles, em sua própria terra, estrangeiros ou exilados, desenraizados.” (p.166). Desenraizamento é exílio; suas formas mais absolutas, a deportação, a emigração forçada e a supressão brutal das tradições locais (essa última documentada, na Argélia colonial, pelo psiquiatra Frantz Fanon em *Os Condenados da Terra*). No entanto, mesmo permanecendo no local de origem, os pobres estão submetidos a outras modalidades de perda das raízes, entre as quais as condições da produção fabril, que os tornam estrangeiros no próprio local onde exercem com “mão infeliz” - porque mero prolongamento da máquina - a atividade mais distintiva da espécie humana.

Não basta, portanto, censurar no capitalismo tão-só a idéia de exploração econômica, pois “o operário não sofre somente da insuficiência de pagamento” (Weil, 1996d, p.137): há a exploração, que se define pelo lucro e há a opressão no local de trabalho, que se traduz em sofrimentos prolongados, quarenta e oito horas por semana, que podem ultrapassar o tempo da fábrica e invadir as vinte e quatro horas do dia, pois o esgotamento exaure as horas de lazer e descanso e a perspectiva do sempre igual traz consigo o desalento. A exaustão e o desânimo advindos da opressão invencível não geram revolta, mas docilidade; escravo da ca-

dência fabril, das ordens arbitrárias e da fragmentação do processo produtivo, sem que conheça o conjunto e o destino social do que ajuda a fabricar, o operário vê-se “humilhado até o mais íntimo de si mesmo.”

Gasta na fábrica, às vezes até o limite extremo, o que tem de melhor dentro de si, suas faculdades de pensar, de sentir, de se mexer; gasta-as, pois está vazio quando sai; e no entanto não pôs nada de si próprio no seu trabalho (...). A fábrica cria objetos úteis, mas não ele. (Weil, 1996c, p.165).

Impossível sonhar nessas “imensas galés industriais” que cancelam “o livre curso da reflexão e até mesmo o devaneio”: para não “matar as peças” - ou seja, para não estragá-las no processo de fabricação -, é imprescindível “matar a alma.”

Nas cenas da fábrica o Sr. Lauzon aparece sempre só: marca o ponto, come e caminha entre as máquinas como se não houvesse companheiros de trabalho. Na maior parte de suas aparições ele come, alheio ao mundo em torno, dócil, concentrado na comida, ora como bicho humilhado, ora com uma ponta de alegria pueril. Léolo descreve-o como “um homem como tantos outros, um pobre coitado que mordida a nossa vida de cão. Ele era pequeno, corpulento, bochechas vermelhas, marcado por rugas que nada expressavam de seu rosto, a não ser gritar a idade que as cravou. Algo entre um bom-dia e um adeus, um ar sem disfarce de eterno meio-dia, apenas consumido por um punhado de tempo. Uma testa que se estendia até o queixo, onde um pescoço se agregava desesperadamente a ombros enormes.” O rosto geralmente está vazio, mas quase sempre atravessado por um vago sentimento de vergonha, que se repete aberto ou velado nas demais personagens.

As formas de desenraizamento são várias, algumas menos óbvias, mas todas elas modalidades “igualmente atroz de infelicidade” (Weil, 1996b, p.440): desempregados, vivem uma espécie de “desenraizamento de segundo grau” (p.413); excluídos da cultura intelectual, são estrangeiros na escola e no mundo do pensamento; sem um teto seu, são estrangei-

ros nos cômodos que habitam. Em todos estes casos, o sentimento é de não fazer parte, é de “não estar em casa.”

Fernand, o irmão mais velho, é um adolescente franzino e sensível, que tem em Léolo um amigo, admirador e ajudante nas andanças pelas ruas em busca de trabalho informal. Quando mais novo, foi expulso da escola, lembra-se o narrador, não sem muita ironia: “no 5º ano foi para uma turma de retardados que reunia esquizofrênicos, psicopatas, gêmeos epiléticos, um travesti e um albino. Mesmo nesta turma ele não passou nas provas durante três anos. Um dia um orientador que visitava a escola pediu que ele fizesse um desenho. Uma hora depois ele entregou a folha em branco e insistiu que desenhara um coelho branco na neve.” A cena no gabinete do orientador é de pura prepotência, poder assimétrico dos dois lados da mesa justificado por um saber encarregado de excluir os que não se submetem. Depois de agredido e humilhado numa briga de rua, Fernand vive com um só objetivo: modelar uma couraça de músculos que o proteja de seu desamparo. “O medo tornou-se para meu irmão uma razão de ser”, um medo que com certeza é também do avô, dos pais e dos irmãos.

Nanette, a irmã mais nova, exerce o sentimento de ter sido roubada de alguma coisa essencial: “roubaram meu bebê, roubaram meu bebê”, diz ela entre aflita e distante a um Léolo angustiado que a visita no manicômio. Sentimento de logro que encontra lugar na melancolia de todos.

Infeliz e obesa, Rita, a irmã mais velha, é rainha em seus delírios. Vive literalmente uma vida subterrânea, escondida no porão em companhia de répteis e insetos, enquanto realiza como pode um desejo de poder que por certo não é só seu. Arrancada do refúgio e do ruído calmante das abelhas, trazida de volta à superfície, - “traída pela luz do dia”, como diz o narrador -, deixa-se levar pela corrente.

A mãe é gorda, terna, cuida de uma casa alugada e exerce o papel materno não só com a autoridade que lhe é inerente - “faça como a mãe” -, mas segundo os costumes herdados dos antepassados, entre os quais o de fazer funcionar os intestinos da família como garantia de saúde. Submete-se aos ditames de médicos e professores, como subalterna

que é, mas luta pela família com as armas que tem. Nas lembranças de Léolo, ela é “quente e amorosa”

O avô vive ocioso na casa do filho, à procura de prazeres pervertidos que preencham as horas inúteis trazidas pela desocupação que calcina a velhice. Quem sabe imigrante, mas certamente representante mais próximo da geração responsável pela viagem sem volta que transformou os Lozone em Lauzon, ele também quer Bianca, símbolo da Itália, o que leva Léolo a tomá-lo como causador dos males da família e ladrão de seu sonho de alcançar a redenção.

Todos, e cada um a seu modo, estão fora de lugar. Na única cena mais idílica, volta o tema da exclusão: pai e filhos fazem, solitários e silenciosos, um pic-nic numa exígua faixa de grama em frente ao cais, onde vêem “passar navios que nunca tomarão.” Todos estão sós, e as cenas da família reunida mostram um arquipélago, um conjunto de pessoas distantes entre si, situação que se repete no recinto do hospital ironicamente chamado “sala comunitária.” Simone Weil aprendeu que o desenraizamento humilha,

... e a humilhação sempre traz como conseqüência a criação de zonas proibidas nas quais o pensamento não se aventura, e que estão cobertas pelo silêncio ou pela mentira; (...) além disso, no caso da infelicidade profunda e permanente, um pudor muito forte detém as queixas. Assim, cada condição infeliz entre os homens cria uma zona de silêncio dentro da qual os seres humanos ficam encerrados como numa ilha. (Weil, 1996c, p.167).

Embora no centro da vida de todos, o verdadeiro inimigo está sempre fora de foco. Fechados num mundo estreitado pelos imperativos da sobrevivência, os oprimidos não se apoderam do sentimento de indignação contra as injustiças, e inculpam os iguais. “Quando os infelizes se queixam, queixam-se quase sempre sem razão, sem evocar sua verdadeira infelicidade”, observa Weil (1996c, p.167) em *A Experiência da Vida de Fábrica*. Na rua, meninos pobres envolvem-se em luta encarniçada por território; nos lugares onde se concentram os miseráveis, uns tentam tirar proveito dos outros; Léolo culpa o avô pela desventura da família, e quer

matá-lo; o avô não suporta a vitalidade do neto, e quer afogá-lo. Quando não é assim, o protesto possível não passa de desabafo: num momento de revolta, mostrando que sabe o quanto foi lesado pela escola, mas impotente para mudar o seu destino, Fernand grita: “Quem eles pensam que são? Me meteram no 5º ano de uma turma de dementes. Acharam que eu era anormal. Tenho nojo de todos eles, vou furar os olhos deles!”

Quando enlouquecem, só acentuam o que já são, ficam mudos e imóveis, petrificam-se. Rita, por exemplo, vive até o fim sua condição social de coisa, e se deixa amarrar como pacote na maca do hospital. A loucura é sincera, diz Bachelard em *O Direito de Sonhar*, e até mesmo a passividade extrema pode ser expressão da necessidade de ser:

... pode-se indagar se o alienado não possui o ser de sua alienação. (...) Não será preciso ver ainda, no próprio fundo das trevas da alienação, essa vontade de ser que não se desprende do homem, esse ser que nunca abandona a necessidade de se manifestar? (Bachelard, 1994c, p.174).

Resta-lhes, portanto, a positividade da loucura: alienados, alienam-se; coisificados, coisificam-se: os loucos possuem o que os possui e denunciam o mundo que os degrada.

Léolo é tentativa de resistência: não faz como a mamãe; não engole a pílula de laxante; não participa das sessões de terapia familiar; não fala com a psiquiatra; não atende pelo seu nome francês, no qual não se reconhece; sabe que a flor em seu quarto é de plástico, *made in Hong-Kong*, mas não aceita tirar-lhe o selo para viver uma modalidade fácil de ilusão. Ele exerce a imaginação criadora, estimulado por um enigmático e solitário amigo da família, “reencarnação de D. Quixote”, que tira do lixo e coleciona as páginas escritas pelo menino, cartas e fotos de pessoas anônimas e defende o onirismo ativo. Guiado pelo princípio de irrealidade, tão importante para Bachelard quanto o princípio de realidade festejado por uma psicologia adaptativa, Léolo trabalha, ou seja, escreve, e realiza a imagem bachelardiana da atividade do artista: “o poeta da mão sonha, lápis nos dedos, sobre a página em branco (...). O próprio papel, com seu grão e sua fibra, procura a mão sonhadora para uma rivalidade da delicadeza.” (Bachelard, 1994d, p.52-3, passim).

Através do devaneio, atividade imprudente que rompe a mortalha do hábito e recusa as amarras do estabelecido, ele vai em busca do porvir. A máscara - a insistência do menino em ter uma outra identidade - não é “falso self”, mas desejo de renascimento, “decisão de uma vida nova, (...) possibilidade de afrontar o futuro com um novo rosto.” (Bachelard, 1994c, p.169). A máscara pode não ser mentira, mas ofensividade, abertura para o duplo, para o que poderá ser ou poderia ter sido.

Léolo é mergulhador corajoso, vai fundo nos devaneios da vontade, recusa o tempo horizontal que perpassa o dia. Quando escurece, quando as imagens se apagam, entrega-se à “homografia perfeita da solidão humana e do cosmos noturno.” (Bachelard, 1994a, p.196). Despojado da vida inútil, vai “até o fundo, até a décima segunda pancada, até a décima segunda ferida, até a décima segunda recordação” (Bachelard, 1994b, p.186), livre da sociabilidade compulsória ou compulsiva tão cara a uma psicologia comprometida com a superfície. Ele é noturno, traz para a luz do dia os vestígios da noite, ao contrário dos que, como seu pai, autômato sempre acorrentado ao dia e seus resíduos, guardam um ar de eterno meio-dia.

Fazer parte de uma família oprimida e segregada numa área de pobres de uma grande cidade é viver à beira do abismo. Léolo sabe que a exclusão não vem da solidão voluntária, mas da inserção no mundo que lhe é oferecido: “minhas únicas alegrias estão na solidão. Minha solidão é meu palácio, é nela que tenho minha mesa, minha cadeira, minha cama, meu vinho e meu sol. Quando estou sentado fora de minha solidão, estou no meu exílio, estou sentado em terras impostoras.”

A realidade inóspita está sempre a postos para desmentir os sonhos: “ao entrar no país do cotidiano, minha volta do campo dos sonhos é brutal”, anota Léolo em seu caderno. Sua tentativa desesperada de liquidação ao avô cai literalmente em sua própria cabeça; a solidariedade aos irmãos não é suficiente para salvá-los; o amor possível não é Bianca, mas Regina, a prostituta entediada que inicia no sexo os meninos do bairro; sua alma sonhadora não cabe na escola, onde um professor decreta: “Lauzon e todos os outros vão ser marceneiros e mecânicos. Os mais intelectuais

acabarão redigindo multas na Escola de Polícia. Poesia não troca peças de carro”; no convívio com os pares adolescentes, esclarecem-se os caminhos: o roubo, as drogas, a violência, a prostituição masculina. O sonho do irmão de tornar-se imbatível pela cultura física desaba em segundos como castelo de cartas e faz Léolo perceber que “o medo vive dentro de nós e uma montanha de músculos ou milhares de soldados não mudariam nada.” Como Rita, ele acaba traído pela luz do dia, sob a qual é inevitável ver a “realidade impostora.” E não adianta achar o pedaço que faltava no disco quebrado, pois colado ele não toca. Na penúltima cena, a música-tema (*Cold, Cold Ground*) comenta a imagem de Léolo catatônico numa banheira de gelo no hospital psiquiátrico, mas o chão já era frio desde quando famílias camponesas trocaram os campos da Sicília por um país industrial no norte da América. Mesmo depois de constatar que o sonho não impede que ele seja mais um num cemitério de mortos-vivos, ele ainda insiste na bússola de D. Quixote, e continua a defender o direito de sonhar: “porque sonho, eu sonho.” É a reafirmação bachelardiana da positividade do sonho e da loucura: não se pode desconsiderar que o narrador é o próprio Léolo adulto, agora cineasta.

Na cena final, o colecionador incorpora o livro e os diários de Léolo ao seu grande acervo de livros e objetos de arte, certamente referência à tese de Walter Benjamin segundo a qual os documentos de cultura são documentos de barbárie.

*Léolo* não é manual de psicologia nem tratado de sociologia. Voltemos a Sontag: a interpretação baseada na teoria extremamente duvidosa de que uma obra de arte reduz-se a elementos de conteúdo é uma violação da arte (Sontag, 1987a, p.19). Além de uma visão de mundo, um filme precisa expressar simultaneamente uma visão de cinema, ensina Truffaut (1989, p.17). Para o diretor de *A Noite Americana*,

A principal censura que se pode fazer a alguns críticos - ou algumas críticas - é raramente falarem de cinema. É preciso saber que o roteiro de um filme não é o filme; é preciso igualmente admitir que nem todos os filmes

são *psicológicos*. O crítico deve meditar sobre a afirmação de Jean Renoir – “Toda grande arte é abstrata” e tomar consciência da forma. (Truffaut, 1989, p.25, grifos do autor).

Jean-Claude Lauzon fez um filme sobre o fundo: da sociedade, da cidade, da fábrica, da mente, do dia, do rosto, do olho. As personagens transitam todo o tempo numa corda esticada sobre um precipício. O tema é o da dialética do raso e do fundo, da superfície e da profundidade. É sobretudo um filme sobre a queda, que tem como princípio formal a verticalidade: Léolo mergulha no poço do prédio, na piscina, no rio, no devaneio e na loucura. O tempo da narração também não é horizontal, e realidade e sonho recebem o mesmo tratamento, até porque a primeira tem muito de pesadelo e o segundo só pode ser entendido na relação com a impostura da primeira.

Cinema é imagem, e imagem não é eco do passado, mas manifestação do presente, motivo pelo qual, para entendê-la, é preciso encontrá-la no momento mesmo de seu aparecer, de sua epifania; estilizado em instantes, o tempo, por sua vez, só pode ser apreendido pelo “método pontilhista” - esta é uma das lições de Gaston Bachelard (Pessanha, 1994, p.xxviii). Já se disse que os sonhos são imagens descontínuas que a lógica diurna dispõe em seqüência temporal. Se assim é, *Léolo* é feito, como os sonhos, de imagens isoladas que se explicam por si mesmas, cada uma das quais portadora da essência do filme: a lógica dos sonhos é ao mesmo tempo seu conteúdo e sua forma.

Como o livro que Léolo lê e os cadernos que ele escreve, o filme de Lauzon é um documento de cultura que, na linguagem forte da poesia, documenta a barbárie.

PATTO, M.H.S. *Leôlo, Leolô: The Work and the Dream. Psicologia USP*, São Paulo, v.9, n.2, p.139-150, 1998.

**Abstract:** Contrary to psychological interpretations which reduce films to simple psychological appointments which document cases of

psychopathology, this essay analyses the Canadian film *Léolo*, reviewing not only its social-political aspects, but, above all, its formal dimensions, which without, it becomes impossible to comprehend the film as a work of art.

*Index terms: Motion pictures. Family. Poverty. Work. Imagination. Bachelard, Gaston, 1884-1962. Weil, Simone, 1909-1943.*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, G. Fragmento de um diário do homem. In: *O direito de sonhar*. 4.ed. Rio de Janeiro, 1994a. p.190-200.
- BACHELARD, G. Instante poético e instante metafísico. In: *O direito de sonhar*. 4.ed. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1994b. p.183-9.
- BACHELARD, G. A máscara. In: *O direito de sonhar*. 4.ed. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1994c. p.164-75.
- BACHELARD, G. Matéria e mão. In: *O direito de sonhar*. 4.ed. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1994d. p.52-4.
- DUCHARME, R. *L'avalée des avalés*. Paris, Gallimard, 1966.
- FANON, F. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
- PESSANHA, J.A.M. Bachelard: as asas da imaginação: introdução. In: *O direito de sonhar*. 4.ed. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1994. p.v-xxxi.
- SONTAG, S. *Contra a interpretação*. Porto Alegre, L & PM, 1987a.
- SONTAG, S. Persona, de Bergman. In: *A vontade radical: estilos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987b. p.121-41.
- TRUFFAUT, F. *Os filmes de minha vida*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989.
- WEIL, S. Carta a Albertine Thévénon. In: BOSI, E., org. *A condição operária e outros estudos sobre a opressão*. 2.ed. São Paulo, Paz e Terra, 1996a. p.77-81.
- WEIL, S. O desenraizamento operário. In: BOSI, E., org. *A condição operária e outros estudos sobre a opressão*. 2.ed. São Paulo, Paz e Terra, 1996b. p.413-40.
- WEIL, S. Experiência da vida de fábrica. In: BOSI, E., org. *A condição operária e outros estudos sobre a opressão*. 2.ed. São Paulo, Paz e Terra, 1996c. p.155-75.
- WEIL, S. A racionalização. In: BOSI, E., org. *A condição operária e outros estudos sobre a opressão*. 2.ed. São Paulo, Paz e Terra, 1996d. p.135-54.