



**BALEIA: PERSONA LITERÁRIA; PERSONA CINEMATOGRAFICA:
DO DISCURSO LITERÁRIO AO AUDIOVISUAL EM VIDAS SECAS.**

Júlio César Borges BOMFIM¹

Resumo: Este artigo se propõe a fazer um estudo da estrutura e da questão narrativa das obras *Vidas secas*, livro de Graciliano Ramos e do filme homônimo de Nelson Pereira dos Santos, levando-se em consideração as diferenças entre os dois meios, os fenômenos decorrentes da adaptação, as circunstâncias de produção e a distância temporal entre as duas obras. Com foco na análise do capítulo “Baleia” e de sequências fílmicas equivalentes ao romance, o que pretendemos com este artigo é, valendo-se de diversos embasamentos teóricos ligados aos Estudos Comparados e à Literatura Comparada, chegar a uma leitura analítica focada na compreensão da construção das duas formas narrativas de *Vidas secas*: romance (livro / narrativa original / linguagem literária) e filme (produto final de uma releitura audiovisual / linguagem cinematográfica).

Palavras-chave: Literatura e Cinema. Adaptação cinematográfica. Narrativa e transmidialidade. *Vidas secas*. Literatura Comparada.

4

Estudar detidamente a transposição fílmica de *Vidas secas*, romance de Graciliano Ramos e filme de Nelson Pereira dos Santos, aumentou minha curiosidade e a vontade em investigar outros matizes ligados à triste e ao mesmo tempo bela história de Fabiano, sinha Vitória, os meninos e a cachorra Baleia. Com efeito, em 1963, com os mesmos ideais de denúncia, o romance foi adaptado para o cinema, levando ao conhecimento das plateias ao redor do mundo o flagelo da seca que assolava o Nordeste já na década de 30, época do lançamento do romance, retratando a triste situação que permanece praticamente imutável até hoje.

Este artigo tem por principal objetivo analisar pontualmente a transposição da montagem literária à cinematográfica da obra *Vidas secas*, sendo que a transposição fílmica da personagem Baleia será especialmente abordada, com ênfase na questão da fidelidade da transposição do meio literário para o meio audiovisual, buscando responder

¹ Mestre em Estudos Comparados pela Universidade de São Paulo Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.



alguns questionamentos sobre este processo adaptativo.

O cineasta Nelson Pereira dos Santos, ao efetuar uma releitura crítica e criativa, mas acima de tudo dialógica do romance *Vidas secas*, criou uma obra única e com seus traços autorais, uma vez que compreendeu o objeto literário como uma entidade passível de leituras plurais, mas não de quaisquer leituras. (LEONE; MOURÃO, 1993).

A transposição para o cinema apresenta algumas mudanças de elementos, buscando, no entanto, não trair a essência do romance. A sequência capitular do filme foi refeita. Neste, o inverno chega logo que a família ocupa a casa; acontece uma junção entre os capítulos “Festa” e “Cadeia”, o que permite que o espectador enxergue a situação da família no momento da prisão de Fabiano, sob o ponto de vista do sertanejo e de sinha Vitória; a morte de Baleia marca o reinício da saga pela sobrevivência, já que depois dela a família parte novamente, dessa vez para o Sul.

A cena do reencontro entre Fabiano e o soldado amarelo também é atrasada em relação à narrativa literária, o qual traz esta passagem antes da chegada das aves de arribação. No filme, este reencontro ocorre depois, sendo seguido pela morte de Baleia. Estes fatos comprovam que o montador pode, portanto, dirigir e controlar as emoções do espectador, reorganizando a realidade descrita pelos planos, fazendo com que ele seja envolvido pelo filme. (EISENSTEIN, 1990).

O tempo também sofreu modificações na transposição. Enquanto na obra literária a marcação do tempo é praticamente inexistente, só percebida por algumas pequenas menções que o autor faz ao longo do texto, o tempo diegético é bastante marcado. A cena inicial é datada em 1940. Um pouco mais adiante, na tomada onde o menino mais novo observa o pai domando um cavalo bravo, outra data aparece: 1941, evidenciando, portanto, a passagem de um ano. E, na última cena, a data de 1942 é mostrada, marcando, portanto, a passagem de dois anos.

Focando um pouco mais nosso trabalho na personagem Baleia, lembramos que um conto com o mesmo nome - e depois, reescrito para *Vidas secas* - foi inspirado num cachorro do avô de Graciliano Ramos, e foi a primeira obra produzida pelo autor no Rio de Janeiro. Com um nome bastante curioso, ligado ao folclore brasileiro e a crença de que ao se colocar em cães nomes relacionados à água tende-se a evitar que os mesmos contraíam hidrofobia, já que por conta destes nomes peculiares eles estariam habituados a água, a personagem, batizada de Baleia, era uma criatura decente, nas palavras do próprio Graciliano, “porque na vizinhança não existiam galãs caninos”. (GARBUGLIO *et*



alii, 1987: p.49).

A cachorra era dotada de várias virtudes, o que fazia dela parte importante na estrutura familiar. No romance ela não é tratada com um animal, mas como um ser humano, que raciocina e tem sentimentos de amor e solidariedade por toda a família. Foi Baleia quem salvou a família da fome em uma ocasião, ao caçar um preá, do qual só lhe restaram os ossos.

Os troços minguados ajuntavam-se no chão: a espingarda de pederneira, o aiol, a cuia d'agua e o bahu de folha pintada. A fogueira estalava. O preá chiava em cima das brazas. [...] Baleia agitava o rabo, olhando as brazas. E como não podia ocupar-sedaquellas coisas, esperava com paciencia a hora de mastigar ossos. Depois iria dormir. (RAMOS, 1938: p.17-18).²

Toda a percepção no romance relacionada aos pensamentos de Baleia é garantida pelo uso do discurso indireto livre, em junção com a onisciência. O que permite que o leitor penetre e participe do mundo íntimo do animal.

O tipo de narração utilizada no texto literário pode ser considerado, portanto, a chave-mestra na composição do capítulo “Baleia”. Somente com a utilização do discurso indireto livre, o autor pôde dar voz a uma cachorra, fazendo com que o leitor se questione ao ler a obra sobre o que difere Baleia de Fabiano, já que o ser humano representado por Fabiano é bestializado. A cachorra, por sua vez, apresenta capacidade de raciocínio, de organização de consciência, e no momento de sua morte apresenta uma notável concatenação de pensamentos.

Ironicamente, é a cachorra Baleia o ser mais social, amoroso e pensante da família. A obra mostra o processo de desumanização de Fabiano, e da ascensão Baleia à condição humana. Ela representa a construção mais humana do livro.

Fabiano considerava a cachorra um bicho, onde estará empregado o sentido duplo do termo: “animal/esperteza, positivo/negativo” (SANT’ANA, 1973) e sua esperteza permitia que ela sonhasse com um osso com tutano, boiando em caldo grosso, enquanto faz companhia solidária ao menino mais velho, chateado por não entender a palavra inferno:

O menino continuava a abraçal-a. E Baleia encolhia-se para não magual-o, soffria a carícia excessiva. O cheiro delle era bom, mas estava misturado

² Excertos da primeira edição de *Vidas Sêcas*, com grafia original da época.



com emanções que vinham da cozinha. Havia ali um osso. Um osso graudo, cheio de tutano e com alguma carne. (RAMOS, 1938: p.90).

A cachorra humanizada representava o integrante mais afetivo e mais sociável da família. As aparições dela no romance são cercadas de diminutivos, que acabam deixando o texto, tão seco, um pouco mais gracioso.

A descrição de Baleia na obra, influenciada pela ação da antropomorfização, aliada aos adjetivos, encanta o leitor. Emociona a posição da cachorra em relação à família. Ela entende que precisa cuidar deles, sabe de suas responsabilidades, está sempre à frente deles, escolhendo o melhor caminho, protegendo Fabiano e os meninos.

O processo de humanização de Baleia tem seu ápice no episódio que narra a sua morte. Este é sem dúvida o capítulo mais belo da narrativa literária, embora seja o mais trágico.

A cachorra tem plena consciência de que algo vai lhe acontecer. Estranha a atitude do dono, tem medo dele. Tenta fugir do desconhecido, mas é atingida por um tiro dado por Fabiano. As crianças desesperadas sofrem por Baleia. Os adultos também. Fabiano, porém, obrigou-se a matar a cachorra, que doente, podia, quem sabe, morder os meninos. O sertanejo ainda tentou salvá-la com uma simpatia amarrada no pescoço, mas a mesma não surtiu efeito, e o sacrifício se mostrou como a única maneira de se proteger as crianças do ataque do cão hidrofóbico.

A chegada da morte fez com que Baleia tivesse pensamentos entrecortados, próximos ao fluxo de consciência. Ela queria morder o dono, mas ao mesmo tempo sabia que essa atitude lhe era impossível. Ela o amava, nasceu embaixo de sua cama, era sua companheira no trabalho com o gado.

O entorpecimento causado com a proximidade da morte faz com que Baleia pense que vai dormir. Porém, ela se mostra preocupada com a proteção do terreiro da casa:

Uma angustia apertou-lhe o pequeno coração. Precisava vigiar as cabras: áquella hora cheiros de sussuaranas deviam andar pelas ribanceiras, rondar as moitas afastadas. Felizmente os meninos dormiam na esteira, por baixo do caritó, onde sinha Victoria guardava o cachimbo. (RAMOS, 1938: pp.134-135).

A aflição da cachorra é narrada em pormenores. Esta é a única passagem da narrativa que Graciliano Ramos permitiu construções deste tipo. Cada sentimento que



Baleia sente, o leitor conhece, vive com ela a aflição da morte imanente, o escurecimento das vistas, os delírios e o frio que iam tomando conta do corpo da cachorra, à medida que a dormência ia subindo, até chegar a seu peito, onde havia um coração que ainda batia.

O último parágrafo do capítulo “Baleia” é cercado de lirismo. Embutido nele encontra-se a ideia de que ao acordar do sono mortal Baleia seria feliz de novo, liberta da dor e do frio, cercada pela família que ela tanta amava, imensa, na sua visão de pequenina. E os preás gordos e enormes também estariam lá, povoando o mundo de Baleia e da família, que por conta disso jamais sentiriam fome de novo, e poderiam seguir juntos, embalados por uma felicidade que, na realidade, eles só viveriam nos devaneios de Baleia.

A morte da cachorra é marcada por emoções, recordações e desejos, embalados por uma subjetividade lírica que permeia toda a descrição. Essa aproximação do leitor da alma do animal, em muito se assemelha aos episódios líricos, tanto pela beleza do relato, quanto no momento de pura poesia que produz.

A opção de Graciliano Ramos pelo uso do discurso indireto livre e da onisciência transformou o capítulo “Baleia” num marco. A descrição minuciosa da morte do animal - ressaltando-se que o minucioso usado aqui não se refere a uma cena de morte narrada em todos os seus detalhes mais dolorosos ou violentos - emociona o leitor, que inserido na cena, acaba sofrendo com Baleia, através do relato dos seus pensamentos.

A linguagem, portanto, foi o grande trunfo utilizado na construção de Baleia no texto literário, e este representou um grande problema na transposição fílmica da personagem. A narrativa cinematográfica tinha um narrador verbal, conforme já descrito, fazendo com que a cachorra não tivesse um porta-voz. A opção de um narrador em *off* deixaria o relato frio, distante, o que prejudicaria o resultado da transposição, já que se afastaria em muito do sentido do romance, além do fato de que a presença do animal em cena perderia todo o brilho.

O cineasta Nelson Pereira dos Santos teve a resposta para suas dúvidas quanto à transposição de Baleia ao chegar em Palmeira dos Índios e avistar em uma feira, embaixo de uma barraca, sua Baleia. O dono da barraca só aceitou vender a cachorra se o menino ao lado dela, que era sobrinho do mesmo, também trabalhasse nas filmagens. Acerto feito, o cineasta já tinha sua cachorra e um dos meninos. O curioso para o cineasta foi saber mais tarde, através do relato do próprio menino, que este não era sobrinho do homem, e que a cadela também não era dele. Estavam ali só por acaso, para se proteger do sol.



Nas primeiras filmagens, o cineasta tentava instruir o operador de câmera sobre de que forma ele deveria focalizar a cachorra. No momento em que se iniciava a filmagem, porém, nada que havia sido combinado entre Nelson e o câmera acontecia, pois a cachorra não ia para o lado esperado, e a câmera não conseguia acompanhá-la. A cena tinha que ser cortada e refeita, gastando muito filme, e conseqüentemente aumentando os gastos com a produção.

A solução encontrada pelo cineasta foi a de assumir pessoalmente a câmera nas cenas da cachorra, e improvisar a seqüência da mesma, baseando-se no comportamento do animal, conforme relato do próprio Nelson Pereira dos Santos:

Se ela saísse para a direita e saísse bem, do ponto de vista do enquadramento e composição, eu, imediatamente após, teria que compor o filme de acordo com a saída dela. O plano seguinte se fazia em função do movimento da Baleia. De maneira que a Baleia é co-roteirista do filme em várias seqüências.³

O resultado da transposição da morte de Baleia, no que se refere à sinha e aos meninos, é idêntico, tanto no romance quanto no filme.

9

No filme, a câmera subjetiva se encarrega de mostrar o desespero das crianças ao ouvirem o tiro que o pai dá na cachorra, e sinha Vitória faz o sinal da cruz, para encomendar a alma do cão. As tomadas que envolveram Fabiano e a cachorra, justamente as mais difíceis, foram salvas pelos jogos de câmera, aliados às montagens perfeitas de imagem, que conseguem o que a princípio parecia impossível: dar emoção à cena da morte da cachorra sem a presença da fala interior da mesma.

A câmera baixa acompanha toda a cena, sob o ponto de vista da cachorra. Por este motivo toda a carga dramática da seqüência é partilhada com o espectador, a ponto da imagem ficar turva depois que Baleia toma o tiro, numa tentativa de mostrar o torpor da chegada lenta da morte a envolver a mesma, segundo Christian Metz, buscando uma impressão de realidade:

Vemos a todo momento o fato filmico ser considerado, na sua realidade mais geral, como coisa natural e óbvia [...] de todos estes problemas de teoria do filme, um dos mais importantes é o da impressão de realidade vivida pelo espectador diante do filme. Mais do que o romance, mais do

³SANTOS *apud* GARDNIER; CAETANO, 2007: *online*.



que a peça de teatro [...] o filme nos dá o sentimento de estarmos assistindo diretamente a um espetáculo quase real. Desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de participação. (METZ, 1972: p.155).

A última cena do cão mostra somente sua cara, em primeiríssimo plano, e corta para a imagem de preás no terreiro, transpondo o sonho de Baleia, numa cena carregada de sensibilidade. A cena da morte da cachorra, portanto, acaba por se mostrar a mais feliz de toda a transposição, por conseguir adaptar para a tela toda a poética que a cena necessitava, tanto na obra de saída, quanto na obra de chegada.

O diretor de fotografia do filme, Luis Carlos Barreto, relata alguns detalhes técnicos da “morte” de Baleia:

Filmamos num fim de dia. Já tínhamos feito maquilagem de tiro na coxa dela, amarrado a Baleia com um fiozinho de náilon imperceptível, e tínhamos rodado já também a cena do tiro. Agora, ela precisava ‘apagar’. Lá no Nordeste, pelas cinco e meia, já é noite. Então, botou-se ela assim debaixo de uma árvore, daquela que resistem à seca, câmera armada e tudo (Nélson de novo na câmera), e esperamos. Era ver se, à medida em que o sol baixasse, ela dormia. Silêncio total, nem som de mosca voando. Fomos rodando um pouquinho, Baleia ameaçava não dormir, fomos rodando coisas, o que queríamos, em diferentes fases pra ela ir ‘apagando’. E, lá pelas tantas, quando o sol estava caindo mesmo, quer dizer, a luz acabando, que tinha de ser uma coisa muito sincronizada, aí ela dormiu, dormiu mesmo e caiu pro lado. Foi uma morte tão perfeita! (SALEM, 1996: p.177).



(Figura –Fotogramas da sequência da morte de Baleia)⁴

Assim, a montagem da morte de Baleia acabou ficando tão perfeita que muitos acreditavam que a cachorra realmente tinha sido executada durante as filmagens, tamanha a veracidade da cena da cachorra se arrastando pelo terreiro da casa, finalizada pelo cerrar de olhos da mesma:

A montagem é o processo em que texturas são manipuladas, não só do ponto de vista técnico, mas, também, como meio que conduz o a espectador a penetrar inadvertidamente nos recintos mais escondidos do imaginário: as ilusões se tornam perceptíveis, e, o que é mais importante ainda, visíveis (METZ, 1972: p.162).

O cineasta Nelson Pereira dos Santos, acompanhado por Luís Carlos Barreto, foi convidado ainda em 1964 para receber o prêmio em Cannes destinado ao filme *Vidas*

⁴ Fonte dos fotogramas: Nelson Pereira dos Santos, *Vidas Secas*. (Brasil: p/b, 1963).



secas e foi surpreendido pela notícia de que, apesar do filme ser um sucesso, as pessoas estavam muito assustadas com o sacrifício da cachorra, fato que gerou inclusive protestos de associações de proteção dos animais. A única solução encontrada foi mandar a Baleia do hipertexto para Cannes. Segundo Barreto, “fomos pegá-la no aeroporto e ela foi a grande vedete do festival”⁵. A cachorra acabou indo morar com Luís Carlos Barreto, devido ao tamanho apego que se criou entre eles.

Como num processo de tradução intersemiótica, a passagem do texto literário ao texto filmico remete à representação de signos não verbais a signos verbais. De acordo com André Bazin “semioticamente o processo de adaptação é o prolongamento e a ampliação da essência originária de um texto fonte. Dito de outra forma: o texto adaptado procede à renovação e duplicação da imanência do original”. (BAZIN, 1991: p.147).

A transposição pertinente do capítulo “Baleia” comprova, portanto, a possibilidade de uma relação dialógica enriquecedora entre a obra literária e a narrativa cinematográfica, como o foi na transposição filmica de *Vidas secas*.

A relação dialógica entre o filme e o romance acontece de forma bastante coerente e principalmente, respeitosa. O cineasta soube, acima de tudo, incorporar à sua releitura os ideais de luta e denúncia que compunham o romance, e os retratou mostrando o flagelo da seca através de lentes sem filtro e tomadas de cena subjetivas, que inserem sem perdão o espectador à crua realidade dos personagens.

A transposição da cena da morte da cachorra Baleia, tão lírica na obra escrita, não se mostrou menos comovente na sua passagem para o meio cinematográfico, levando-se em consideração todas as dificuldades físicas que a mesma apresentava.

Ao estudar a adaptação filmica de um romance tão representativo como *Vidas secas*, é possível contribuir de forma direta com os estudos que hoje relacionam a ruptura provocada pela leitura cinematográfica à tradição do texto literário, além da possibilidade real de somar a estudos já concluídos um novo olhar sobre o Modernismo e o Cinema Novo, movimentos tão fecundos quanto vitais no que se relaciona à produção de arte engajada e comprometida no Brasil.

⁵SANTOS *apud* GARDNIER; CAETANO, 2007: *online*.



Abstract: This article aims to comparatively study the structure and the issue of narration in Graciliano Ramos's book *Vidas secas* and in Nelson Pereira dos Santos' film *Vidas secas*, taking into consideration the differences between literature and film, the pattern created by the process of adaptation, the circumstances within which the two works were reproduced and the temporal gap between the two pieces. Focus will go to the analysis of chapter "Baleia" and equivalent to romance film sequences, the intention with this article is to build up an analytical reading of these two works, based on some concepts from Comparative Studies and Comparative Literature, trying to better understand the two pieces' different structures, the book's "original" literary narrative and the film's cinematic narrative, considering the latter a result of an audio-visual comprehension and re-creation of the first.

Key-words: Literature and Film. Cinematic Adaptation. Transmediatic narrative. *Barren Lives*. Comparative Literature.

Referências

ABDALA JR., Benjamin. *A escrita neo-realista: análise sócio-estilística dos romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1981.

BARBOSA, Francisco de Assis. *Graciliano Ramos aos cinquenta anos*. Rio de Janeiro: INL, 1958.

BAZIN, André. *Por um cinema impuro: defesa e adaptação*. In: _____. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BRAYNER, Sônia (Org.). *Graciliano Ramos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. (Fortuna Crítica, 2).

CÂNDIDO, Antônio. *Ficção e confissão*. São Paulo: 34, 1992.

_____. *A personagem do romance*. In: _____. *A personagem da ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva: 2005. (Debates).

CRISTÓVÃO, Fernando Alves. *Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo de narrar*. 2. ed. Rio de Janeiro: Brasília, 1977.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

_____. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.



FREIXEIRO, Fábio. *O estilo indireto livre em Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Livro, 1959.

GARBUGLIO, J. *et al. Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987. (Escritores brasileiros).

GARDNIER, Ruy; CAETANO, Daniel. *Entrevista com Néelson Pereira dos Santos*. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/29/entrevistanelson.htm>>. Acesso: 17 abril de 2009.

GRAÇA, M; AMARAL, S; GOULART, S. *Cinema brasileiro: três olhares*. Niterói: EDUFF, 1997.

LEITÃO, Cláudio. *Líquido e incerto: memória e exílio em Graciliano Ramos*. Niterói: Ed-UFF, 2003.

LEONE, Eduardo; MOURÃO, Maria Dora. *Cinema e montagem*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.

LINS, Álvaro. *Valores e misérias das Vidas secas*. In: _____. Os mortos de sobrecasaca. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

MACHADO, Arlindo. *Serguei Eisenstein*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

14

MALARD, Leticia. *Ideologia e realidade em G R*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976.

METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. Trad.: Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1971. (Debates).

_____. *A significação no cinema*. Trad.: Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972. (Debates).

MOURÃO, Rui. *Estruturas: ensaio sobre o romance de Graciliano Ramos*. Belo Horizonte: Tendência, 1969.

NÉLSON Pereira, *Pompeu de Souza e Paulo Emilio debatem Vidas Secas*. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/27/debatevidassecas.htm>>. Acesso em: 20 maio 2009.

OLIVEIRA, M; REDMOND, W; BESSA, P. *Literatura e mídia: percursos perversos*. Rio de Janeiro: Galo Branco, 2004.

RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. 21. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. *Vidas Sêcas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938. [Republicação fac-similar da primeira edição. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 1988.]

RAMOS, Ricardo. *Graciliano: retrato fragmentado*. São Paulo: Siciliano, 1992.



ROMÃO, José Eustáquio. *Introdução ao cinema*. Juiz de Fora: Do autor, 1981.

SANT'ANA, Afonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1973.

SANTOS, Nelson Pereira dos (dir. e rot.). *Vidas Sêcas*. Brasil: p/b, 1963. [Reprodução de película cinematográfica em vídeo.]

_____. *Nelson Pereira, Pompeu de Souza e Paulo Emilio debatem Vidas Secas*. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/27/debatevidassecas.htm>>. Acesso em: 20 maio 2009.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. 7. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

SOUZA, Roberto Acizelo de. *Teoria da literatura*. São Paulo: Ática, 2005.

SOUZA, Carlos Roberto de. *A fascinante história do cinema brasileiro*. São Paulo: Fundação cinemateca brasileira, 1981.

TUDOR, Andrew. *Teorias do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

VERDI, Eunaldo. *Graciliano Ramos e a crítica literária*. Florianópolis: UFSC, 1989.