

A®MAR A HISTÓRIA: engenhos e lições na literatura modernista e no cinema moderno

Cláudio Novaes

Discutiremos nos romances *Amar, verbo intransitivo* (1927) e *Menino de Engenho* (1932), de Mário de Andrade e de José Lins do Rego, respectivamente, a tensão do diálogo entre as teses modernistas dos anos 1920/30, ou seja, o regionalismo agrário nordestino e o urbano paulista; articulando estas teses literárias com as suas adaptações no cinema moderno brasileiro dos anos 1960/70, observando os impasses da política cultural nos filmes *Lição de Amor* (1975) e *Menino de Engenho* (1965), dirigidos respectivamente por Eduardo Escorel e Walter Lima Jr.

Mário de Andrade pensava *Amar, verbo intransitivo* desde 1923, envolvido com teses das vanguardas expressionistas. Antes da publicação, chamava-o de *Fräulein*, nome da protagonista alemã, conforme escreve a Manuel Bandeira, dizendo que era uma mistura ‘incrível’ de “crítica, teoria, psicologia e até romance” (Moraes, 2001). Em outro extremo, José Lins do Rego também se preocupava em explicitar o impressionismo do seu romance *Menino de Engenho*, justificando o conteúdo memorialista do “contador de histórias” que não queria “esmagar o ritmo” com “linguagem de gabinete”, conforme ele mesmo diz, para se distinguir dos modernistas de São Paulo. Os dois textos são protótipos do neo-realismo urbano e do neonaturalismo rural, tendo formas opostas, porém configuram críticas culturais simétricas na literatura modernista brasileira, que estabelece novas formas ficcionais para expressar os

conteúdos dos documentos sociológicos, antropológicos e históricos discutidos na época.

Esse primeiro romance do escritor paulista é a “fotografia” do cotidiano da família burguesa, mais tarde adaptado no primeiro filme de longa metragem de Eduardo Escorel, que movimenta as cores, os planos e os cortes sugeridos no livro. Por exemplo, quando as cenas simulam as poses fotográficas do pequeno núcleo familiar dos Sousa Costa no jardim da Vila Laura, sem a intrusa Fräulein. Só aparece junto à ‘família feliz’ a negrinha Marina, porque é “invisível” e socialmente oposta à visibilidade da alemã, esta que ameaça as ‘falsas alturas’ da família burguesa.

Em *Menino de Engenho*, primeiro romance de José Lins do Rego, a rememoração dos retratos da família aristocrática é centrada no Coronel José Paulino, mas o grande núcleo patriarcal permanece visível, porque todos os personagens são captados pela lente ‘inocente’ e a “simplicidade” do olhar infantil de Carlinhos. Esta percepção permanece no filme, que é o primeiro de longa metragem dirigido por Walter Lima. As seqüências se encadeiam em verossimilhança com o raciocínio da criança, construindo ações aparentemente sem clímax e num jogo de distanciamento/aproximação quase documental do Engenho Santa Rosa, simulando a inocência do menino nas aventuras telúricas que trazem ao fundo a ‘biografia’ do avô e as tensões do núcleo social decadente.

Os dois romances são alvos de incompreensão em suas épocas, seja a estética fragmentária de Mário de Andrade, seja o sensualismo ‘imoral’ de José Lins do Rego, que o próprio narrador adulto precisa justificar, corrigindo a criança corrompida: “o costume de ver todo dia esta gente na sua degradação me habituava com a sua desgraça. Nunca, menino, tive pena deles” (Rego, 1987, p. 114). O aposto, *menino*, repreende a alienação do personagem infantil e o adulto assume a responsabilidade pelo passado, deixando o verbo na primeira pessoa: (eu) ‘tive’, em vez de (ele) ‘teve’, jogando com memória no campo gramatical.

Os filmes também explicitam os problemas de identidade dos personagens Carlos e Carlinhos, herdeiros das famílias burguesas e aristocratas brasileiras, trazendo as questões para o contexto de tensão política dos anos 1960/70, usando do subterfúgio de adaptações cinematográficas de clássicos da literatura nacional. O filme *Menino de Engenho* alerta o espectador desde o início com o poema de Carlos Pena Filho na tela de abertura. Os versos funcionam como uma espécie de aposto gramatical contrário à perspectiva nostálgica, pois atualiza o discurso ao contracenar nos créditos de abertura com as ruínas dos engenhos do passado, que permanecem presentes na força da memória agrária brasileira. Esse cinema moderno retoma a evolução crítica modernista através

das adaptações, mas, como fala Tânia Carvalhal, o novo texto também “possibilita uma leitura diferente dos que o precederam” (Carvalhal, 1992, p. 63). O filme *Menino de Engenho* recria alguns personagens, sem alterar a narrativa, como Zé Guedes, que no filme é a síntese de várias personalidades do romance: o próprio Zé Guedes, ‘o desbocado’; a Velha Totonha, “que vivia de contar histórias de Trancoso” (Rego, 1987, p. 87); e o Chico Pereira, o negro castigado, que “estava lá, com os pés no buraco redondo” (Rego, 1987, p. 82). Outras personagens se desenvolvem mais no filme do que no romance, demonstrando a interferência de outros livros do ciclo da cana-de-açúcar de José Lins do Rego. O Coronel Lula de Holanda, do Engenho Santa Fé, e o Capitão Vitorino, o “papa-rabo”, são personagens centrais de *Fogo Morto* (1942), romance macunaímico de José Lins do Rego, mas Walter Lima Jr. justifica o mosaico de personagens no filme, porque estava fascinado com a obra de José Lins e quis “reduzi-la toda a partir daquele livro” (Mattos, 2002, p. 121) .

Qualquer análise de adaptação deve levar em conta vários aspectos, para além da ‘fidelidade’ do filme ao livro adaptado, por exemplo, a fortuna crítica do escritor e suas outras obras de ficção e/ou de crítica. Neste sentido, podemos comparar o texto literário com as adaptações cinematográficas sem cairmos nas “ciladas da semelhança”. Para Silviano Santiago, atualmente a questão da imagem verbal passa pelo cinema e pela ‘lente’, mas a “lógica da retina é múltipla e, como tal, abre caminhos interpretativos paralelos a este” (Pinto, 1996, p. 117).

Os estigmas da espontaneidade e da ‘estética de gabinete’ colocaram em campos opostos Mário de Andrade e José Lins do Rego; e ainda hoje são impasses e ciladas para os intérpretes das suas obras. Porém, aspectos que aparentemente opunham os livros dos escritores entre si foram montados de maneira convergentes nos filmes, que esboçam um diálogo subliminar entre as obras. As seqüências dos filmes captaram traços comuns das memórias dos meninos aristocratas e burgueses. Conforme Otto Maria Carpeaux, os romances do escritor paraibano são “todos eles cheios de fatos numa riqueza que é da própria vida orgânica, espontânea e como que sem problema” (Carpeaux, s/d, p. 326-7). Já a ‘espontaneidade’ do narrador de Mário de Andrade é construída na/da linguagem que problematiza o estatuto do narrador onisciente, para quem os “personagens são criaturas já feitas” (Andrade, 1992, p. 79); diferentemente do *Menino de Engenho*, onde prevalece a “espontaneidade fabulosa, na sua riqueza vital, na sua força instintiva” (Carpeaux, s/d, p. 387).

Amar, verbo intransitivo chama a atenção do leitor para a ironia dos fragmentos da vida burguesa, como uma “câmera que segue os passos, foco isento, olhando por detrás; ou foco comprometido que faz às vezes dos olhos da personagem.” (Lopez,

1992, p. 15) No início da narrativa é ironizada a ética burguesa de Sousa Costa, que promete à governanta Elza dizer à esposa em casa que ela é a professora de ‘amor puro’ do filho Carlos. Mas, para preservar a ‘família católica’, ele justifica a ‘mentirada’ e concordou falar só porque Elza “falava com a voz mais natural desse mundo, mesmo com certo orgulho que Sousa Costa percebeu sem compreender. Olhou pra ela admirado e, jurando não falar nada à mulher, prometeu” (Andrade, 1992, p. 49). Esta cena do romance é adaptada na primeira seqüência do filme e rodada em planos médios e closes de ângulos alternados, para mostrar ao espectador a permanência dos mesmos comportamentos flagrados pelo narrador modernista.

O romance *Menino de Engenho* também inspira os movimentos cinematográficos, desde quando atualizados os personagens do livro, que “passam rapidamente, que desaparecem depois de cumprida a função” (Trigo, 2002, p. 176). Como *Lição de Amor*, o filme *Menino de Engenho* joga com a gramática clássica e moderna do cinema para captar essa realidade social e a singularidade lingüística expressiva de cada contexto geopolítico, simulando aquele narrador romanescos que dá voz aos personagens e à paisagem social e natural de forma contemplativa e crítica, simultaneamente. O tons naturalistas e clássicos em ambos os filmes atuam como metalinguagens críticas da tradição, porque, ao mesmo tempo em que ativam pressupostos romanescos e cinematográficos tradicionais, eles não são nem deterministas nem melodramáticos. A realidade é redefinida em enredos que expressam a concepção bakhtiniana de que as forças da cultura e da natureza se interagem construtivamente. Neste sentido, a “desproblematização” do assunto social em *Menino de Engenho* é um paradoxo, porque os dramas do menino abstraem a complexidade, quando ele percebe a permanência do passado no presente, como a senzala dos tempos do cativeiro: “uns vinte quartos com o mesmo alpendre na frente. As negras do meu avô, mesmo depois da abolição, ficaram todas no engenho, não deixaram a rua, como elas chamavam a senzala.” (Rego, 1987, p. 90) Esse retrato perverso de natureza agrária é percebido nas lições urbanas de Carlos. E problemático é o abuso de poder do menino burguês ‘machucador’, como admite a governanta dominadora; ou ainda os problemas sociais, como o típico quadro naturalista da negra Matilde na cozinha da Vila Laura, e a ‘pretinha’ Marina, colhida pelos bandeirantes da família Sousa Costa:

o automóvel foi levar as crianças e Marina, a pretinha. Três quartos de hora depois a bandeira partia. Porém até que os verdes vençam as derradeiras audácias do urbanismo, temos tempo farto pra umas considerações. Todos subiram contentes para o automóvel, satisfeitíssimos. (Andrade, 1992, p. 117-8)

A memória e a história tradicionais aparecem na construção do território ficcional dos romances e filmes renovadores da tradição, mostrando que não há rupturas entre o conservadorismo tradicional do aristocrata e do burguês; assim como o modernismo de 1920-30 não esgotou várias questões éticas e estéticas que voltam a cena nos anos 1960/70. Estes assuntos servem tanto aos grupos progressistas, anarquistas e comunistas, quanto aos conservadores de direita e fascistas. Segundo Marilena Chauí é o Estado que determina, em última instância, o nacional-popular e “desfaz a universalidade sem fronteiras espaciais e sem limites temporais que a perspectiva marxista atribui ao popular” (Chauí, 1990, p. 92). Mário de Andrade e José Lins do Rego realizam suas escrituras nas frestas do ‘caos’ destes discursos oficiais do nacional-popular, para criarem novas versões discursivas, inclusive influenciando a renovação do cinema brasileiro, semelhante ao que André Bazin diz dos escritores do neo-realismo norte-americano e europeu, os quais foram referências para os cinemas novos pelo mundo. Segundo ele, Faulkner, Malraux, Dos Passos têm o seu universo pessoal definido pela forma dos relatados, “mas também pela lei de gravitação que os mantém suspensos fora do caos” (Bazin, 1993, 291).

Para Mário de Andrade, ninguém reconheceu essa complexidade em seu romance, ‘um livro da importância capital que nem o *Amar, verbo intransitivo*, quem me percebeu essa importância? (...) e toda a complexidade de problemas que o livro tem, ninguém não percebeu (Moraes, 2001, p. 340). O estigma da simplicidade do romance *Menino de Engenho* também prejudicou a aceitação da sua tese, porque ele capta o “mundo dos engenhos decadentes não com a lente poderosa do historiador, mas com uma pequena lupa de mão, atento aos detalhes, ao irrisório, ao cotidiano” (Trigo, 2002, p. 22). Traços minimalistas que aproximam a forma da memória do senhor de engenho da forma de narrar a história do senhor burguês, ambos protagonistas do que Mário de Andrade vê como “tragédia mesquinha e implacável” (Trigo, 2002, p. 23). Tragédias da opulência/decadência dos aristocratas e burgueses brasileiros herdadas pelos meninos protagonistas. O avô do menino de engenho, apesar da decadência econômica, enfrenta com audácia os adversários dentro e fora da família, tanto rechaça os interesses dos usineiros por suas terras quanto os do filho Juca, este descontente com o sistema do bangüê. Para enfrentar as ameaças, Zé Paulino faz as acomodações entre os poderes e o menino absorve tais influências:

três dias depois da tragédia, levaram-me para o engenho do meu avô materno. Eu ia ficar ali morando com ele. Um mundo novo se abria para mim. Lembro-me da viagem de trem e de uns homens que iam conosco no mesmo carro...

- Eu avalio como está o Coronel Cazuzo – dizia um deles. – Naquela idade, a sofrer destas coisas!

Compreendi que falavam do meu avô.

Um homem de bem como ele, e tão infeliz com a família!

O meu Tio Juca ficava calado. E a conversa mudava para o inverno, que Corria bem, para os partidos de cana. E depois, para a política. (Rego, 1987, p. 58)

O espelho econômico colonial reflete José Paulino fragmentado entre o engenho e as modernas usinas em ascensão. Assim como o espelho moderno não apaga os fragmentos patriarcais do senhor burguês, que agencia a governanta para educar sexualmente seu filho. O poder do coronel José Paulino é a violência explícita contra os trabalhadores, ou dissimulada no carisma e cordialidade.¹ Segundo Carlinhos, “não havia coragem que levantasse a voz para aquela mansa autoridade de chefe” (Rego, 1987, p. 103). Este poder agrário do senhor de engenho é discutido por Gilberto Freyre, que singulariza no ensaio nacional a compreensão da formação transcultural da civilização agrária brasileira. Já o poder do senhor burguês é o capitalismo industrial urbano e a polidez que Fräulein é responsável por ilustrar. Para isto ela suporta a violência e a prepotência da família paulista, porque é imigrante culta, mas exilada, pois “tornaram a vida insuportável na Alemanha” (Andrade, 1992, p. 61). Ela adapta-se às circunstâncias, mas interroga se “é mesmo possível que uma pessoa olhe para os outros de cima, altivamente?... Só porque tinha dinheiro?...” (Andrade, 1992, p. 84-5). A burguesia necessita preservar o patrimônio volátil do dinheiro, educando o filho para dirigente político e empresarial, tendo como metas o “amor puro” e o curso de Direito, conforme explica Sousa Costa à esposa:

as coisas hoje têm de ser assim, a gente não pode mais proceder como no nosso tempo, o mundo está perdido...Olhe: contam tantas desses rapazes... Não e sabe de nenhum que não tem amante! E vivem nos lupanares! Jogadores! Isso então? não tem um que não seja jogador...! Eu também não digo que não se jogue... afinal... Um pouco... de noite... depois do jantar... não faz mal. E quando se tem dinheiro, note-se. E juízo. Essa gente de hoje?!... Depois dão na morfina, é que acontece! (Andrade, 1992, p. 81)

Para garantir o *status quo*, as negociações do senhor burguês e do coronel do engenho são diferentes, porém simétricas: as duas famílias purgam seus pecados e

¹ Sérgio Buarque de Holanda diferencia cordialidade, como caráter emocional, de polidez, como sendo de caráter racional.

crimes sociais na ‘fidelidade’ a Deus, ao país e ao lar, sendo doadores da igreja e aliados da comarca. O senhor de engenho é ativo com seu discurso patriarcal e retórico, enquanto o senhor burguês agencia novos discursos truncados, inexatos e cheios de reticências... para exaltar suas ‘falsas alturas.’ Esta cultura tradicional e costumes conservadores são apreendidos pelos meninos: Carlos percebe ‘as navegações de Pedro Álvares Cabral’ do senhor Sousa Costa; e Carlinhos apreende o sistema político do engenho com o avô, que “conversava com o Padre Severino e o Dr. Samuel, o juiz municipal. Tratavam dos negócios políticos da vila, das eleições próximas, e do júri de algum protegido do Coronel José Paulino” (Rego, 1987, p. 25).

As imagens dos romances nos filmes são atualizadas pelas novas relações polêmicas que o cinema moderno desperta no espectador dos anos 1960/70. Esse processo semiológico, segundo Christian Metz, “acarreta duas coisas: um índice de realidade suplementar e corporalidade dos objetos” (Metz, 1972, p. 20). Como a cultura ocidental dominante valoriza mais a enunciação escrita, os romances têm um estatuto de credibilidade intelectual mais vigoroso do que a oralidade; e o cinema acrescenta à escrita a imagem-movimento, retornando a uma forma de enunciação semelhante à oral, paradoxalmente no auge da técnica. Mas esta oralidade também já está nos estilos das prosas dos romances modernistas, que captam a “fala do povo” filtrada pela razão. Metz diz que o cinema assume aí a sua importância de escritura, porque ele traz a realidade de forma mediada e “também de modo direto, visto que ele próprio aparece como um movimento real” (Metz, 1972, p. 21).

A narrativa de Mário de Andrade vasculha o real na vida privada da Vila Laura, para alcançar a coletividade da civilização burguesa; enquanto isso, o movimento de *Menino de Engenho* engendra os personagens individuais da coletividade e da natureza. Entretanto, os dois movimentos não são exclusivos, porque não existe sujeito individual sem o coletivo e vice-versa. Mesmo no recanto mais privado do casal Sousa Costa – a alcova –, onde o macho dissimula e a fêmea passa por desentendida, o pacto é apenas mais um acordo da ‘família feliz’:

as noites espaçadas em que Sousa Costa se aproximava da mulher, ele tomava sempre o cuidado de não mostrar jeitos e sabenças adquiridos lá em baixo no vale. No vale do Anhangabaú? É. Dona Laura comprazia com prazer o marido. Com prazer? Cansada. Entre ambos se afirmava tacitamente e bem cedo uma convenção honesta: nunca jamais ele trouxera do vale um fio louro no paletó nem aroma que já não fossem pessoais. Ou então aromas cívicos. Dona Laura por sua vez fingia ignorar as navegações do Pedro Álvares Cabral. Convenção honesta se quiserem... Não seria talvez a precisão interior de sossego?... Parece que sim. Afirmando que não. Ah! ninguém o saberá jamais!... (Andrade, 1992, p. 55)

Mário de Andrade dá o salto crítico na composição dessa realidade brasileira, criticando a urbanização e aburguesamento das relações e dialogando também com as teorias sociais, históricas e antropológicas de maneira intrinsecamente ligada à sua pesquisa estética. Como José Lins do Rego antecipa na ficção as teses de Gilberto Freyre, Mário de Andrade exercita encontro e desencontros com os parceiros modernistas, num diálogo tenso com as vanguardas estéticas e sociais. O jogo é de aproximação/distanciamento, como José Lins do Rego também tenciona sua relação com o chamado 'regionalismo nordestino', inclusive escrevendo obras com outras temáticas e lugares. No campo da ciência social, por exemplo, Mário de Andrade comenta o famoso ensaio de Paulo Prado, compara-o aos hábitos dos capitalistas no Brasil, que evoluíram mas não apagaram o imaginário feudal dos senhores de terras, nem os irracionalismos das classes populares. Portanto, a nossa modernidade se forma dessa convergência - nem sempre pacífica - entre elementos antagônicos. Para ele, tomar consciência dessas contradições é o primeiro passo para superar os impasses. Com estas reflexões ele comenta o espírito moderno de *Retrato do Brasil*, lendo na objetividade da análise social desse livro o reflexo da inteligência 'fazendeira prática' de Paulo Prado: "fazendeiro sai na porta da casa, olha pro céu, pensa: vai chover. Chama o administrador e fala: - Vai chover. Ponha os oleados no café" (Andrade, s/d, p. 317).

Amar, verbo intransitivo analisa esse jogo de interesses da civilização burguesa capitalista em vários contextos. Por exemplo, desmistificando o pacto entre a governanta alemã e o senhor burguês em ascensão, desmascarando o drama do "homem-do-sonho" e do "homem-da-vida".² A cena do início do livro e do filme demonstra a intenção do narrador em flagrar uma ação cotidiana em movimento, ao usar a conjunção coordenada aditiva 'e', antecedendo o pronome plural 'eles', na frase inicial do romance, antes mesmo de sabermos os nomes dos personagens: "a porta do quarto se abriu e eles saíram no corredor" (Andrade, 1991, p. 49). Esse primeiro parágrafo do romance

² O homem-do-sonho e o homem-da-vida são metáforas econômicas, que indicam as cisões psicológicas do idílio de Fraülein em *Amar, verbo intransitivo*, pois, segundo o narrador, o "homem da vida é que a gente vê. Ele criou um negócio dele, artigo tão bom como o do inglês. Cobra caro. Mas não vê que um comprador saiu com as mãos abanando por causa do preço (...) não vendeu o artigo dele. Não vendeu nem venderá. E continuará sempre fazendo-o bom (...) se adapta o homem-da-vida, faz muito bem. Eu se pudesse fazia o mesmo, e você, leitor. Porém o homem-do-sonho permanece intacto. Nas horas silenciosas da contemplação, se escuta o suspiro dele, gemido espiritual um pouco doce por demais, que escapa dentre as molas flexíveis do homem-da-vida, que nem um queixume de um deus paciente encarado."

apresenta o cinismo do senhor burguês e também da governanta, ambos negociando sentimentos e estabelecendo o clima dramático do amor-mercadoria:

- E, senhor... sua esposa! Está avisada?
- Não! A senhorita compreende... ela é mãe. Esta nossa educação brasileira... Além do mais com três meninas em casa!...
- Peço que avise sua esposa, senhor. Não posso compreender tantos mistérios. Se é para o bem do rapaz.
- Mas senhorita... (Andrade, 1992, p. 49)

A segurança da moça impressiona o burguês e ele “olhou para ela admirado e, jurando não falar nada à mulher, prometeu” (Andrade, 1992, p. 49).

A ironia do narrador traz o dilaceramento burguês dissimulado na ‘sensação de sossego da moça’, que depois da falsa promessa do senhor retorna ao seu quarto, onde a decoração reflete sua personalidade: de um lado, o romantismo do fluxo dionisíaco interrompido (homem-do-sonho); do outro, a força realista do apolíneo conquistador (homem-da-vida):

Elza viu ele abrir a porta da pensão. Pâam... Entrou de novo no quartinho ainda agitado pela presença do estranho. Lhe deu um olhar de confiança. Tudo foi sossegando pouco a pouco. Penca de livros sobre a escrivaninha, um piano. O retrato de Wagner. O retrato de Bismarck. (Andrade, 1992, p. 49)

O devir moral do senhor de engenho em Lins do Rego também desvela situações singulares, fazendo a cisão entre a psicologia coletiva e a individual da classe dominante agrária. A narrativa representa os eventos econômicos e políticos aristocráticos atravessados pela evolução/atraso do país. O lirismo do romance *Menino de Engenho* comenta a tragédia da aristocracia rural, porque a dependência econômica orquestrada desde a metrópole colonial continua na neocolonização impetrada pelas elites modernas das usinas, onde o econômico e o cultural são rigidamente hierarquizados.

Enfim, a família patriarcal aristocrática do Engenho Santa Rosa e a burguesa da Vila Laura representam os ritmos retardatários da aristocracia e da burguesia ocidental no Brasil. Elas são representadas nos romances como imagens de um ‘caos’ reordenado em interpretações éticas/estéticas modernistas, através de relatos ficcionais que fazem a ponte entre exterior-interior dos fenômenos sociais, estabelecendo um

diálogo engenhoso da ficção com os ensaios produzidos nos anos 1920/30 e preparando a lição para os cinemas novos dos anos 1960/70, que evoluem no dinâmico diálogo com a literatura modernista.



BIBLIOGRAFIA

- LOPEZ, T. P. Ancona. Uma difícil conjugação (prefácio), in: ANDRADE, Mário. *Amar, verbo, intransitivo*. 18ª ed., Belo Horizonte: Villa Rica 1992.
- ANDRADE, Mário. *Amar, verbo intransitivo – Idílio*. 18ª ed. Belo Horizonte: Villa Rica, 1992.
- ANDRADE, Mário. *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, s/d.
- BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e de Estética – A Teoria do Romance*. (trad. Aurora Fornoni Bernardini et alii), 3ª ed. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1993.
- BAZIN, André. *O Que é Cinema?* (trad. Ana Moura), Lisboa: Horizonte, 1992.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 8ª ed. São Paulo: Publifolha, 2000.
- CARPEAUX, Otto Maria & Outros. *Fortuna Crítica José Lins do Rego*, Paraíba, s/d.
- CARVALHAL, T. Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1992.
- CHAUÍ, Marilena. *Cultura e Democracia*. São Paulo: Cortez, 1990.
- GRAMSCI, A. *Literatura e Vida Nacional*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- MATTOS, C. A. *Walter Lima Jr. – viver cinema*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- METZ, C. *A Significação no Cinema*. (trad. J-C Bernardet), São Paulo: Perspectiva, 1972.
- MORAES, M. Antonio de (org). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp/Ieb, 2001.
- NOVAES, Cláudio Cledson. *Adaptações Literárias no Cinema Brasileiro: modernismo e cinemanovismo*. (Tese de Doutorado). São Paulo: Eca, 2003.
- PINTO, Manuel. *Entrevista com Silviano Santiago*, in: *Imagens*. São Paulo: Unicamp, nº 5, 1996.
- REGO, José Lins do. *Menino de Engenho*, in: *Obras Completas*, Rio de Janeiro: Aguilar, 1987, vol I.
- TRIGO, Luciano. *Engenho e Memória – o nordeste do açúcar na ficção de José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: ABL/Topbooks, 2002.
- SCHWARTZ, J. *Vanguardas Latino-Americanas – polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Edusp/Illuminuras, 1995.



NOVAES, Cláudio Cledson. Armar a história: engenhos e lições na literatura modernista e no cinema moderno. *Lêgua & meia: Revista de literatura e diversidade cultural*. Feira de Santana: UEFS, v. 3, nº 2, 2004, p. 62-71.

Claudio Cledson Novaes é Professor Assistente de Literatura Brasileira na UEFS. Mestre em Literatura pela UFBA e Doutor em Ciência da Comunicação pela USP. Leitor brasileiro na Universidade Michel de Montaigne, Bordéus 3, França – 2000/2002.