

VIDAS SECAS: UMA SOLIDÃO DE PÁGINAS E TELA

Maria Bevenuta SALES DE ANDRADE (FAPERN/UERN)
Charles Albuquerque PONTE (UERN)

RESUMO: O romance *Vidas secas*, escrito por Graciliano Ramos em 1937-8 na segunda fase do modernismo brasileiro, foi adaptado para o cinema por Nelson Pereira dos Santos em 1963 como um dos marcos do movimento Cinema Novo, de forma que as duas narrativas se tornaram essenciais, dentro de suas respectivas mídias, para a arte brasileira. Uma das características marcantes de ambos os textos, romance e filme, é a aridez presente em todas as esferas de sentido, temáticas e formais. Nesse sentido, o objetivo desse trabalho é de comparar os recursos utilizados por romancista e diretor em representar um tipo específico de aridez presente nas obras, a aridez interpessoal. Para isso, observaremos, a partir de uma perspectiva da tradução ponteada por teóricos da adaptação cinematográfica como Brito (2006) e Johnson (2003), como ambas as mídias representam essa aridez a partir de recursos como a focalização e o narrador, no romance, e a composição de quadro e montagem, no filme. Conclui-se, assim, que cada mídia escolhe seus recursos próprios para comunicar o sentido de isolamento e aridez humana, de forma que o cinema se afirma como arte independente, sem tentativas de forçar qualquer fidelidade com o texto-fonte.

Palavras-chave: *Vidas secas*; Tradução intersemiótica; Solidão.

ABSTRACT: *The novel Vidas secas, written by Graciliano Ramos in 1937-8 during the second phase of the Brazilian modernism, was adapted to film by Nelson Pereira dos Santos in 1963 as one of the landmarks of the Cinema Novo movement, in a way that both narratives became essential, within their respective media, to Brazilian art. One of the characteristic traits of both texts, novel and film, is the barrenness present in all meaning spheres, thematic and formal. In that sense, the objective of this paper is to compare the resources used by writer and director to represent a specific kind of barrenness present in both works, the interpersonal barrenness. For doing so, it shall be observed, from a translation perspective indicated by filmic adaptation theorists such as Brito (2006) e Johnson (2003), how both media represent this kind of barrenness making use of elements such as narrator and focalization, in the novel, and frame composition and montage, in the film. It is concluded, therefore, that each medium choose their own resources to communicate the sense of human isolation and barrenness, in a way that film stands up for itself as an independent art, without attempts to forcefully assume any fidelity to the source text.*

Keywords: *Vidas secas*; Intersemiotic translation; Loneliness.

Na sua tradução para o cinema, o filme *Vidas secas* mantém, de certa forma, níveis de significação análogos ao romance. São conservadas muitas das características principais, como o centro do enredo, as personagens, os objetivos narrativos, a escassez e a marca da aridez. Encontramos algumas modificações, o que não é incomum em se tratando de um texto que é apresentado por duas artes distintas, de recursos e gramáticas próprios. De imediato o que percebemos, em termos de modificação, aparece no nível da estrutura, e se explicita a partir da junção de eventos (os capítulos 3 *Cadeia* e 8 *Festa* são agrupados) e da troca na ordem de alguns momentos narrativos (o capítulo 11 *O soldado amarelo* antecede o 9 *Baleia*), o que, segundo Randal Johnson (2003, p. 46), torna o material fílmico mais linear se comparado com o romance, simplificando um pouco a narrativa deste. Ademais, há a introdução de uma linha temporal reconhecível, evidenciada principalmente pelas datas

expostas na tela (1940 e 1941), mas essa cronologia não implica em uma modificação de foco com relação à obra literária, nem influencia na criação de uma familiaridade, de modo que as personagens continuam com uma focalização individual dos acontecimentos à sua volta.

Essa reorganização de quadros e/ou a alternância na organização dos eventos não significa necessariamente uma unicidade narracional, nem garante necessariamente um sentido de causa e efeito. Feita a observação de que as mudanças ocorridas na estruturação do romance, no momento de sua tradução para o cinema, não resultam em uma causalidade entre os acontecimentos narrativos, é que discordamos parcialmente de uma afirmativa formulada por João Batista de Brito sobre *Vidas secas*, na qual ele se coloca nos seguintes termos: “Certamente no intento de *alcançar essa causalidade diegética*, o roteiro do filme opera várias modificações sobre o texto literário” (2006, p. 63, grifo nosso). O nosso desacordo com a consideração de Brito tem a ver com a escolha que ele faz das modificações realizadas por Nelson Pereira dos Santos e a suposta ligação destas com uma ideia de causalidade aristotélica. É justamente nesse ponto que enxergamos o equívoco, quando o autor menciona o fato de os capítulos *Cadeia* e *Festa* se fundirem no filme, implicando em uma relação causal entre eles. Não entendemos essa opção como uma garantia de se aferir ao texto cinematográfico “um sentido de causalidade bastante marcado” (BRITO, 2006, p. 63), visto que o motivo da prisão de Fabiano é, superficialmente, a sua participação no jogo de carteadado e não a sua ida à festa. Brito pensa em termos de causa e efeito¹⁵⁰, nós vemos mais como um aproveitamento do local, ou seja, usar o espaço comum aos dois acontecimentos, evitando uma repetição na ida à cidade, mesmo que estes continuem com as suas consequências e significados demarcados em cena. Inegavelmente, os dois capítulos se encaixam, mas um não depende do outro, nem funcionam como sequências responsivas.

OS EFEITOS DA SOLIDÃO

Em *Vidas secas*, o fato de a estrutura da obra romanesca ser composta por capítulos com formato de contos que, lidos em separado, apresentam sentido em grande parte completo, pode ser compreendida como uma maneira de concretizar a separação das personagens que são apartadas e organizadas em narrativas seccionadas. Desse modo, cada um dos núcleos narrativos é apresentado segundo um ponto de vista isolado, insulamento esse que se dá em parte pela escassez de diálogos e a incapacidade de articulação linguística. A esse respeito Rui Mourão (1971, p. 121, grifo nosso) faz o seguinte comentário:

Esse cuidado de focalizar as personagens, não em conjunto, mas cada um por sua vez, fazendo questão de situar estruturalmente o seu afastamento, tem significação que não se esgota num simples rigor de perspectiva narrativa. Com uma força vizinha da representação concreta, é a solidão daquela gente que vai sendo reproduzida. Vidas Secas, antes de qualquer outra coisa, é o drama de uma impossibilidade de comunicação humana. [...] por mais que os unam os laços de uma ocupação espacial comum, de uma economia comum e de uma afeição aprofundada, cada qual permanece do lado de cá de si, entregue a um desgarrado abandono [...].

Cada personagem assume, por certo tempo, a condição de focalizador e em seu isolamento apresenta uma visão individualizada dos eventos. A impossibilidade de comunhão é advinda desse constante *não dito*, desses espaços de silêncio que evitam a aproximação

¹⁵⁰ Talvez porque, desde sua origem, o cinema tenha investido forte na causalidade de seus enredos, o que não acontece no Cinema Novo.

entre os indivíduos, mantendo-os isolados. Logo, essa separação constitui-se como mais uma forma de explicitar a aridez relacional presente na obra e que se faz mais ampla pela aridez de sentimento que acaba proporcionando. Como exemplo dessa presença que entrava as relações familiares, enfatizamos uma passagem do capítulo “Inverno” (RAMOS, 2000)¹⁵¹, um dos poucos momentos em que a família congrega. Estão sentados perto do fogo quando Fabiano se arrisca a começar uma conversa, mas, por falta de domínio da linguagem, o faz de forma canhestra. Diante desse impasse, cada um dos membros formata as suas próprias imagens pessoais como se uma personagem não percebesse as outras, impedindo que haja interação real e, mesmo diante dessa tentativa de unicidade pelo diálogo, mantém-se o hiato entre eles pela ineficiência dos meios de socialização aos quais estão submetidos, promovendo assim a fluidez¹⁵² total da focalização. Segundo Ramos (p. 63-64):

Não era propriamente conversa, eram frases soltas, espaçadas, com repetições e incongruências. Às vezes uma interjeição gutural dava energia ao discurso ambíguo. Na verdade nenhum deles prestava atenção às palavras do outro: iam exibindo as imagens que lhes vinham ao espírito, e as imagens sucediam-se, deformavam-se, não havia meio de dominá-las. Como os recursos de expressão eram minguados tentavam remediar a deficiência falando alto.

Esse descompasso que se instala entre as personagens parece uma extensão da hostilidade existente entre eles e o espaço físico. Sem dúvida as relações humanas em *Vidas secas* (livro e filme) são extremamente áridas, já que, mesmo compartilhando uma proximidade pelo sofrimento partilhado, tornam-se distantes pela ausência de diálogo interacional, que se resume a palavras soltas e, nas poucas vezes que são articuladas, configuram xingamentos ou repreensões, por sua vez afastando-os. Desse modo, as manifestações de afeto quase inexistem, evidenciando a animalização das pessoas pelo entorpecimento de seus sentidos. Essa falta de afetos acaba promovendo um aumento da escassez dos elos familiares, já fracos, não só através da ausência de contato humano, mas também pelas aspirações individuais, de forma que não conjugam de objetivos ou sonhos. Com isso, é possível observar a individualidade de expectativas das personagens principalmente nas especulações do casal sobre o futuro dos filhos: enquanto Fabiano deseja que os meninos virem vaqueiros como ele, sinha Vitória pretende que eles esqueçam a caatinga e frequentem a escola:

[...] Agora desejava saber que iriam fazer os filhos quando crescessem.
– Vaquejar, opinou Fabiano.

Sinha Vitória, com uma careta enjoada, balançou a cabeça negativamente, arriscando-se a derrubar o baú de folha. Nossa Senhora os livrasse de semelhante desgraça. Vaquejar, que ideia! [...] (p. 122).

Tudo isso vem corroborar para que a solidão se instaure como tom principal em toda a sua espessura, desagregando e individualizando os valores; temos aqui, de modo bastante delineado, a marca dos espaços habitados por cada personagem, no sentido de que esses

¹⁵¹ As referências pertencentes a este romance serão seguidas apenas pelo número da página. Desde já, apresentamos as informações da edição utilizada. RAMOS, G. *Vidas secas*. 80ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

¹⁵² Candido (1992, p. 103) ressalta esta singularidade na obra de Graciliano Ramos comparando-a com os outros romances do autor, nos seguintes termos: “[...] É o único em terceira pessoa e o único a não ser organizado em torno de um protagonista absorvente, como João Valério em *Caetés*, Paulo Honório em *São Bernardo*, Luís da Silva em *Angústia*.”

sujeitos figuram no mesmo ambiente, mas estão enclausurados numa espécie de “autismo” social, presos em seu próprio abandono onde o partilhado está restrito a uma instância externa e nada, além disso, pode ser entendido como universo comum.

No filme, essa solidão se acentua principalmente pela ausência de um *quadro imagético familiar*. Raramente o grupo aparece unido em um único plano cinematográfico e nas vezes que isso acontece temos a sensação de estarmos diante de um mosaico composto por peças que até se encaixam, mas que não se completam nem formam uma figura coesa. Para verificarmos essas possibilidades, escolhemos quatro momentos que chamaremos de reuniões familiares, ocasiões em que as personagens formam um agrupamento, mas, mesmo assim, é perceptível a desarmonia que existe entre eles.

A primeira reunião acontece logo no início do filme, quando a família interrompe a caminhada no leito do rio seco e faz uma parca refeição. A sequência começa com a imagem de sinha Vitória entregando uma cuia com farinha para o marido (figura 17), em seguida corta para Fabiano (figura 18) e termina com ele e os dois meninos (figura 19). O que chama a atenção nas duas imagens iniciais é o enquadramento: sinha Vitória à esquerda e Fabiano à direita, ninguém ocupando o centro, ou foco, da imagem. Dessa forma, mesmo se juntássemos os planos (figuras 17 e 18) as personagens continuariam sem qualquer proximidade; assim, a paisagem seca que preenche o meio da imagem funciona como um abismo que os mantém distantes, ampliando a presença da aridez também para a esfera do convívio. Não há uma aproximação entre eles e essa empatia negativa fica ainda mais manifesta na última figura, pois mesmo estando reunidos, o pai e os dois filhos, cada um deles está virado para uma direção diferente (e, ao mesmo tempo, não um para o outro). Essa circunstância pode ser entendida como um não reconhecimento mútuo, o que enfatiza a falta de sincronia predominante no grupo.



Figuras 17 a 19 – A primeira reunião da família.

A segunda reunião acontece no pátio da fazenda, embaixo de um juazeiro onde, esgotados pela caminhada e sem comida, acomodam-se da melhor forma que lhes foi possível. O primeiro quadro da sequência é composto por sinha Vitória e Fabiano, observando-se mais uma vez a não centralidade das personagens em cena (figura 20), corroborando o significado da primeira sequência analisada. Temos aqui três linhas traçadas em sentidos diferentes, formadas pela cerca que serve de pano de fundo, a posição das personagens e a direção para onde olham. Esse desencontro triádico pode ser lido como uma metáfora da impossibilidade de interseção existente entre os interesses desses indivíduos, pois, apesar de olharem no mesmo rumo, eles não partilham as suas impressões ou preocupações, de modo que esse pequeno ato afim não indica traços de comunhão. Vale a pena ressaltar o uso dessa construção do olhar, significando o oposto, por exemplo, das comédias românticas das décadas anteriores, que alternam entre a similaridade de objetivos quando o casal olha para o mesmo lugar e a tensão sexual reprimida no olhar de frente entre eles. Na segunda imagem, falta o menino mais novo (figura 21) que aparece na última (figura 22), substituindo, se é que podemos considerar assim, sinha Vitória. Embora estas duas últimas cenas apresentem uma formatação similar, no que se refere à quantidade de pessoas

presentes e à sua disposição no espaço, elas reproduzem um aspecto bastante relevante que é a ausência do núcleo familiar, pois, embora saibamos que a família está reunida em um único espaço, esse *tableau vivant* em nenhum momento está completo, com todos os membros. Na verdade, o que há é uma dispersão, na qual a presença de um implica na ausência do outro, é uma questão de constante permuta e nunca de agregação, movimento por parte da câmera e sua escolha de plano. Essa constatação fortalece a interpretação de sempre haver uma marca de exclusão, assegurando assim a escassez de contato.



Figuras 20 a 22 – A segunda reunião da família.

Na terceira reunião o grupo está indo à festa na cidade. Assim como acontece no livro, param “na beira do riacho, à entrada da rua” (p. 72) e começam a rearrumação, uma vez que Fabiano tinha se livrado da gravata e todos haviam se despedido dos sapatos e dos demais itens da vestimenta que os incomodavam. Toda essa indumentária dificultava os gestos naturais, em especial a caminhada estava sendo comprometida. Nos três recortes escolhidos temos a repetição de uma postura oposta à adotada nos clássicos retratos de família. O costureiro é que todos os participantes do retrato se aproximem ao máximo e façam uma pose, na qual sejam igualmente percebidos e captados pela câmera, de modo que, no resultado final, se tenha uma fotografia completa do grupo. O que observamos, em especial, nessa sequência foi a postura das personagens: no primeiro quadro temos Fabiano sentado de costas para os dois meninos, encobrindo-os quase que totalmente (figura 23); no segundo é a imagem de sinha Vitória que se sobrepõe a de Fabiano (figura 24). Esse mosaicismo de pessoas tende a revelar uma falta de contato de olhar entre eles, metonímico da ausência de entendimento.

A atitude de sentar-se/ ficar de costas para alguém remete a certa falta de interesse por essa pessoa, ausência de intimidade ou pode significar ainda desrespeito; nas cenas em questão, podemos pensar nessa recorrência como uma representação da lacuna que se interpõe entre esses indivíduos e entre eles e seus interesses. Finalmente, no terceiro momento, a família está completa (figura 25), porém há um desnivelamento de planos. Essa irregularidade é notada a partir da localização das personagens, uma vez que Fabiano aparece à esquerda, enquanto os outros estão à direita e, em meio aos dois grupos, mais uma vez abre-se um espaço ocupado apenas pela paisagem árida. Com base nessa observação, podemos dizer que existem aqui três blocos independentes: Fabiano, a paisagem e sinha Vitória com os meninos. Assim, ao invés de uniformidade temos uma tríade. Além disso, se atentarmos para o ângulo de posicionamento das personagens (no caso Fabiano, Sinha Vitória e Fabiano), é notável que foram filmadas ocupando uma posição de primeiro plano, criando assim uma noção de perspectiva. Dessa forma, Fabiano, em primeiro plano, está em contraste com o restante do grupo que aparece em segundo plano, de modo que essa construção em profundidade de campo¹⁵³ acentua a distância existente entre os membros da família. Esse efeito de afastamento também pode ser aferido pela gradação de nitidez em que aparecem as

¹⁵³ A esse respeito ver Marcel Martin (2007).

personagens, uma vez que sinha Vitória e os meninos estão em segundo plano e um pouco fora de foco, enquanto Fabiano está em destaque.



Figuras 23 a 25 – A terceira reunião da família.

O quarto momento do que estamos chamando de reunião familiar começa com o grupo reunido próximo ao fogão, tentando se proteger do frio. Embora a família apareça completa nas duas primeiras figuras, é possível observar, em ambas, traços indicativos do isolamento que permanece entre as personagens, através dos olhares de soslaio e da falta de contato físico. O detalhe mais evidente é o desencontro entre os olhares, sugerindo a falta de uma direção compartilhada. Além disso, a noção de perspectiva, dando profundidade à imagem, mais uma vez marca a distância que as personagens mantêm umas das outras (figura 26). Essa não coesão familiar é nítida também na tentativa de sinha Vitória em esboçar uma conversa a partir de três frases curtas, sem relação de subordinação nem de coordenação: “- A casa é forte. O pasto é bom. *Vamu* tudo engordar”. Desse modo, a organização frasal marcada pela omissão de elementos formais, ou seja, dos conectivos que assegurariam o vínculo entre as partes, inviabilizando assim a ideia de sequência, pode ser entendida como um reflexo da não proximidade dos integrantes do grupo. Logo, é mais um indício de que a aridez relacional, de fato, prevalece e é extensiva a muitas esferas.

No segundo fragmento (figura 27), a família continua agrupada, no entanto, muitos são os detalhes que os colocam em condição de insulamento. Começemos por Fabiano e sinha Vitória. A analisar as posições em que se encontram, notamos claramente que eles assumem posturas opostas: Fabiano está sentado com braços e pernas encolhidos, enquanto sinha Vitória se coloca de maneira a deixar os membros relaxados, estendidos ao longo do corpo. Podemos observar aqui a ausência total de *rapport*¹⁵⁴ e tal constatação explicita a falta de empatia entre as personagens, de modo que essa inexistência de sincronia subtrai as chances de inclusão desses indivíduos em um círculo de comunicação. Sendo assim, esse não espelhamento corporal evidencia a escassez de interação, mantendo as personagens isoladas, no sentido de que elas não conseguem estabelecer um contexto de afinidade que favoreça o entendimento mútuo.

Além desses aspectos mencionados, é interessante considerar (ainda na figura 27) as linhas formadas pelas paredes nas quais as personagens estão apoiadas. Elas funcionam, combinadas com a iluminação, como uma moldura individual sob a qual se apresentam as personagens. Ambos estão igualmente entocados no canto da parede em uma espécie de metáfora visual para a ideia de bicho acuado que perpassa toda a narrativa, em quadros separados, imitando duas separações *mise-em-abyme*. No entanto, eles estão divididos em termos de intenção pela iluminação. Assim, de acordo com o que cada um sabe de si, ou deseja, a luz aumenta ou diminui sua incidência sobre a personagem. Essa interpretação nos

¹⁵⁴ De acordo com os estudos da PNL (Programação Neurolinguística), o *rapport* consiste basicamente em se estabelecer uma relação, ou melhor, “acompanhar” a pessoa com a qual falamos, tendo como finalidade estabelecer empatia para facilitar a comunicação e o entendimento. As principais técnicas para se estabelecer o *rapport* são: espelhamento corporal, sintonização da voz e ajuste da linguagem. A esse respeito ver O'Connor e Seymour (1995).

permite as seguintes conjecturas: Fabiano parece ser o mais consciente da sua condição de “vagabundo empurrado pela seca” (p. 19). Conforme declarado por ele no romance, é sabedor das suas limitações e se reconhece como bicho; por todo esse realismo a luz é mais intensa sobre ele. O mesmo acontece com o menino mais novo que, como dito anteriormente, deseja ser como o pai. Por outro lado, sinha Vitória é iluminada parcialmente, pois, embora entenda as suas dificuldades, ela ainda fantasia sobre o futuro e deseja ter posses inviáveis à vida nômade que leva, como é o exemplo da cama de couro que tanto a seduz: “Sinha Vitória desejava uma cama real, de couro e sucupira, igual à de seu Tomás da bolandeira” (p. 46), assim como está no livro.

O menino mais velho é o menos iluminado, o que pode ter, de acordo com as inferências esboçadas anteriormente, relação direta com o seu desejo de saber o significado das palavras, um querer impossível para quem vive em um ambiente de mutismo e isolamento. Na terceira figura (28), os meninos estão em posições similares e são igualmente iluminados, e essa analogia pode ser compreendida a partir da informação dada no romance, segundo a qual não havia propriamente uma conversa e cada um ia formulando suas imagens, de modo que dependiam da própria imaginação para completar a narrativa que era oferecida. Assim, os pequenos partilham dos mesmos artifícios para dar sentido à história fragmentada, são eles os “autores” da pseudo-fábula que os anima, cada um imaginando o herói desejado; é isso que os coloca em situação de igualdade dentro das suas fantasias.



Figuras 26 a 28 – Primeira parte da quarta reunião.

A cena continua com a alternância de quadros, nos quais aparecem ora sinha Vitória (figura 29), ora Fabiano (figura 30). Nesse momento as personagens falam simultaneamente, enquanto a câmera mostra um deles, ouvimos a voz em *off* do outro, de modo que as vozes se sobrepõem, tornando ainda mais confusa a suposta conversa. Pois, embora o tema abordado por ambos seja seu Tomás da bolandeira, cada personagem enfatiza um aspecto em particular: sinha Vitória relembra a cama de couro e Fabiano ressalta o fato de seu Tomás ter sido, assim como eles, esmagado pela seca. Tanto a sobreposição de vozes como o fato de tratarem o mesmo assunto por ângulos diferentes, sem a menor preocupação de se fazerem entender, mostram quão inglória é a tentativa de estabelecer um diálogo. Além disso, destacam como são diminutos os vínculos existentes entre eles; essa ausência de sintonia pode ser associada ainda ao aspecto infecundo que têm a textura das paredes e do chão. Há, na verdade, um ambiente de aspereza e isolamento que os separa em nichos estritamente demarcados, fortalecendo a ideia de que, embora estejam juntos, cada personagem ocupa um espaço subjetivo que não interage com os demais. Finalmente, a sequência é concluída (figura 31) com a imagem da cadela Baleia em um bocejo que remete à descrição de enfado, feita no livro: “Baleia se enjoava, cochilava e não podia dormir” (p. 69). Todos os pontos, aqui elencados, mostram que as relações foram definitivamente escasseadas, essas pessoas estão agrupadas, mas antes de qualquer coisa elas partilham da sua própria solidão, de modo que impossibilita a existência, ou a exteriorização, de um afeto recíproco.



Figuras 29 a 31 – Segunda parte da quarta reunião.

Finalmente, temos como diferenças principais que no romance, por conter um narrador verbal que materializa muitos dos desejos e pensamentos confusos das personagens, a ausência de diálogos pode ser mais marcada em relação ao filme; por sua vez, a tradução dessa ausência no filme assume uma forma imagética, própria desta mídia, através da falta de quadros completos de família, recurso impossível na literatura, uma vez mencionadas todas as personagens enquanto ocupantes de um mesmo espaço. Embora haja essa modificação na forma de expor a solidão, o sentir-se só se confirma como traço relevante nas duas narrativas, reiterando a ideia de ser ela mais uma marca da aridez que assola as personagens, nas páginas e na tela.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRITO, João Batista de. **Literatura no cinema**. São Paulo: Unimarco, 2006.
- CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- JOHNSON, R. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas secas*. In: PELEGRINI, T. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- MOURÃO, Rui. **Estruturas**: ensaio sobre o romance de Graciliano. Rio de Janeiro: Arquivo Editôra e Distribuidora, 1971.
- O'CONNOR, J; SEYMOUR, J. **Introdução à programação neurolinguística**. Tradução de Heloísa Martins-Costa. São Paulo: Summus, 1995.
- RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- VIDAS secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Luiz Carlos Barreto Intérpretes: Átila Iório, Maria Ribeiro, Gilvan Lima, Genivaldo Lima e outros. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. [s.i.]: Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas, Sino Filmes, 1963. (103 min.) DVD