



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE –UERN**

*Campus* Avançado Prof<sup>a</sup>. Maria Elisa de Albuquerque Maia-CAMEAM

Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL

Área de concentração: Estudos do discurso e do texto

Linha de pesquisa: Discurso, memória e identidade

**MARIA CLEDIANE DE OLIVEIRA**

**VIDAS CRUZADAS: TRABALHO E MALANDRAGEM NA FICÇÃO DE MARQUES  
REBELO**

**PAU DOS FERROS  
2014**

**MARIA CLEDIANE DE OLIVEIRA**

**VIDAS CRUZADAS: TRABALHO E MALANDRAGEM NA FICÇÃO DE MARQUES  
REBELO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Letras, na área de concentração em Estudos do Texto e do Discurso, Linha de Pesquisa: Discurso, Memória e Identidade.

Orientador: Prof. Dr. Manoel Freire Rodrigues.

**Catálogo da Publicação na Fonte.  
Universidade do Estado do Rio Grande Do Norte.**

Oliveira, Maria Clediane de.

Vidas cruzadas: trabalho e malandragem na ficção de Marques Rebelo / Maria Clediane de Oliveira. – Pau dos Ferros, RN, 2014.  
146 f.

Orientador (a): Prof. Dr. Manoel Freire Rodrigues.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Faculdade de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Letras.

1. Rebelo, Marques – Literatura brasileira – Dissertação.  
2. Romance brasileiro – Dissertação. 3. Trabalho – Literatura – Dissertação. 4. Malandragem – Literatura – Dissertação.  
I. Rodrigues, Manoel Freire. II. Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. III. Título.

UERN/SIB

CDD 401.41

A dissertação “**Vidas cruzadas: trabalho e malandragem na ficção de Marques Rebelo**”, autoria de **Maria Clediane de Oliveira**, foi submetida à Banca Examinadora, constituída pelo PPGL/UERN, como requisito parcial necessário à obtenção do grau de Mestre em Letras, outorgado pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN

Dissertação defendida e aprovada em 15 de julho de 2014.

### **BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Manoel Freire Rodrigues - UERN  
(Presidente)

---

Prof. Dr. Marcos Falchero Falleiros – UFRN  
(1º Examinador)

---

Prof. Dr. Charles Albuquerque Ponte - UERN  
(2º Examinador)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Mona Lisa Bezerra Teixeira - UFRN  
(Suplente)

---

Prof. Dr. José Vilian Mangueira - UERN  
(Suplente)

À família, por ser  
minha base.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a Deus, primeiramente, que permanece ao meu lado em todos os momentos guiando-me nos caminhos que devo trilhar e dando-me forças para enfrentar os obstáculos que surgem ao longo do caminho.

À minha família, especialmente meus pais e meu irmão, que contribuíram significativamente em todos os momentos de minha vida.

Ao meu namorado, Charlie, por estar presente nessa trajetória, pelo seu carinho, pela ajuda, força e confiança, ajudando-me a enfrentar as dificuldades que surgiram ao longo dessa caminhada.

Aos amigos e colegas do mestrado, pelas conversas e trocas de experiências. Em especial, agradeço à Risonelha Lins por ter aceitado dividir as despesas durante os dias em que tínhamos de permanecer em Pau dos Ferros.

Aos secretários do Programa de Pós-Graduação em Letras, Marília e Ricardo, por todas as orientações prestadas.

Aos professores que aceitaram participar da banca examinadora.

De modo especial, agradeço ao meu orientador, Dr. Manoel Freire, por sua preciosa orientação, colaboração, disponibilidade, força e incentivo ao longo de toda minha caminhada acadêmica, partilhando um pouco de seu conhecimento e de sua sabedoria.

Enfim, agradeço a todos que direta ou indiretamente contribuíram com essa conquista.

Que os vossos esforços desafiem as impossibilidades, lembrai-vos de que as grandes coisas do homem foram conquistadas do que parecia impossível.

Charles Chaplin

OLIVEIRA, M. C. de. **Vidas cruzadas: trabalho e malandragem na ficção de Marques Rebelo**. 146 f. Dissertação de Mestrado. Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras. Área de concentração: Texto, ensino e construção de sentido. Linha de pesquisa: Discurso, Memória e Identidade. Pau dos Ferros: UERN, PPGL, 2014.

## RESUMO

No presente trabalho buscamos analisar como Marques Rebelo utiliza como cenário exclusivo o Rio de Janeiro da primeira metade do século XX para retratar os contrastes entre a “Cidade Maravilhosa”, cartão-postal do país do carnaval e do futebol, e o seu avesso, representado pelos subúrbios, pelos bordéis, pelos lugares onde vivem os pobres e menos favorecidos. Em *Marafa*, o escritor constrói a dinâmica da sociedade carioca trazendo à cena uma grande galeria de personagens que compõem dois universos distintos que não se comunicam e não interagem um com outro: o da ordem ou do trabalho, o qual pertencem os indivíduos que seguem os padrões sociais burgueses, procurando viver de forma digna e honesta; e o da desordem ou malandragem, em que estão inseridos aqueles que vivem trapaça, do ócio, da prostituição e de tudo que está relacionado a uma vida desregrada. Nesse contexto, prevalece a ética daqueles que se sobressaem através da malandragem e da ociosidade, pois em uma sociedade competitiva em que o ativismo é uma característica fundamental, geralmente vence quem não se importa com os meios para conseguir realizar seus objetivos, ao passo que aqueles que permanecem resignados acabam pagando o preço da não-realização.

PALAVRAS-CHAVE: Marques Rebelo; romance; trabalho; malandragem.



OLIVEIRA, M. C. de. **Interlaced lives: work and trickery in fiction by Marques Rebelo**. 146 f. Dissertação de Mestrado. Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras. Área de concentração: Texto, ensino e construção de sentido. Linha de pesquisa: Discurso, Memória e Identidade. Pau dos Ferros: UERN, PPGL, 2014.

### ABSTRACT

In the present work, we seek to analyze how Marques Rebelo uses Rio de Janeiro from first half of the twentieth century as an exclusive scenario in order to portray the contrast between a “Wonderful City”, a postcard from country of carnival and football, and its opposite, represented by the outskirts, brothels and places where poor and less fortunate live. In *Marafa*, the writer build the dynamic of the Carioca society bringing to the scene a large gallery of characters that compose two distinct universes which do not communicate or interact with one another: the world of order or work, which belongs to the individuals that follow the bourgeois social principles, seeking to live in an honest and decent way; and the world of disorder or malandragem, in which are inserted those people that live by idleness, prostitution, as well as all that is related to a debauched life. In this context, prevails the Ethics from those who stand out through the malandragem and laziness, since in a competitive society in which the activism is a fundamental characteristic, generally the winners are the individuals that do not care about the means to achieve their ambitions, whereas the people that remain resigned end up paying the prices of the non-achievement.

**Key word:** Marques Rebelo; novel; work; malandragem.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>09</b>
<b>I A PRODUÇÃO LITERÁRIA NA DÉCADA DE 1930.....</b>	<b>13</b>
1. Um período de polarizações.....	19
2. Algumas propostas de análise do romance.....	28
2.1 O herói problemático e a tipologia romanesca de Lucien Goldmann.....	28
2.3 O romance da urbanização e a representação do personagem fracassado....	35
<b>II O UNIVERSO FICCIONAL DE MARQUES REBELO.....</b>	<b>43</b>
1. O escritor e a produção literária.....	43
2. A representação da malandragem: do samba à crítica literária.....	52
3. Dialética da ordem e da desordem na produção de Marques Rebelo.....	58
3.1 A configuração da dialética da ordem e da desordem em “Oscarina”.....	63
3.2 Leniza Máier: ascensão e queda de uma estrela.....	75
4. <i>Marafa</i> : algumas considerações.....	95
<b>III TRABALHO E MALANDRAGEM EM <i>MARAFÁ</i>.....</b>	<b>98</b>
1. Universo da ordem e do trabalho.....	100
1.1 José: o pobre-diabo.....	100
1.2 Sussuca: a mocinha tradicional.....	109
2. Universo da desordem e da malandragem.....	114
2.1 Teixeira.....	114
2.2 Rizoleta e as companheiras do bordel.....	122
3. Zuleica: entre a ordem e a desordem.....	128
4. Vidas cruzadas: José e Teixeira.....	135
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>140</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>143</b>

## INTRODUÇÃO

Quando um pesquisador escolhe um escritor ou uma obra literária como objeto de estudo e se propõe a realizar um determinado trabalho, poderá encontrar duas situações distintas: quando o escritor ou obra são muito conhecidos no meio acadêmico, é possível ter acesso a um vasto material disponível que funcionará como suporte e ajudará a fundamentar a pesquisa. Já quando ocorre o inverso, isto é, quando não há muitos estudos sobre o objeto pretendido, o pesquisador tem a vantagem de desenvolver um trabalho que possa contribuir para os escassos estudos na área. Contudo, tanto em uma situação quanto em outra, a tarefa não é tão simples como parece.

No primeiro caso, embora o estudioso tenha a facilidade de encontrar um número maior de subsídios teóricos, bem como ter a oportunidade de conhecer e aprofundar-se no que está sendo desenvolvido por outras pessoas em relação ao objeto de estudo pretendido, terá também de tomar o devido cuidado para que o trabalho não venha a ser uma mera repetição do que já foi dito. No segundo caso, por sua vez, apesar de diminuir a possibilidade de uma simples reprodução, será necessário vencer o desafio da escassez de materiais e de informações, o que também se constitui como uma dificuldade para o pesquisador. Levando em consideração esses dois casos, podemos perceber que a nossa pesquisa se propõe a vencer esta última situação.

Sabemos que a década de 1930 foi marcada por muitas mudanças sociais, políticas e econômicas, o que a tornou um terreno propício para o surgimento e desenvolvimento de novas ideias. No que diz respeito à literatura, esse período foi palco de um forte processo de polarização que contribuiu para que um determinado modelo fosse considerado o mais adequado para refletir as tensões que ocorriam no Brasil, aspecto que pode ser percebido, por exemplo, através da grande ênfase atribuída ao romance regionalista ou romance do Nordeste, em detrimento de outras produções que não seguiam essa mesma linha. Como resultado desse julgamento de valor, muitos escritores receberam pouco ou nenhum reconhecimento e, dentre estes, merece destaque Marques Rebelo.

Marques Rebelo iniciou na literatura publicando poemas em algumas revistas, depois passou a dedicar-se a outros gêneros, tais como romances, crônicas,

novelas etc. A princípio seu nome apareceu no rol dos maiores escritores e representantes da década de 30. No entanto, com o decorrer do tempo, não se pode notar muitos avanços significativos em torno de sua produção literária, o que fez com o que este escritor fosse negligenciado ou sofresse uma espécie de ostracismo por parte da crítica literária. Como consequência desse processo, o pesquisador interessado em debruçar-se sobre a ficção rebeliana terá de enfrentar o problema decorrente do pouco material bibliográfico, buscando superar as dificuldades no tocante a reunir informações sobre seu universo ficcional.

Representante notável da prosa urbana moderna, Marques Rebelo está situado entre os escritores da segunda geração modernista, mas, diferentemente destes, sua ficção não rompe totalmente com o realismo citadino cultivado por seus antecessores, já que traz como espaço de suas obras a cidade do Rio de Janeiro, seguindo uma linha que já vinha sendo traçada por autores como Manoel Antonio de Almeida, Machado de Assis e Lima Barreto. No momento em que o romance regionalista ou de denúncia social atinge o ápice de sua força e torna-se uma tendência predominante na literatura brasileira, bem como quando cobra-se do escritor uma tomada de posição no que diz respeito aos problemas sociais, Marques Rebelo deixa o forte jogo do engajamento de lado e opta por uma nova temática, escolhendo o cenário urbano carioca da primeira metade do século XX como pano de fundo para suas obras.

Nesse período, o Rio de Janeiro passava por uma fase de profundas mudanças. Por ser a capital do Brasil, os recursos e os investimentos em urbanização e desenvolvimento eram cada vez maiores, tendo em vista que se buscava construir a imagem de uma cidade industrializada e moderna. Isso, juntamente com o fato de esta cidade possuir paisagens naturais e belezas paradisíacas que despertavam a atenção e o interesse de muitos, logo tornaram o Rio conhecido nacional e internacionalmente, tanto que passou a ostentar o título de “Cidade Maravilhosa”, tornando-se o cartão-postal do país do carnaval e do futebol.

Apesar de todas essas transformações, o que o carioca Marques Rebelo procura retratar em suas obras não é a paisagem vista sob a ótica econômica e financeira da elite, que vê no projeto modernizador uma maneira de tentar acompanhar o modelo de desenvolvimento parisiense. O olhar do escritor volta-se para os espaços que resistiam a essas mudanças, para as regiões que ainda não haviam alcançado o mesmo ideal de progresso. Em vez dos prédios, das

residências luxuosas, do cenário carregado de suntuosidade que simbolizava o novo e o moderno, prefere narrar a vida dos subúrbios, o sobe e desce das ladeiras, as ruas frequentadas por mendigos e outros pedintes, os ônibus lotados, enfim, todas as características peculiares a esse tipo de ambiente.

Dentro desse contexto, os personagens escolhidos por Marques Rebelo não podiam ser outros além dos indivíduos pertencentes às camadas mais baixas da população, sujeitos que eram arrancados de seu espaço de origem e empurrados para onde pudessem passar despercebidos, sem que desconstruíssem a imagem de cidade idealizada que tanto se procurava construir. Faz parte do grupo social retratado por este escritor: as donas de casa, as prostitutas, os malandros, os pequenos trabalhadores e toda uma variedade de pessoas que, na falta de oportunidades, acabam entrando no mundo da marginalidade e da violência.

Partindo dessa perspectiva e levando em consideração o fato de existirem poucos estudos acerca do universo ficcional de Marques Rebelo que, durante tanto tempo foi negligenciado pela crítica literária, sofrendo uma espécie de ostracismo mesmo tendo sido considerado um dos maiores representantes da década de 30, o objetivo a que nos propomos no presente trabalho é mergulhar em algumas produções literárias de Marques Rebelo procurando mostrar como é construído todo um retrato da dinâmica social do Rio de Janeiro da primeira metade do século XX. Para realizarmos esse objetivo, elegemos como objeto de estudo o romance *Marafa*, publicado em 1935, obra que marca a estreia de Marques Rebelo nesse gênero.

Nessa prosa narrativa são apresentadas várias histórias que se desenvolvem paralelamente, uma vez que o escritor constrói uma galeria de personagens que representam os mais diversos tipos sociais, como o simples e pacato trabalhador, as donas de casa, a mocinha tradicional e a que retrata os valores modernos, as pessoas que vivem da prostituição e aqueles que, no intuito de obterem vantagens sem grande esforço ou responsabilidade, utilizam os mais variados mecanismos, sejam eles lícitos ou não. Há, pois, dois universos distintos mostrados no romance: o daqueles que procuram seguir os princípios morais, compondo a esfera do trabalho; e o daqueles que vivem de forma libertina e desregrada, constituindo o mundo da malandragem. Em outras palavras, existe em *Marafa* o que Candido (2010) chamou de “ordem e desordem” ao discutir *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antonio de Almeida.

Nosso trabalho está dividido em três capítulos. No primeiro, faremos um passeio sobre a produção literária na década de 30, relacionando o Modernismo e o Romance de 30, bem como o clima de divisão e polarização que se estabeleceu nesse período, fazendo com que os escritores que seguiram uma determinada linha fossem supervalorizados, ao que passo que outros, como Marques Rebelo, acabaram recebendo pouca atenção com o decorrer do tempo. Ainda neste capítulo, apresentaremos algumas propostas para se trabalhar o romance, parte em que iremos discutir alguns conceitos que serão pertinentes para nossa análise, tais como: o romance de urbanização e a representação do personagem fracassado, o herói problemático e a análise romanesca que parte da ideia de uma sociologia do romance.

No segundo capítulo, procuramos mostrar um pouco do universo ficcional de Marques Rebelo, apresentando como este escritor surgiu no cenário literário, qual a temática mais recorrente em suas produções, quais os personagens escolhidos, dentre outros aspectos. Na sequência, discorreremos sobre a representação da malandragem, desde os sambas cariocas que exaltavam a figura do malandro, passando pela imagem que se buscou construir do malandro regenerado, no período varguista e, por fim, quando esse tema tornou-se objeto de estudo da crítica literária, tendo como marco o ensaio “Dialética da Malandragem”, de Antônio Candido. A partir dessa ideia de “ordem e desordem” defendida por este importante crítico da literatura, discutiremos como essa noção está presente na ficção rebeliana.

No terceiro e último capítulo, por sua vez, nos aprofundaremos no romance *Marafa*, analisando como Marques Rebelo, ao compor os universos da ordem e da desordem, do trabalho e da malandragem, representa a dinâmica social do Rio de Janeiro da primeira metade do século XX e retrata as contradições entre o lugar que ostenta o título de “Cidade Maravilhosa” e o seu avesso, que consiste no espaço em que vivem os pobres e menos favorecidos socialmente.

## I. A PRODUÇÃO LITERÁRIA NA DÉCADA DE 1930

### 1. O Modernismo e o Romance de 1930

É sabido que o decênio de 1930 foi palco de profundas mudanças em vários setores da sociedade, um terreno fértil para o surgimento de novos pensamentos, ideias e aspirações. O acirramento ideológico decorrente do cenário “pós-guerra” favoreceu um clima de divisão, influenciando diretamente a forma de conceber a realidade e de se posicionar diante dela, de modo que com os acontecimentos políticos internos e externos ao nosso país, a nova geração de intelectuais, segundo Bueno (2006), estava diante de duas alternativas: extrema direita ou extrema esquerda, ou seja, ser a favor das forças reacionárias ou contra, não existindo meio termo. Na literatura, isso implicou o surgimento de duas linhas ou correntes distintas e o estabelecimento de alguns parâmetros de avaliação das produções literárias. Como predominava a visão de que os escritores deveriam procurar integrar os elementos da realidade às suas obras, um dos critérios de julgamento era o maior ou menor engajamento social, passando-se a atribuir grande relevância àqueles que conseguiram atender as expectativas do tempo, em detrimento de outros que, por seguir uma direção diferente, acabaram sendo negligenciados pela crítica.

É importante destacar que esse modo de avaliar a qualidade das obras literárias foi responsável pela difusão de um pensamento errôneo ou equivocado repetido ao longo de muitos anos, provocando uma confusão entre o que podemos chamar de “principais” autores e “melhores” autores, julgamento de valor que é quase inevitável no trabalho crítico. Sabe-se que cada obra tem seu valor e importância, algumas conseguem traduzir questões de um determinado período, outras refletem um momento distinto, mas nem por isso podem ser consideradas menos importantes. A esse respeito, Bueno (2006, p. 13) afirma que restringir os “melhores” favorece o hábito de fazer da história literária um repisar das mesmas ideias sobre os mesmos autores, uma vez que seu escopo já aparece pré-definido, em função do que valeria a pena ou não ler”, mostrando que não se deve diminuir o significado de um escritor ou uma obra em função de um único ponto de vista, mas considerar o que cada uma representa para a literatura de uma forma geral, independentemente de sua resposta vir no presente ou em tempos futuros.

No tocante ao romance, podemos perceber que as décadas de 1930 e 1940 exerceram um papel crucial, tanto que Bosi (2006, p. 415) afirma que serão lembradas como a “era do romance brasileiro”. No entanto, em virtude do espírito da época, as obras ficaram divididas entre duas linhas: a regionalista, mais comprometida com os problemas sociais, e a intimista, voltada para os dramas psicológicos do sujeito na sociedade. Essa distinção entre regionalista e intimista é problemática, pois os problemas sociais são tratados também em obras intimistas, e vice-versa. Para compreender esse processo, é necessário entendermos qual a relação existente entre a produção romanesca desse período e o Modernismo, mas antes é importante ver o que esse momento literário representa:

O que a crítica nacional chama de *Modernismo* está condicionado por um *acontecimento*, isto é, por algo datado, público e clamoroso, que se impôs à atenção da nossa inteligência como um divisor de águas: A Semana de Arte Moderna, realizada em fevereiro de 1922, na cidade de São Paulo (BOSI, 2006, p. 323).

Sabe-se que a mudança de um período para outro não ocorre de forma imediata, muito menos se dá conforme a vontade dos escritores que, insatisfeitos com o movimento anterior, decidem criar um novo “estilo de época” que possa atender a seus objetivos. Trata-se de um processo complexo e gradativo resultante de uma série de transformações sociais, políticas, históricas e culturais que influenciam a visão de mundo e os valores de uma época e, conseqüentemente, despertam nos artistas o desejo de uma nova forma de expressão artística. No entanto, quando se trata do Modernismo brasileiro, é importante perceber que tem a Semana de Arte Moderna como um marco oficial, público, uma data fixa que se impôs como divisor de águas entre dois períodos distintos. Claro que, conforme afirma Alfredo Bosi no ensaio “Moderno e modernista na literatura brasileira”, “a ruptura paulista de 22 não foi obra do acaso, mas ponto crítico de um longo processo histórico de diferenciação” e sintoma “de crescimento firme de um modo de pensar que se sabe contrastado, mas que já sente no ar a possibilidade de um desafio público” (BOSI, 1988, p. 118). Assim, diferentemente das escolas literárias, que somente em tempos posteriores é que os críticos tratam de definir didaticamente as correntes e inserir as produções literárias com características afins em um ou outro movimento, a Semana de Arte Moderna foi um ato situado no presente, marcando o estopim de um conjunto de ideias que aboliam a velha



estética e dava início a uma tendência inovadora, pretendendo “ser a abolição da República Velha das Letras” (*ibidem* p. 115).

Quanto ao termo “modernismo”, empregado para dar nome ao movimento, “veio a caracterizar, cada vez mais intensamente, um *código novo*” (BOSI, 2006, p. 354, grifo do autor). Assim, considera-se que essa palavra consegue refletir o declínio das correntes que lhe antecederam – Parnasianismo e Simbolismo – e expressar as ideias do novo estilo que estava sendo inaugurado, passando a ser assim denominado tudo que ocorresse “sob o signo de 22”.

Muitos críticos veem o Modernismo e o Romance de 30 como movimentos distintos, como se houvesse um Modernismo e um Pós-Modernismo; outros, por sua vez, defendem a noção de continuidade, argumentando que a literatura produzida nesse decênio seria uma segunda fase que teve início com a Semana de Arte Moderna. Dentre os estudiosos que se posicionam a favor de um único movimento composto de duas fases distintas merece destaque João Luís Lafetá. Para este crítico, qualquer movimento de renovação estética deve ser analisado levando em consideração dois aspectos fundamentais: quais as modificações na linguagem produzidas pelo novo estilo e que ligação o movimento mantém com os demais elementos da vida cultural em determinada época, ou seja, quais as inovações estéticas e ideológicas. Para Lafetá (2004, p. 55):

Decorre daí que qualquer nova proposição estética deverá ser encarada em suas duas faces (complementares e, aliás, intimamente conjugadas; não obstante, às vezes relacionadas em forte tensão); enquanto projeto estético, diretamente ligadas às modificações operadas na linguagem e, enquanto projeto ideológico, diretamente atadas ao pensamento (visão-de-mundo) de sua época.

O autor parte do princípio de que todo movimento de renovação estética apresenta dois projetos distintos: o estético e o ideológico. A primeira, conhecida como “fase heroica”, corresponde aos anos iniciais do Modernismo, ao período da Semana de Arte Moderna. Dentre outras coisas, caracteriza-se pela mudança na forma de conceber a obra de arte - que agora passa a ser mais autônoma em detrimento da ideia predominante de mímese e representação direta da natureza – e pela crítica à linguagem tradicional. Na verdade, essa fase do Modernismo buscou deixar para trás a linguagem “oficial” e “idealizada” e propôs novas formas de experimentação que abrigavam em si a ruptura com os meios tradicionais, como a

introdução de elementos folclóricos e populares. Já no plano ideológico, onde está inserido o Romance de 30, temos uma literatura voltada para a expressão artística nacional e tomada de consciência dos problemas que afetavam o país. Assim, podemos dizer que, em um primeiro momento, a ênfase recaía no movimento revolucionário que promovia alterações significativas na linguagem e, em um segundo momento, voltou-se mais para as questões ideológicas envolvendo o papel da literatura, do escritor e da arte.

É importante salientar que nessa perspectiva apontada por Lafetá (2004), assim como não houve dois movimentos antagônicos, também não se pode pensar em duas fases dissociadas, pois as transformações da linguagem estão associadas às modificações na visão de mundo do escritor, à forma de ver a realidade e posicionar-se dentro do contexto em que está inserido. Não podemos, portanto, correr o risco de torná-la uma divisão mecânica e superficial, mas sim considerar sua dialética, procurando compreender que, de fato, ocorreu uma ênfase ora no projeto estético, ora no projeto ideológico. O autor explica a diferença entre eles da seguinte forma:

A diferença entre os projetos ideológicos das duas fases vai principalmente por conta dessa agudização da consciência política. O “anarquismo” dos anos 1920 descobre o país, desmascara a idealização mantida pela literatura representativa das oligarquias e das estruturas tradicionais, instaura uma nova visão e uma nova linguagem, muito diferentes do “ufanismo”, mas ainda otimistas e pitorescas [...] A “politização” dos anos 1930 descobre ângulos diferentes: preocupa-se mais diretamente com os problemas sociais e produz os ensaios históricos e sociológicos, o romance de denúncia, a poesia militante e de combate (LAFETÁ, 2004, p. 64).

Neste sentido, podemos perceber que o crítico João Luiz Lafetá atribui a mudança de enfoque à acentuada consciência política dos anos de 1930. A partir da década de 1920 o poder das oligarquias rurais começou a enfraquecer, pois o crescente processo de urbanização, a imigração e o surto industrial, aspectos que marcavam o início do período de desenvolvimento do país, proporcionou um despertar em relação à literatura que representava essas velhas estruturas, mesmo ainda mantendo um tom otimista. Em vista disso, o Modernismo inspirou-se nas vanguardas europeias, assimilando novas formas de expressão artística que se contrapunham aos valores difundidos pela ideologia dominante como, por exemplo, “a deformação do natural como fator construtivo, o popular e o grotesco como contrapeso ao falso refinamento academista, a cotidianidade como recusa a

idealização do real, o fluxo de consciência como processo desmascarador da linguagem tradicional” (*Ibidem*, p. 58), conseguindo, assim, instalar uma linguagem que refletisse o novo quadro cultural moderno.

É em meio a esse contexto que parte da burguesia rural não só aceita os novos escritores como também passa a protegê-los e patrociná-los, abrindo cada vez mais espaço para a crítica às velhas instituições. Entretanto, até aqui não se via nenhuma manifestação ou interesse em denunciar os problemas sociais e as péssimas condições a que a população era submetida. Coube à ideologia de esquerda a inquietação no tocante a esses aspectos, analisando os acontecimentos de outro ângulo, dessa vez não mais preocupada somente com a questão da renovação da linguagem, mas, sobretudo, com os problemas sociais e a consciência de classe.

Segundo Lafetá (2004, p. 63-64), o Modernismo “já teria obtido ampla vitória com seu programa estético e se encontrava, portanto, no instante de se voltar para outro tipo de preocupação”, dessa vez substituindo o tom otimista e tranquilizador por uma visão mais pessimista da realidade. Esse autor mostra ainda que, com o passar dos anos, depois de conseguir os efeitos almejados em relação à linguagem, a agudeza e a radicalidade presente em obras como *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Macunaíma*, dos escritores Oswald de Andrade e Mário de Andrade, respectivamente, começam a sofrer um processo de diluição, o que na prosa de ficção é expressa justamente através da literatura de denúncia, voltada para o conhecimento da realidade do nosso país.

No ensaio “Literatura e Subdesenvolvimento”, Antônio Candido discute a diferença entre essas duas perspectivas:

Mário Vieira de Mello [...] estabelece para o caso brasileiro uma distinção que também é válida para toda a América Latina. Diz ele que houve alteração marcada de perspectivas, pois até mais ou menos o decênio de 1930 predominava entre nós a noção de “país novo”, que ainda não pudera realizar-se, mas que atribuía a si mesmo grandes possibilidades de progresso futuro. Sem ter havido modificação essencial na distância que nos separa dos países ricos, o que predomina agora é a noção de “país subdesenvolvido”. Conforme a primeira perspectiva, salientava-se a pungência virtual e, portanto, a grandeza ainda não realizada. Conforme a segunda, destaca-se a pobreza atual, a atrofia; o que falta, não o que sobra (CANDIDO, 2011, p. 169).

Candido retoma o pensamento de Mário Vieira de Mello, um dos poucos a tratar a relação entre cultura e subdesenvolvimento, para mostrar que, antes de

1930, a noção de país novo fazia com que se pensasse em um lugar privilegiado que, por ainda estar em desenvolvimento, não tinha alcançado toda sua grandeza e esplendor e, por isso, procurava compensar as lacunas e deficiências com a supervalorização do regional e do exótico. Já a geração de 1930 é marcada pela consciência do subdesenvolvimento, para retratar a “realidade dos solos pobres, das técnicas arcaicas, da miséria pasmosa das populações, da sua incultura paralisante” (CANDIDO, 2011, p. 170), cabendo à literatura e aos escritores o papel de denúncia social. Bueno (2006) afirma que essa diferença na forma de ver o país é a principal característica que distingue os modernistas e os romancistas de 1930, mostrando que enquanto nos primeiros estava presente um projeto de vanguarda artística, prevalecendo uma visão utópica, entre os segundos predominava a consciência de que o presente não pode se modificar sem que houvesse uma transformação na estrutura das relações sociais, mas sabendo que nenhuma mudança iria acontecer pela via da modernização.

A atmosfera que permeava a década de 30 facilitava a concretização das ideias que vinham surgindo desde os anos anteriores, como mostra Candido em “A Revolução de 1930 e a cultura”, ao argumentar que:

Quem viveu nos anos de 1930 sabe qual foi a atmosfera de fervor que os caracterizou no plano da cultura, sem falar de outros. O movimento de outubro não foi um começo absoluto nem uma causa primeira e mecânica, porque na história não há dessas coisas. Mas foi um eixo e um catalisador [...] Neste sentido, foi um marco histórico, daqueles que fazem sentir vivamente que houve um “antes” diferente de um “depois”. Em grande parte porque gerou um movimento de unificação cultural, projetando na escala da nação fatos que antes ocorriam no âmbito das regiões. A este aspecto integrador é preciso juntar outro, igualmente importante: o surgimento de condições para realizar, difundir e “normalizar” uma série de aspirações, inovações, pressentimentos gerados no decênio de 1920, que tinha sido uma sementeira de grandes mudanças (CANDIDO, 2011, p. 219).

Antonio Candido caracteriza o decênio de 30 como um período de grande efervescência e engajamento, de modo que a Revolução de Outubro de 1930 contribuiu de forma significativa como um eixo que catalisou os aspectos dispersos e espalhados e os montou em um novo arranjo. Dada a influência que exerceu, Candido o situa como um marco histórico que separa dois momentos distintos, permitindo a integração e a unificação cultural e tornando possível a realização das ideias e aspirações que já vinham sendo plantadas anteriormente nos anos de 1920. Bosi (2006, p. 409) partilha dessa mesma concepção quando diz que esse período

suscitou “uma corrente de esperanças, oposições, programas e desenganos, venceu fundo a nossa literatura lançando-a a um estado *adulto* e *moderno*, perto do qual as palavras de ordem de 22 parecem fogachos de adolescentes”, chegando a afirmar que “Somos hoje contemporâneos de uma realidade econômica, social, política e cultural que se estruturou depois de 30”, ou seja, sem desconsiderar o que a Semana de Arte Moderna representou, este crítico mostra o quanto esse momento é importante para a consolidação da nossa literatura.

Portanto, ao longo dessa discussão é possível perceber que, de fato, o romance de 30 só conseguiu atingir a dimensão e a diversidade que alcançou em decorrência do movimento que o precedeu, conforme argumenta Bueno (2006, p. 80) ao dizer que ele “se define mesmo a partir do modernismo e certamente não poderia ter tido a abrangência que teve sem as condições que o modernismo conquistou para o ambiente literário e intelectual do país”, passando a adquirir novos contornos, até desenvolver sua própria autonomia e se expandir para as demais formas de arte.

## 2. Um período de polarizações

Alfredo Bosi, em *História concisa da Literatura Brasileira*, afirma que não é simples estabelecer limites rígidos e fixos entre os acontecimentos do período de 1930 até a atualidade: “*grosso modo*, o panorama literário apresentava, em primeiro plano, a *ficção regionalista*, o *ensaísmo social* e o *aprofundamento da lírica moderna* no seu ritmo oscilante entre o fechamento e a abertura do *eu* à sociedade e à natureza”, e de outro lado, “Afirmando-se lenta, mas seguramente, vinha o *romance introspectivo*” (BOSI, 2006, p. 412, grifo do autor). Esses aspectos são resultantes da postura que o escritor e o intelectual brasileiro assumem diante do novo contexto em que estão inseridos, sendo possível notar uma grande mudança entre a literatura produzida no início do decênio de 1930 e a que surge nos anos posteriores.

O espírito que caracterizou os primeiros anos da década de 1930 foi de inquietação, como mostra Bueno (2006, p. 105) ao dizer que a tônica desses anos é “a inquietação daqueles que desejam engajar-se em algo, que, sem definição muito clara do que querem, aspiram a querer algo concreto, já que não há nada que merece continuidade”. Dito de outro modo, os escritores e intelectuais não se contentavam em simplesmente observar os fatos que estavam ocorrendo no país,

mas sentiam-se impelidos a procurar uma forma de mudar os aspectos injustos da realidade, construindo um presente melhor e mais justo que atendesse a seus interesses e expectativas. No entanto, como não sabiam exatamente o que fazer para concretizar essas transformações, a atmosfera que predomina é de dúvida e indefinição. Nas produções literárias, esse sentimento é refletido através de personagens que estão inseridos em algum momento de transição, mas não conseguem agir, e/ou buscar soluções práticas para os seus conflitos e, por isso, permanecem em cima do muro.

Gradativamente começa-se a tomar consciência desse imobilismo e incapacidade de agir, fazendo com que a nova geração substitua esses sentimentos pelo desejo de assumir uma postura mais ativa, fato que vai dando origem ao processo de polarização do cenário intelectual brasileiro. Essa indecisão inicial sem uma tomada de atitude concreta deixa de ser predominante, passando a ser caracterizada como um ato de omissão ou covardia. Bueno (2006) explicita essa mudança definindo didaticamente os anos de 1930 a 1932 como os de inquietação, já os de 1933 a 1936 como de plena polarização, sendo nesse último período que ocorre o auge do romance social. Claro que, para tanto, ressalta o cuidado que se deve tomar no tocante ao estabelecimento de datas para conceituar um determinado período levando em consideração as obras que nele estão inseridas, uma vez que, se tratando de textos literários, deve-se ter em mente que o mais importante não é o ano de publicação dos livros, mas sim todo um conjunto de elementos que aproximam uma produção da outra, mediante os traços que se deseja analisar.

Levando em consideração esses elementos, o autor coloca 1933 como marco para uma grande mudança na literatura, época em que se dá o lançamento dos livros *Cacau*, de Jorge Amado, *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade e *Os Corumbas*, de Amando Fontes, este último tendo ganhado o *status* de livro do ano, abrindo um longo debate em torno do romance proletário que se estendeu, aproximadamente, até 1935. A partir desse momento, a crítica começou a ler e avaliar as novas obras tendo como base sua filiação ou não a esse tipo de romance, de modo que quando se notava que uma obra estava engajada aos ideais revolucionários, passava-se a atribuir a ela uma grande importância. No entanto, um ponto que suscita discussão e questionamento diz respeito à concepção do que é romance proletário para críticos e romancistas. Segundo Bueno (2006, p. 162):

Além de dar destaque às massas, o que havia ficado sugerido antes, o romance só pode ser proletário se tiver “ar de revolta”, ou seja, se as massas nele enfocadas estiverem inclinadas a fazer a revolução. Isso equivale a nada menos do que à necessidade de engajamento direto, inserido no próprio enredo. Assim, apenas retratar os dramas coletivos ainda não é fazer romance proletário, é preciso dar um passo além e sugerir, pela ação da massa, a rebeldia imprescindível para construir a revolução.

Se em algum momento se chegou a pensar que a ênfase nas massas poderia ser utilizada como critério de classificação, o autor observa que isto não é suficiente, já que o texto deve exprimir também o tom de revolta, mostrando de forma clara o engajamento social e o desejo de fazer revolução. A esses aspectos Bueno (2006) acrescenta ainda um terceiro aspecto abordado por Alberto Passos de Guimarães, que consiste na descrição da realidade vivida pelo proletário, aprofundar-se na pobreza e nas mazelas sociais procurando representar a realidade da forma mais fiel possível. Em relação a essa característica, Bosi (2006) afirma que os novos estilos eram marcados pela rudeza e apreensão direta dos fatos, como pode-se observar através da narração-documento.

A certeza dominante nessa época é que o problema da sociedade contemporânea é a obtenção da riqueza por meio da exploração. Parece ser consenso entre os escritores e intelectuais a necessidade de uma mudança estrutural no país, no entanto, cabe indagar que tipo de estrutura precisa dessa transformação. É nesse ponto que as opiniões divergem entre eles:

Para os homens da esquerda, é evidente, o que há é uma estrutura social perversa, que concentra os meios de produção nas mãos de uns poucos enquanto grandes massas vivem à margem do que elas mesmas produzem. Para os católicos, a crise é espiritual e, por consequência, moral. O mundo burguês é, para eles, um mundo sem Deus onde tudo é permitido (BUENO, 2006, p. 200).

Portanto, cada escritor tinha uma posição ideológica definida. Enquanto uns culpavam a estrutura social por promover a desigualdade, outros atribuíam o problema à crise espiritual e moral do mundo burguês. Assim como a causa dos problemas divergiam entre os escritores, o mesmo se dá em relação aos meios de solucioná-los, pois enquanto os primeiros sugerem uma reação coletiva baseada na força, o segundo grupo defende um trabalho de evangelização onde se possa mergulhar no indivíduo conscientizando-o de que é possível realizar uma verdadeira revolução.

Com as constantes discussões em torno do romance proletário e a percepção do atraso brasileiro, juntamente com a atmosfera política, não demorou para que outros elementos da vida brasileira fossem incorporados às produções literárias, passando a representar também o modo de viver do homem nas mais diversas regiões do país. Neste contexto, merecem destaque os rumos tomados pelo regionalismo até chegar ao *status* que alcançou.

Antônio Candido, em “Literatura e Subdesenvolvimento” apresenta três períodos da consciência do atraso na América Latina e, especificamente, no Brasil: 1) a de consciência amena, que compreende o período do Romantismo e é caracterizada pela predominância da cor local e exaltação nacional, já que ainda estava associada à noção de país novo; 2) consciência catastrófica, começando do Realismo/Naturalismo até a década de 30; 3) a consciência dilacerada, que consiste na fase de pré-consciência do subdesenvolvimento. Na primeira temos um regionalismo pitoresco; na segunda, que o crítico chama de problemática, está inserido o romance social ou “romance do Nordeste”; e a terceira, por sua vez, denominada de super-regionalista, é quando a forte percepção do atraso e consciência do subdesenvolvimento promove a transfiguração do pitoresco em realismo social e, assim, passa retratar a realidade alcançando aspectos universais. Exemplo disso é a obra de Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*, publicado em 1956. Portanto, de um modo geral, para Candido (2011, p. 246),

O fato mais saliente foi a voga do chamado “romance do Nordeste”, que transformou o regionalismo ao extirpar a visão paternalista e exótica, para lhe substituir uma posição crítica frequentemente agressiva, não raro assumindo o ângulo do espoliado, ao mesmo tempo em que alargava o ecúmeno literário por um acentuado realismo no uso do vocabulário e na escolha das situações.

Em síntese, o que o crítico Antonio Candido procura mostrar é que o “romance do Nordeste” representa um período de amadurecimento literário em que podemos observar uma grande mudança em relação à forma de perceber e abordar a realidade, o emprego de novas e refinadas técnicas narrativas e uso de vocabulário e seleção de situações cada vez mais realistas.

O marco inicial dessa nova tendência romanesca é a obra *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida. Embora tenha sido publicada em 1928, mas considerando que em literatura o que prevalece é o conjunto de traços que aproximam uma



produção da outra, esse livro apresenta características suficientes para ser inserido no romance de 30, como os aspectos elencados por Alfredo Bosi (2006, p. 422): “tratamento mais coerente da linguagem coloquial, traços impressionistas na técnica da descrição e, no nível dos significados, uma atitude reivindicatória que o clima de decadência da região propiciava”. Como o engajamento e a preocupação com os problemas sociais eram uma das grandes marcas, a vida nos engenhos, a escassez e a seca e outros elementos relacionados ao declínio da região nordestina tornaram-se terreno fértil para as novas produções.

Dentre os escritores que seguem essa mesma linha, merecem destaque Raquel de Queiroz, José Lins do Rego e Graciliano Ramos. A primeira obra publicada por Raquel foi *O Quinze*, em 1930, em que descreve episódios característicos do Nordeste, especialmente a seca de 1915 que assolou a região e dá título ao romance, sendo inclusive um acontecimento que a autora vivenciou com a família em sua infância. Este livro é considerado um marco da literatura feminina no Brasil e causou uma enorme estranheza pelo fato de ser escrito por uma mulher, tanto que alguns intelectuais chegaram a pensar que quem o produziu fora um homem adotando pseudônimo feminino. Bueno (2006) afirma que embora a grande tônica do momento tenha sido o proletário, outros personagens até então marginalizados também passaram a fazer parte da cena literária e esta escritora é uma das que retratam essa questão de forma bastante contundente, uma vez que tanto traz personagens masculinos mais complexos em relação ao que vinha sendo produzido no período, como também mostra a construção de um novo tipo de mulher.

Geralmente o perfil feminino predominante nas obras era ou de prostitutas ou de mocinhas à espera de um casamento, o meio termo implicaria a adesão ao primeiro tipo, uma exceção seria, talvez, aquelas que sem apresentar um nome próprio, sugerem alguém sem identidade e, por isso, são chamadas apenas pelo nome da cor ou raça. Já em Raquel, Adonias Filho (1969, p. 87) menciona que é a “mulher que aciona a ficção como vida e humanidade [...] apenas na ficção de Rachel de Queiroz dispõe de conformação precisa na grande saga nordestina, não se isola individualmente porque integra os dramas regionais”. Dessa forma, ela está presente na narrativa não apenas como uma personagem secundária ou somente para compor o quadro de personagens, mas participando ativamente dos sofrimentos e aflições de onde estava inserida, crescendo à medida que o enredo se

desenvolve. Exemplo disso é a personagem Conceição, de *O Quinze*, que, possuindo ideias bastante avançadas para o seu tempo, em vez de casar-se e ter filhos, como exigia a sociedade patriarcal, escolhe permanecer sozinha, chegando a afirmar que nasceu para ser uma solteirona, ou seja, ela nega o casamento e a maternidade e compõe um novo tipo de família que não corresponde ao modelo tradicional.

José Lins do Rego optou pela zona canavieira da Paraíba e Pernambuco. Segundo Bosi (2006, p. 425), este escritor soube “fundir numa linguagem de forte e poética oralidade as recordações de infância e da adolescência com o registro intenso da vida nordestina colhida por dentro”, e isso “através dos processos mentais de homens e mulheres que representam a gama étnica e social da região”. Assim, utilizando uma linguagem muito próxima da fala, o autor recorre às memórias e experiências de sua infância para narrar os costumes e a vida nos engenhos – lugar em que viveu juntamente com sua família – como em seu famoso ciclo da cana-de-açúcar, composto pelas obras *Doidinho*, *Banguê*, *Usina* e *Fogo Morto*, nas quais retrata a decadência da estrutura patriarcal e transição dos engenhos para as usinas.

Outro importante nome desse período é Graciliano Ramos, cujas produções merecem destaque *São Bernardo* e *Vidas secas*. Para Adonias Filho (1969, p. 75.76):

Romancista de uma região, apesar da constante captação dos valores humanos, pode situar-se ao mesmo tempo em duas posições definidas: realizador de um documentário ao modo dos neo-realistas e animador do psicologismo em certas linhas extremas. [...] Não será difícil entrosar seus livros – de *Caetés* a *Vidas Secas* – no complexo painel, que, partindo do localismo para o universal, empreende a sondagem da alma humana através da auscultação de uma determinada zona geográfica.

Em Graciliano Ramos é possível perceber uma articulação entre o caráter documental e a sondagem psicológica, o que evidencia um pensamento equivocado da crítica ao querer classificar uma obra em apenas engajada ou intimista. De acordo com Adonias Filho, ele procurou abordar o espaço interior dos personagens sem, contudo, deixar de fora o interesse pelo regional e o contato com a terra, mergulhando no mais íntimo do ser e, ao mesmo tempo, sendo sensível aos dramas de determinados lugares. Além disso, podemos observar ainda nas produções literárias de Graciliano Ramos, assim como em outros escritores desse período, que

os aspectos locais adquirem universalidade, ou seja, a partir da abordagem de um elemento regional, consegue tratar de temas que ultrapassam as barreiras do tempo e do espaço, alcançando assim esferas mais profundas da natureza humana.

Escritores de outras regiões do país também seguiram essa tendência, como se verifica em algumas obras produzidas no Rio Grande do Sul, Amazônia ou Minas Gerais. No entanto, segundo Bueno (2012), no ensaio “Divisão e unidade no romance de 30”, o que se vê é uma redução da vertente regionalista ao regionalismo nordestino, contribuindo para a cristalização de uma hierarquia onde o chamado “romance do Nordeste” é o padrão estabelecido para o período. Essa mesma redução ocorre no tocante aos autores que seguiram um caminho voltado para a análise psicológica, já que também não receberam a devida atenção por parte da crítica literária, fato que contribuiu para o surgimento de duas linhas distintas.

Fazendo menção ao pensamento de Afrânio Coutinho, Bueno (2006, p. 32) afirma que o humanismo brasileiro é expresso em duas correntes: “a regionalista, em que o homem aparece em conflito ou tragado pela terra” e “a psicológica ou de análise de costumes, em que o homem está diante de si mesmo ou de outros homens”. A consolidação e afirmação da primeira ocorreu em contraste com a segunda, estabelecendo uma oposição entre o romance regional e o intimista. Muitos escritores discordam dessa visão, defendendo que não é possível dissociar esses dois elementos e que em obras como *O Quinze*, de Raquel de Queiroz, e *Menino de Engenho*, de José Lins do Rego, consideradas obras-primas do regionalismo, também há “exploração de temas que os próprios intelectuais dos anos 30 chamariam de ‘intimistas’” (BUENO, 2006, p. 157). No entanto, embora não haja consenso, essa distinção predominou durante muito tempo e ainda é a que prevalece na maioria dos manuais de literatura como, por exemplo, em *História concisa da literatura brasileira*, em que Bosi apresenta em um primeiro plano os escritores regionalistas e, posteriormente, os demais com o título “Outros narradores intimistas”.

Dentre os autores considerados intimistas merece destaque Cyro dos Anjos. Em *O Amanuense Belmiro* e *Abdias*, publicados em 1937 e 1945, respectivamente, o escritor mineiro narra “menos a vida que as suas ressonâncias na alma de homens voltados para si mesmos, refratários da ação, flutuantes entre o desejo e a inércia, entre o projeto veleitário e a melancolia da impotência” (BOSI, 2006, p. 446). Nessas obras, classificadas como romances de educação sentimental, a ênfase recai sobre

o plano da consciência e da subjetividade, por isso, geralmente os personagens realizam um mergulho interior e vivem um profundo estado de reflexão e análise de si.

Na época em que o livro *História concisa da Literatura Brasileira* foi escrito, a crítica literária ainda concedia pouca atenção aos escritores que seguiam uma vertente mais psicológica. No entanto, Alfredo Bosi não só elogia a produção literária de alguns autores que se destacaram no período, como também justifica a ausência de uma discussão maior em torno de suas obras, como mostra o fragmento do referido livro: “Em outros narradores, que estrearam na mesma década, releve notar o maior cuidado com os processos de composição. E seguramente a brevidade da referência com que aqui os indico não significa minoridade das suas obras” (BOSI, 2006, p. 447). É o caso do autor gaúcho Dionélio Machado e do mineiro João Alphonsus Guimarães.

Com o decorrer do tempo, muitos escritores que anteriormente haviam apontado e elogiado as qualidades do romance regionalista passaram criticá-los, como é o caso de Octávio de Faria, que após perceber a supervalorização dessa linha romanesca passou a lutar “contra essa hegemonia, um ataque claro de quem está querendo ganhar espaço num ambiente intelectual que parece querer expulsá-lo e aos autores que ele considera os bons, ou, pelo menos, colocá-los num lugar bem secundário em nossa literatura” (BUENO, 2006, p. 403),

O fato é que as transformações sociais e políticas que ocorreram no Brasil possibilitaram novas formas de pensar e agir, o que implica em uma mudança também na posição de artistas e intelectuais e, conseqüentemente, uma abertura literária e aceitação de outros escritores que não seguiram o modelo em voga no período, tanto que Cyro dos Anjos e Octávio de Faria chegaram a ser incluídos na lista dos dez melhores romances brasileiros na *Revista Acadêmica*. Neste sentido, mesmo sendo possível notar certa abertura, os escritores intimistas não conseguiram ter o mesmo reconhecimento e a mesma recepção que o romance social alcançou, e por mais que muitos críticos não concordem com a instituição da divisão entre norte e sul ou, mais precisamente, entre romance social e intimista, podemos perceber que os livros e manuais de literatura reservam um espaço muito pequeno para a discussão dos autores que optaram por essa segunda via, fazendo com que os mesmos acabem sendo negligenciados e até esquecidos.

Nota-se, então, nesse período, uma mudança de rumo e diminuição do embate ideológico, como mostra Bueno (2006, p. 416) quando diz que “a tendência a partir daí é que essa discussão diminua de intensidade e a polarização política vá aos poucos desaparecendo, ou ao menos perdendo seu caráter de polêmica pública”. Um fato que mostra essa modificação é o esgotamento do romance proletário que não conseguia mais atender as expectativas do momento e dava a impressão de que tudo já foi dito e lido e, portanto, deve ser superado, o que dá início a um período de indefinição. Bueno define esse momento como o tempo da nova dúvida, compreendendo os anos de 1937-1939. Além disso, explica ainda que o grande problema da crítica é querer simplificar as produções literárias reduzindo-as a uma das duas fórmulas. No entanto, a controvérsia maior surge quando obras consideradas regionalistas passam a ser caracterizadas como psicológicas, como se não fosse possível trabalhar os dois aspectos ao mesmo tempo em um único texto. É isso que acontece com Raquel de Queiroz e Graciliano Ramos, por exemplo, já que depois de certo tempo passaram a ser duramente criticados e questionados quanto à posição que assumiram.

Portanto, de uma forma geral, podemos perceber que a década de 30 foi palco de muitas discussões em decorrência do clima de polarização que predomina durante o período. Literatura do norte ou do sul, regional ou intimista, rural ou urbana, seja qual a forma de dividir, o que observamos é uma supervalorização das primeiras linhas em detrimento das segundas. Essa visão é responsável pela instituição de um modelo que deveria ser seguido e, conseqüentemente, por uma forma equivocada de classificação que ao caracterizar uma obra pelo seu maior ou menor engajamento e definir os principais autores privilegiando apenas determinados aspectos fez com que muitos escritores e obras ficassem excluídos do cenário literário e não recebessem a atenção e o devido reconhecimento, muitos dos quais foram negligenciados e esquecidos como se não fossem importantes para a literatura brasileira. E isso ocorre não só em relação aos que optaram pela segunda via, mais psicológica, mas também, e principalmente, com aqueles que decidiram não seguir nenhuma das duas alternativas. Como essa divisão é uma questão que suscita muitas divergências e não dá “conta das diferenças internas que separam os principais romancistas situados em uma mesma faixa” (BOSI, 2006, p. 417), surgem outras categorias de análise e hipóteses de trabalho que variam de acordo com a posição de cada crítico.

### 3. Algumas propostas de análise do romance

#### 3.1 O herói problemático e a tipologia romanesca de Lucien Goldmann

Na primeira parte de *A teoria do romance*, Georg Lukács discute como as formas da épica se relacionam com o caráter fechado ou problemático da cultura. Para isso, inicia o texto fazendo referência aos tempos em que os homens buscavam nos mitos a explicação para todas as suas dúvidas e questionamentos. Esse universo caracteriza-se por ser “palpável e abarcável com a vista, basta encontrar nele o *locus* destinado ao individual”; é também “homogêneo, e tampouco a separação entre homem e mundo, entre eu e tu é capaz de perturbar sua homogeneidade” (LUKÁCS, 2000, p. 29), sugerindo-nos uma ideia de totalidade e perfeição em que só cabia ao indivíduo encontrar o seu lugar. Assim era o universo grego e a epopeia o gênero que refletia o seu modo de pensar e agir.

Com o decorrer do tempo e as transformações pelas quais passa a sociedade, surgem novos gêneros que buscam traduzir o quadro de cada época. Mas a grande mudança se dá verdadeiramente com a constituição e desenvolvimento do romance. No ensaio intitulado “O romance como epopeia burguesa”, Lukács traz uma discussão a esse respeito, mostrando que, embora já existissem obras que em determinados aspectos se assemelhavam ao romance, é na sociedade burguesa que este gênero ganha as características peculiares que o distinguem de outras narrativas, conseguindo captar “Todas as contradições específicas desta sociedade, bem como os aspectos específicos da arte burguesa”, que “encontram sua expressão mais plena justamente no romance” (LUKÁCS, 1999, p. 87).

É importante salientar que, segundo o filósofo húngaro, embora o romance tenha adquirido suas características mais particulares com a burguesia, o interesse dos primeiros teóricos dessa classe estava voltado para a poética antiga, uma vez que encontravam nela uma forte arma ideológica para sustentar os valores burgueses em contraste com a cultura medieval, deixando de fora estilos literários que mantinham algum tipo de aproximação com os elementos populares. Já o romance, por sua vez, desenvolve-se de forma autônoma e independente, e é o resultado da dissolução das narrativas medievais. É na segunda metade do século XIX que esse gênero alcança o seu apogeu e passa a representar a forma de

expressão burguesa, especialmente a partir da filosofia clássica alemã e de Hegel, que considera ser o romance a epopeia do mundo burguês:

A estética do idealismo clássico é a primeira que formula a questão da teoria do romance em termos gerais, abordando-a de uma maneira que é ao mesmo tempo sistemática e histórica. Quando Hegel define o romance como “epopeia burguesa”, coloca uma questão que é estética e histórica: ele considera o romance como o gênero literário que no período de desenvolvimento da burguesia corresponde à epopeia. O romance apresenta de um lado, as características estéticas gerais da grande poesia épica; de outro lado, sofre as modificações trazidas pela épica burguesa, cujo caráter é extremamente original (LUKÁCS, 1999, p. 89).

Percebe-se que é através do idealismo clássico que o romance passa a ocupar um lugar de destaque entre os gêneros literários, tanto do ponto de vista estético como histórico, uma vez que ele assume na sociedade burguesa a mesma posição que a epopeia ocupou no mundo grego, mas isso depois de ter sofrido as transformações proporcionadas pela arte burguesa que, por sua vez, apresentava peculiaridades que a tornavam originais em relação à estética antiga. Tendo em vista isso, a problemática do romance desenvolvida por Hegel mostra que esse gênero se constitui a partir da oposição entre o clássico e o moderno, o épico e o prosaico, até tornar-se uma nova forma com características bastante particulares. Em relação a isso, Lukács (1999, p. 89-90) afirma que:

O prosaísmo da moderna época burguesa é fruto, segundo Hegel, do inevitável desaparecimento tanto da atividade espontânea quanto da ligação imediata do indivíduo com a sociedade [...] os homens modernos, ao contrário dos homens do mundo antigo, separam-se, com suas finalidades e relações “pessoais”, das finalidades da totalidade; aquilo que o indivíduo faz com suas próprias forças o faz só para si e é por isso que ele responde apenas pelo seu próprio agir e não pelos atos da totalidade substancial à qual pertence [...] o homem perde sua antiga atividade espontânea, e sua submissão ao moderno estado burocrático, enquanto ordem coativa exterior, impede-lhe qualquer atividade desse tipo. A esta degradação o homem não pode se submeter sem resistência.

Tocamos aqui no ponto que queremos enfatizar em nossa discussão. Hegel procura relacionar o surgimento das grandes narrativas e o do romance moderno ao desenvolvimento da própria humanidade. Assim, o universo épico corresponderia ao período dos mitos e heróis, sem que existisse ainda uma consciência social, prevalecendo a noção de que o indivíduo está ligado à totalidade e vive em perfeita harmonia com o mundo. Já o romance, por sua vez, representa o momento em que o homem rompe com esse primitivismo heroico e com o pensamento direcionado ao

coletivo e passa a responder pelos seus próprios atos, separando-se do “todo” e priorizando a sua individualidade. Lafetá (2004, p. 26), baseando-se em Lukács e Goldmann, explica isso da seguinte forma:

O romance seria, portanto, a estória de uma busca de sentido da vida, sentido que deixara de ser imanente quando, em qualquer ponto da História, a totalidade da vida romperia-se, em decorrência da separação entre essência e existência. E o herói do romance seria, nesta linha de raciocínio, o ser que procura restaurar a totalidade, estabelecendo, pelo encontro de valores estéticos autênticos, uma perfeita adequação entre alma e realidade.

Para Lafetá essa ruptura se deu em virtude da separação entre essência e existência, sendo o romance o gênero que traduz esse novo espírito. Diante desse conflito, cabe ao sujeito procurar um meio termo para atenuá-lo, isto é, ir buscar sua totalidade, sua realização, seus valores autênticos, em um mundo que também é degradado, fragmentado. E dada a complexidade desse processo, pode-se dizer que a sua busca está desde o início associado ao fracasso. É a esse tipo de herói que Lukács chama de *herói problemático*.

Se no período épico existiam divindades que conduziam os homens em seus grandes feitos, a sociedade moderna é caracterizada pela ausência de deuses, tornando-se, assim, habitada por demônios, de modo que “O romance é epopeia do mundo abandonado por Deus; a psicologia do herói romanesco é a demoníaca” (LUKÁCS, 2000, p. 88). Em relação a isso, o crítico José Paulo Paes (1990, p. 55) afirma que já não se trata de “achar o lugar que cabe ao indivíduo numa totalidade orgânica. Agora, a incoerência estrutural do mundo ameaça a serenidade da forma artística e o próprio indivíduo se problematiza”, ou seja, o homem não se apresenta mais como um ser acabado, fechado, mas vai se constituindo a partir de sua vivência no ambiente em que está inserido. E o papel do romance é justamente possibilitar que este ser possa se aventurar e mergulhar profundamente em busca de sua própria essência.

O filósofo húngaro estabelece uma tipologia da forma romanesca que tem como base a inadequação entre a alma e o mundo, o interior e o exterior, ou ainda, a subjetividade e a objetividade, definindo quatro tipos constitutivos: o romance do idealismo abstrato, o romance da desilusão, o romance de educação e, por último, o que representa a superação das formas sociais de vida. O primeiro é aquele em que



a inadequação do indivíduo se dá porque sua alma é inferior e mais estreita que o mundo, de modo que, segundo Lukács (2000, p. 102), “A absoluta ausência de uma problemática internamente vivida transforma a alma em pura atividade” e, “como ela repousa intocada por todos em sua existência essencial, cada um de seus impulsos tem de ser uma ação voltada para fora”. Assim, o sentimento de inferioridade e o fato de não voltar-se para seu interior fazem com que o ser procure transformar esses elementos em aventura, aumentando cada vez mais sua atuação.

Em relação ao romance de desilusão, Lukács (2000, p. 117.118) afirma o seguinte:

Para o romance do século XIX, o outro tipo de relação necessariamente inadequada entre alma e realidade tornou-se mais importante: a inadequação que nasce do fato de a alma ser mais vasta que os destinos que a vida lhe é capaz de oferecer [...] aqui existe mais uma tendência à passividade – a tendência de esquivar-se de lutas e conflitos externos, e não acolhê-los, a tendência de liquidar na alma tudo quanto se reporta à própria alma.

No romance de desilusão, ao contrário do anterior, não há necessidade de transformar sua interioridade através da realização de atividades, pois o herói, por possuir uma alma superior ao mundo e ao seu destino, passa a empreender uma fuga em relação às situações conflituosas, lançando-se à evasão e tornando-se um ser passivo, resignado, acomodado, que não consegue se conciliar com o universo em que vive e, por isso, volta-se para sua interioridade, sua verdadeira essência, fatos que só aumentam o desajuste entre o ser o mundo.

No terceiro tipo, que corresponde ao romance de educação, Lukács (2000, p. 141) afirma que se busca “um caminho intermediário entre o exclusivo orientar-se pela ação do idealismo abstrato e a ação puramente interna, feita contemplação, do Romantismo”, de modo que a humanidade “requer um equilíbrio entre atividade e contemplação, entre vontade de intervir no mundo e capacidade receptiva em relação a ele”. Quanto a esse tipo de romance, Paes (1990, p. 55) afirma que o herói busca “nas suas peregrinações pelo mundo da realidade social, um jeito de com ele conciliar os ideais que trazem dentro de si, mas sem traí-los”. Dessa forma, percebe-se uma junção entre os dois tipos mencionados anteriormente, onde o indivíduo procura realizar uma síntese, ou uma espécie de reconciliação entre ele e a realidade concreta. Mesmo sabendo que esse processo também é problemático,

acredita-se que é perfeitamente possível encontrar uma maneira de atenuar o relacionamento conflituoso entre o herói e o mundo.

No quarto e último tipo constitutivo do romance, Lukács (2000) retoma a relação entre a forma romanesca e a forma épica, sendo que agora o herói procura superar as formas sociais de vida buscando ajustar-se a sociedade através de sua atuação, no entanto, ainda assim não consegue alcançar a totalidade, a plena realização.

Outra importante tipologia que procura analisar os aspectos constitutivos do romance e dar conta dos elementos que não foram analisados por outros teóricos e críticos da literatura é a proposta de Lucien Goldmann, apresentada no texto “Introdução aos Problemas de uma Sociologia do Romance”, do livro *Sociologia do romance*, publicado no Brasil em 1976.

A partir das teorias formuladas por Georg Lukács e René Girard, Goldmann desenvolve seu estudo adotando uma perspectiva sociológica. Em relação a esses dois autores, podemos perceber que tanto o filósofo húngaro quanto o crítico francês apresentam as noções de herói problemático e mundo degradado, mas para o segundo, essa degradação “é o resultado de um mal ontológico mais ou menos avançado [...] a qual corresponde, dentro do mundo romanesco, um incremento do desejo metafísico, isto é, do desejo degradado” (GOLDMANN, 1976, p. 11), e isso através de um processo de mediatização, ou seja, o herói empreende uma busca pelos valores autênticos, mas os próprios mecanismos utilizados para mediar essa busca são também degradados.

Os dois teóricos partilham da mesma opinião ainda quando dizem que o criador deve exceder a consciência de sua criatura, mas discordam quando se trata de definir a origem dessa superação. Enquanto Girard acredita que o escritor abandona o mundo de degradação e reencontra sua transcendência ao escrever uma obra, o que implica num processo de conversão do herói na busca pelos valores autênticos, Lukács defende que toda forma literária surge a partir da necessidade de exprimir um conteúdo essencial. Utilizando como exemplo a conversão de Dom Quixote, Goldmann (*ibidem*, p. 13-14) afirma que se para Girard significa “o acesso à autenticidade, à transcendência vertical”, para Lukács é “simplesmente, a tomada de consciência da vaidade, do caráter degradado, não só da busca anterior, mas também de toda a esperança, de toda a busca perdida”.

Além disso, para Goldmann (*ibidem*, p. 14), o romance na perspectiva de Girard e Lukács “seria um gênero literário no qual os valores autênticos, tema permanente de discussão, não se apresentam na obra sob a forma de personagens conscientes ou de realidades concretas”, mostrando que embora eles retratem a busca do herói problemático pelos valores autênticos e sua relação com o mundo degradado, somente o escritor apresenta essa consciência e ela não transcende esse plano para o da obra literária.

Para explicar seu pensamento, Goldmann (1976) parte do princípio de que a forma romanesca consegue traduzir a vida, os costumes e os valores dos indivíduos em uma sociedade voltada para o consumo, o que abrange a relação deste sujeito com outros homens e com os bens de uma forma geral. Inicialmente, esse envolvimento se dava de forma consciente, natural, e o homem era guiado pelo *valor de uso* dos objetos, isto é, deixando-se guiar pelo consumo e pelas qualidades concretas do objeto. No entanto, na sociedade moderna, em decorrência das transformações impostas pela nova ordem social e econômica, o indivíduo passou a ser mediado pelo *valor de troca*, o que se significa que ele perdeu essa consciência natural em sua relação com os objetos.

Na vida econômica, que constitui a parte mais importante da vida social moderna, toda a relação autêntica com o aspecto qualitativo dos objetivos e dos seres tende a desaparecer, tanto das relações entre os homens e as coisas como das relações inter-humanas, para dar lugar a uma relação mediatizada e degradada: a relação de valores de troca puramente quantitativos (GOLDMANN, 1976, p. 17).

O desenvolvimento de uma sociologia do romance tem despertado o interesse de muitos sociólogos da literatura, isso porque a forma romanesca demonstra a possibilidade de refletir o quadro social de uma determinada época e, até aqui, as tendências analíticas não expressaram muito em empenho em compreender como este gênero consegue transpor os limites literários para a representação dessa realidade concreta. Ora, objetivo de uma sociologia do romance seria justamente tratar da “relação entre a forma romanesca e a estrutura do meio social onde ela se desenvolveu, isto é, do romance como gênero literário e da moderna sociedade individualmente” (*ibidem*, p. 15).

Temos, assim, a predominância do plano quantitativo em detrimento do qualitativo, de modo que o primeiro passa a mediar a relação dos homens entre si e

com os objetos ao seu redor. O quadro que é construído nessa sociedade é, de um lado, indivíduos que desde muito cedo são conduzidos para os valores de troca, e de outro lado, dos que ao optarem pelo aspecto qualitativo acabam sendo marginalizados. É a esse tipo que o autor denomina de *indivíduos problemáticos*.

No entanto, é importante salientar que tendo em vista as bases em que nossa sociedade é construída, e na condição de consumidores ativos todos acabam sendo submetidos a esse processo de degradação: “todo indivíduo [...] encontra-se em certos momentos do dia na situação de aspirar a valores de uso qualitativo que não pode atingir senão pela mediação dos valores de troca” (*ibidem*, p. 17). Assim, não há como fugir da degradação decorrente do capitalismo, uma vez que, mesmo as pessoas que procuram conservar o valor de uso, acabam sendo obrigadas a utilizar os mecanismos de troca: para podermos adquirir qualquer tipo de objeto em nossa sociedade, temos que utilizar uma moeda corrente para conseguir sua aquisição, já que esse é o instrumento mediador entre o capitalismo e o indivíduo. No caso de escritores e outros artistas, por exemplo, por mais que se busque priorizar o plano estético, sua arte é transformada em livros, quadros, músicas etc., objetos que passam a ser utilizados como mercadoria.

Com essa discussão o autor procura mostrar que a evolução da forma romanesca “que corresponde ao mundo da coisificação só poderia ser compreendida na medida em que estivesse relacionada com uma história homóloga das estruturas da última” (*ibidem*, p. 18), indicando que, de acordo com essa perspectiva, não existem duas estruturas distintas – a do romance e a da troca -, mas sim uma única que se manifesta nesses dois planos.

Entre os séculos XIX e XX, como consequência das transformações econômicas e sociais, mais especificamente com a substituição da economia de livre concorrência capitalista pela de monopólios, o romance sofre alguns modificações que implicam na dissolução da forma romanesca e desaparecimento do herói. Segundo Goldmann (1976) essas mudanças se dão em dois aspectos: um transitório, em que pelo fato de o homem perder sua importância há uma substituição do conteúdo pelos valores das novas ideologias; e o segundo, cujo momento ainda estamos vivendo, no qual os esforços em que se concentram na construção de uma nova realidade marcada pela ausência do sujeito e de sua busca, o que, empregando os termos lukacsianos, corresponde ao fim do herói problemático e sua busca demoníaca.

Por fim, o sociólogo Lucien Goldmann (*ibidem*, p. 25) coloca um problema que é crucial: “A forma romanesca que acabamos de estudar é, em sua essência, crítica e oposicional. É uma forma de resistência à sociedade burguesa em curso de desenvolvimento”. Assim, apesar do romance ter surgido no mundo capitalista, pode ou não representar a sociedade burguesa, pois o artista é justamente alguém que discorda de seus princípios e, por isso, procura através de suas produções literárias, manifestar sua forte oposição e crítica em relação a ela.

Em relação às formulações desse sociólogo, Alfredo Bosi em *História concisa da Literatura Brasileira* afirma que “tem a vantagem de atentar para um dado existencial primário (*tensão*), que se apresenta como relacionamento do autor com o mundo objetivo, de que depende, e com o mundo estético, que lhe é dado construir” (BOSI, 2006, p. 418). É baseando-se nessa tensão que o crítico brasileiro distribui o romance produzido desde o decênio de 1930 até os dias atuais em quatro tendências, definidas de acordo com o grau de tensão entre o herói e o mundo. Assim, temos: a) romances de tensão mínima – os personagens não se destacam do cenário onde estão inseridos, onde estão situados escritores como Marques Rebelo; b) romances de tensão crítica – os acontecimentos passam a revelar alguns problemas da sociedade e o herói demonstra o seu sentimento de oposição e angústia em relação ao meio social, no qual temos como exemplo as obras de Graciliano Ramos; c) romance de tensão interiorizada – o herói não consegue lutar contra as forças do meio e, em vez de agir, evade-se dando origem a um conflito interior, é o caso dos narradores intimistas como Cyro dos Anjos e Lúcio Cardoso; e, por último, d) romances de tensão transfigurada – em que o herói procura superar os conflitos existenciais alcançando uma espécie de transcendência mítica ou metafísica, temos nessa linha Guimarães Rosa Clarice Lispector. Esta abordagem de Bosi também não pretende fechar os autores em uma determinada classificação, de modo que um mesmo escritor produz diferentes obras em que os seus personagens podem ter uma maior ou menor proximidade com a realidade.

### **3.3 O romance da urbanização e a representação do personagem fracassado**

Fernando Cerisara Gil, em sua tese de doutorado denominada *O romance da urbanização*, propõe uma nova categoria de análise para a leitura da ficção

brasileira. Segundo Gil (1999, p. 11) essa nova e essencial forma de pensar a produção literária “desconstrói o binômio urbano/regional, categorias polares que tem dado conta da narrativa brasileira” sugerindo um termo que cria um movimento dialético entre essa polaridade que predominou na literatura da década de 30. Na nota explicativa que abre o livro, Gil explica a origem e significado da expressão *Romance da urbanização*:

A expressão *Romance de urbanização* [...] até onde consigo visualizar, foi utilizada por Roberto Schwarz no ensaio “Sobre *O amanuense Belmiro*”, do livro *O pai de família e outros estudos*. [...] No caso específico deste trabalho, a ideia de *romance da urbanização* relaciona-se a dois níveis que se mostram indissociáveis. De um lado, ele significa “um (re)corte da vida social” [...] De outro, pretendo que a ideia de *romance de urbanização* traduza em si um complexo técnico-formal que talvez implique em uma mudança da forma do romance dentro da tradição da prosa ficcional brasileira (GIL, 1999, p. 13-14).

Roberto Schwarz empregou esse termo quando analisava o romance de estreia do escritor Cyro dos Anjos, mas como o utilizou apenas de forma alusiva e indicativa e não como uma categoria, não teve uma maior preocupação em aprofundá-lo, cabendo a Gil desenvolver e ampliar este conceito, atribuindo-o a um conjunto de obras que seguem outro rumo em relação à uma parte da produção literária do Modernismo. Assim, o que este autor pretende mostrar com a ideia de *romance da urbanização* está relacionado a dois níveis que estão intrinsecamente ligados: o primeiro nível diz respeito a um (re)corte da vida social, ou seja, um tipo de narrativa que consegue apreender os dois aspectos da formação histórica do Brasil, a saber, a dissolução do mundo agrário e o caminho percorrido por uma sociedade em vias de urbanização e industrialização; o segundo, por sua vez, consiste em promover um novo meio de conceber a forma romanesca dentro de nossa literatura. É, portanto, uma experiência que surgiu dentro do quadro do Modernismo e ao mesmo tempo conseguiu ir além, à medida que “se quer uma *categoria* que articule um nexos entre expressão estética e experiência histórica, na tentativa de definir e situar um novo campo de problema” (GIL, 1999, p. 14).

Para explicar sua proposta, Fernando Cerisara Gil contextualiza o *romance da urbanização* com o Modernismo e, para tanto, recorre ao pensamento de Mário de Andrade quando este afirmou em uma revista que a intelectualidade brasileira apresentou uma atitude de conformismo e sujeição no tocante à sua função social, ajustando-se ao que ele chamou de “imperativo econômico da inteligência”. Ou seja,

para este crítico, os novos intelectuais, ao serem integrados ao Estado, deixaram de expressar e revelar suas verdadeiras opiniões, acomodando-se facilmente ao regime em voga. Essa atitude conformista contribuiu para que os melhores escritores da literatura brasileira passassem a apresentar um novo tipo de herói: o fracassado. No texto “A elegia de abril”, publicado em 1941, Mário desenvolve esse pensamento da seguinte forma:

para se dar entretanto, há sempre um qualquer fracasso a descrever, um amor, uma terra, uma luta social, um ser que faliu. Um Dom Quixote fracassa, como fracassaram Otelo e Madame Bovary. Mas estes, como quase todos os heróis da arte, são seres dotados de ideais, de ambições enormes, de forças morais, intelectuais, físicas, representam tendências generosas ou perversivas [...] Mas em nossa literatura de ficção, romance ou conto, o que está aparecendo com abundância não é este fracasso derivado de duas forças em luta, mas a descrição do ser sem força nenhuma, do indivíduo desfibrado, incompetente para viver, e que não consegue opor elemento pessoal nenhum, nenhum traço de caráter, nenhum músculo como nenhum ideal, contra a vida ambiente. Antes, se entrega à sua conformista insolubilidade (ANDRADE, 1974, p. 190).

Mário de Andrade mostra que grandes personagens da literatura, como Dom Quixote, Otelo e Madame Bovary são heróis que se tornam grandiosos porque possuíam aspirações, ambições, caráter e coragem para se posicionar diante dos fatos e buscar realizar seus objetivos, lutando contra todas as barreiras que surgem ao longo do caminho, inclusive àquelas maiores do que suas próprias forças, daí algumas vezes serem derrotados. Em outras palavras, são heróis que se impõem entrando em confronto com o mundo e fracassam somente diante de alguma força superior e depois de ter lutado muito para conseguir contornar a situação. Já no caso de alguns personagens da ficção brasileira, como Iracema e Brás Cubas, não há confronto entre forças opostas, uma vez que o herói é alguém destituído de coragem, acomodado, sem elevação moral, incapaz de praticar qualquer ação para mudar seu destino ou a situação em que se encontra; em síntese, é um indivíduo “incompetente para viver”. Para Mário de Andrade, a figura sintomática do fracassado tem sido abordada pelos melhores escritores nacionais e, embora não cite quem ele considera os “melhores”, sugere que Carlos, de *Menino de Engenho*, de José Lins do Rego, seja a primeira amostra desse tipo a aparecer em nossas letras. Além disso, Mário de Andrade mostra que as raízes para esse fenômeno estão na contemporaneidade e não na tradição, como a princípio chegou a pensar.

Em relação a essa visão pessimista e negativa acerca da produção literária das décadas de 1930 e 1940, Gil (1999, p. 33-34) afirma:

Acredito que o brutal mal-estar de Mário de Andrade com relação ao *herói fracassado*, [...] provém justamente do fato de esta figura ficcional conter e refletir, em sua formalização estética mais ampla e profunda, os antípodas das invenções da brasilidade que as vertentes do Modernismo dominantes criaram para si e para o país. Matizando melhor esta ideia de *herói fracassado* talvez se possa dizer, dentro dos objetivos deste trabalho, que este *herói fracassado*, em sua trajetória no interior do que chamaremos de *romance da urbanização*, descarta de si um dos pressupostos básicos das tendências dominantes do Modernismo brasileiro: a possibilidade de construções virtuais de um futuro, seja de uma classe social específica, seja da própria nacionalidade como um todo.

O autor defende que somente as pessoas que ainda nutriam uma ideia mítica do país poderiam se sentir incomodados quanto à imagem do personagem fracassado. Ora, sabe-se que o movimento desencadeado a partir de 22 manifestava um profundo desejo de reconfigurar o quadro cultural aos moldes nacionais, buscando redescobrir as singularidades do nosso país. Assim, se Mário de Andrade sente-se surpreso e com mal-estar diante dessa sintomática figura é porque vê nisso “uma espécie de retorno do reprimido, de nossa inferioridade, de nosso conformismo, de nosso provincianismo, numa palavra, do atraso em ‘estado puro’” (GIL, 1999, p. 19). Essa visão de retardamento é partilhada por muitos estudiosos da literatura brasileira, como Bueno (2006) ao afirmar que o herói ao invés de buscar mudar a realidade negativa, serve para incorporar alguma característica do atraso brasileiro; ou Candido (2011) quando este menciona a percepção social do subdesenvolvimento. Esse novo personagem é justamente o que o *romance da urbanização* traz em seu bojo.

O tempo apresenta algumas características peculiares nesse tipo de romance. Para Gil,

enquanto o *romance de 30* clássico tem um pé no tempo histórico, que é dado pela continuidade e unidade narrativas centradas nas transformações do mundo rural, o *romance da urbanização* nada conta do passado nem tampouco aponta para o futuro [...] gestado no interior do Modernismo brasileiro, afasta-se de seu ideário dominante para narrar o momento de transição do Brasil agrário, latifundiário e patriarcal para um Brasil urbano, em vias de industrialização, já descentrado da figura-poderosa do patriarca. Por consequência, o personagem do *romance da urbanização* ocupa uma posição específica na literatura brasileira (GIL, 1999, p. 35-36).



Diante disso, o *romance da urbanização* apresentado por Fernando Cerisara Gil é um tipo específico de produção literária que surgiu a partir do Modernismo, porém, apresenta características particulares que o distinguem e distanciam do movimento que o gerou. Isto se dá porque em vez de trazer a concepção predominante do período, onde se narravam as transformações causadas pelo declínio da estrutura social vigente e as consequências para o indivíduo que via a desintegração desse sistema e apresentava os fatos de acordo com sua posição diante dessas mudanças, nesse novo tipo de romance o que vemos é a ausência de tensão e conflito do sujeito com o ambiente em que vive. Não se conta o passado nem há um apontamento para o que ainda está por vir, mas trata-se de uma narrativa em que o homem, mesmo estando vivendo no momento presente e usufruindo do processo de urbanização e modernização, não pertence a lugar nenhum, ficando preso e dividido entre várias temporalidades: é, nas palavras de Gil (1999, p. 40), uma “voz que, ao falar de si e do mundo, articula um entrecruzamento temporal, entre passado rural e presente urbano, cuja resultante é a nulificação de qualquer horizonte de expectativa existencial e social”.

Este autor aprofunda o seu pensamento analisando três obras literárias nos ensaios intitulados “O *amanuense Belmiro*: lirismo, cotidiano e imobilidade”; “*Angústia*: dissolução, emparedamento e circularidade”; e “*Os ratos*: mobilidade, esvaziamento e repetição”. Através do trabalho que desenvolve a partir desses três romances, Gil demonstra como o que ele define por “romance da urbanização” se apresenta nesses livros. Os próprios títulos que escolheu para denominar cada um dos capítulos já sugerem que essas narrativas têm em comum uma espécie de paralisia, falta de ação e inércia.

José Paulo Paes também se interessou pela questão do fracassado na ficção literária brasileira, mas utiliza um novo conceito: o do pobre diabo. Segundo Paes (1990), essa expressão foi usada pela primeira vez por Moysés Velinho em um texto intitulado “Dyonélio Machado, do conto ao romance”, espaço em que examina os malogros de Naziazeno, protagonista de *Os ratos* e, dado seu histórico de fracassos, o denomina de pobre diabo. Diante disso, Paes (1990), no ensaio “O pobre diabo no romance brasileiro”, faz uso dessa expressão através da qual passa a defender um lugar não apenas para esse tipo de personagem, mas também para uma nova linha romanesca a qual pertence um conjunto de obras na ficção brasileira. O autor observa que embora essa figura possa aparecer também em outros gêneros, como

no conto, é no romance que ela alcança maior relevo, por ser a forma romanesca um lugar mais amplo com espaço suficiente para narrar “os incidentes medíocres de si mesmo”, mediante um “estilo baço e incolor”, “cuja somatória de insignificâncias possa ressaltar a insignificância de seu protagonista” (PAES, 1990, p. 41).

Quanto à expressão *pobre diabo*, Paes argumenta que apresenta um caráter paradoxal, pois possui um aspecto negativo e positivo ao mesmo tempo, como se o segundo atenuasse a natureza do primeiro. Para este crítico, a negatividade é a palavra ‘diabo’, “que nomeia o espírito do mal, o decaído de Deus exilado para sempre no mundo interior das trevas, de onde se costuma se escapulir para vir praticar maldades em nosso mundo celeste” (PAES, 1990, p. 39), ou seja, é um ser feio, malvado, mau caráter, que já carrega no próprio nome toda uma atmosfera negativa. No entanto, essa palavra não aparece sozinha, mas vem acompanhada por outro adjetivo que a neutraliza, invertendo o sinal, conforme mostra o autor: “Pobre’ se diz de quem se acha fulto ou privado do necessário; de quem foi mal dotado ou pouco favorecido; por extensão, de quem seja infeliz, desprotegido, digno por isso de lástima e compaixão” (*ibidem*, p. 39). Assim, representa o tipo de indivíduo desprotegido que parece ter nascido para o fracasso, de modo que quem está em uma posição de superioridade se compadece de sua posição. Ainda para o crítico, *Os ratos*, de Dionélio Machado, publicada em 1935, é considerado o romance do pobre diabo mais radical de nossas letras.

A partir dessas considerações, Paes (*ibidem*, p. 41) apresenta o pobre diabo da seguinte forma:

Embora o pobre diabo se situe por definição num dos estratos inferiores da pirâmide social – sua mesma pobreza o condena a eles -, não pode pertencer nem ao proletariado nem ao lumpemproletariado [...] o pobre diabo, patético pequeno-burguês quase sempre alistado nas hostes do funcionalismo público mais mal pago, vive à beira do naufrágio econômico que ameaça atirá-lo a todo instante à porta da fábrica ou ao desamparo da sarjeta, onde terá de abandonar os restos do seu orgulho de classe.

Portanto, de acordo com o autor, o pobre diabo representa um tipo de personagem que não é proveniente da literatura engajada, onde os heróis trazem consigo ideais revolucionários, nem muito menos corresponde ao romance picaresco, grupo ao qual pertencem indivíduos que com sua astúcia e esperteza, arranjam uma maneira de conseguir êxito em seus planos, projetos, seja por meio do famoso “jeitinho”, da trapaça, do roubo ou qualquer outra forma de enganação. É,

portanto, um “patético pequeno-burguês”, um ser desfavorecido e abandonado que se mostra incapaz de fazer alguma coisa para melhorar sua condição. Quanto mais a narração se desenvolve, mais essa figura se torna inerte e patética, podendo ser incluído mais facilmente na categoria de anti-herói do que mesmo de herói propriamente dito. Paes (1990) elege quatro romances de nossa ficção para analisar sua constituição: *O Coruja*, de Aluísio de Azevedo; *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, de Lima Barreto; *Angústia*, de Graciliano Ramos; e *Os ratos*, de Dyonélio Machado. A escolha se justifica porque considera que esses textos literários são os que melhor exemplificam a trajetória do pobre diabo na ficção brasileira.

Como um dos objetivos de José Paulo Paes é situar o “romance do pobre diabo” no quadro de formação geral do romance, recorre aos conceitos desenvolvidos por Georg Lukács em *Teoria do romance*. Embora apresentem alguns pontos distintos, é possível fazer uma associação entre o pensamento de ambos, uma vez que, assim como o herói desiludido de Lukács, o personagem do romance do pobre diabo também representa um indivíduo que aceita com resignação e conformismo sua condição no meio social, desviando-se das zonas de conflito. Como consequência disso, passa a entrar em um processo de dissolução, em que a interioridade, ao chegar a um grau zero, o nulifica e o apaga, restando apenas um indivíduo sem força, sem vontade e completamente degradado.

Já em relação ao romance de urbanização, podemos perceber que há certo distanciamento em relação à teoria do filósofo húngaro e até mesmo quanto ao romance de 30 tradicional. Isso se dá porque, segundo Gil (1999), no romance de urbanização ocorre uma suspensão da tensão dramática e do conflito, bem como de uma consciência social em choque com o mundo. Em outras palavras, a relação do herói com o ambiente em que está inserido não é mais intermediada por um conjunto de valores os quais cabia a ele posicionar-se a favor de sua realidade concreta ou contra, tal qual ocorre com a tipologia de Lukács e o romance do pobre diabo.

Até aqui realizamos um passeio pelo amplo painel literário da década de 30 e discutimos um pouco sobre as diferentes abordagens da forma romanesca. Pretendemos demonstrar ao longo dessa discussão que qualquer tentativa de estabelecer limites rígidos e estáticos para prender uma determinada obra ou escritor em uma única classificação tende a ser falha, pois não dará conta de atender todas as especificidades de cada texto literário. Por isso cada teórico ou

crítico desenvolve seus trabalhos privilegiando alguns aspectos em detrimento de outros e, em algumas vezes, suprimindo a carência de determinados estudos naquela área, o que faz com que uma mesma temática ou produção de um período seja abordada dependendo do contexto em que está inserida, do que pretende representar, do posicionamento crítico de quem está avaliando, enfim, de uma série de fatores. No caso dos nossos escritores brasileiros da geração de 30, o clima ideológico fortaleceu um clima de divisão e polarização, por isso, muitos artistas foram negligenciados ou até esquecidos do cenário literário. É o caso de Marques Rebelo, escritor que nos propomos a analisar no trabalho ora apresentado e sobre o qual nos aprofundaremos no capítulo seguinte.

## II. O UNIVERSO FICCIONAL DE MARQUES REBELO

### 1. O escritor e a produção literária

Escrever sobre o escritor Marques Rebelo e sua produção literária não é uma tarefa tão simples quanto parece. Conforme já discutimos no capítulo anterior, as forças sociais, econômicas, políticas e ideológicas que marcaram a década de 30 e provocaram um clima de polaridade e a instituição de um determinado modelo – o romance regionalista ou romance do Nordeste – fez com que muitos escritores sofressem uma espécie de ostracismo por parte da crítica literária, não recebendo a devida atenção e reconhecimento. Marques Rebelo está no rol desses artistas que foram negligenciados, tendo parte de sua produção literária um pouco esquecidas no meio acadêmico. Em virtude disso, o pesquisador interessado em aprofundar-se em seu universo literário, além de se deparar com um material bibliográfico muito antigo e poucos trabalhos recentes, poderá encontrar dificuldades em reunir informações e material suficiente para desenvolver e embasar sua pesquisa.

Nos estudos de críticos da literatura que abordam a década de 30 observa-se que a princípio Marques Rebelo é colocado como um dos maiores escritores e representantes da Literatura Brasileira daquele período, no entanto, com o passar do tempo não é possível perceber por parte da crítica nenhum estudo que proporcione avanços significativos em torno de suas produções. Mário Luis Frungillo, na tese de doutorado intitulada *O espelho partido: história e memória na ficção de Marques Rebelo*, de 2001, afirma que “Esta falta de reavaliação crítica reduziu o significado de sua obra a uma meia dúzia de fórmulas enrijecidas e, por fim, obsoletas” (FRUNGILLO, 2001, p. 13), fazendo com que não se conseguisse sair do lugar-comum. Nos últimos anos é que podemos notar algumas tentativas de escritores e pesquisadores em preencher um pouco dessa lacuna, lançando-se sobre o universo rebeliano. E, por isso, achamos relevante fazer inicialmente uma contextualização da história de Marques Rebelo e de sua trajetória na literatura.

Um dos poucos livros em que podemos acompanhar algumas linhas sobre a vida e a obra de Marques Rebelo foi escrito por Luciano Trigo e é intitulado *Marques Rebelo: o mosaico de um escritor*, publicado em 1996 na coleção *Perfis do Rio*. Como o próprio título da coletânea sugere, não chega a ser exatamente uma

biografia do autor, mas uma obra que reúne um pouco do perfil desse escritor, trazendo informações a respeito de sua vida e de sua carreira, a maior parte delas obtidas através de revistas, jornais, entrevistas do próprio escritor, além de comentários de outros autores.

Marques Rebelo é o pseudônimo utilizado pelo escritor Eddy Dias da Cruz, nascido em 1907, em Vila Isabel, no Rio de Janeiro, filho do professor de Química Manoel Dias da Cruz e de Rosa Reis Dias da Cruz. Em uma entrevista concedida a Clarice Lispector em 1968, Marques Rebelo afirmou que a decisão pela mudança no nome foi tomada por ele mesmo, pois achava que seu nome de batismo soava melhor para um artista de escola de samba e não para o meio literário, optando, assim, por trocá-lo pelo de um escritor português pouco conhecido. Ao ser interrogado por Clarice se ele mesmo “se batizou”, afirmou categoricamente “Claro, como devia ser feito por todo mundo: batizar-se sozinho” (*apud* TRIGO, 1996, p. 33).

Viveu grande parte de sua infância em Barbacena, região mineira, mas depois retorna ao Rio de Janeiro, onde fixa sua morada. Em 1922 ingressa no Curso de Medicina, abandonando logo em seguida para se dedicar ao comércio. É através dessa nova experiência que o jovem tem a oportunidade de viajar para várias regiões do país, mantendo, inclusive, contato com os Modernistas das cidades de São Paulo e Minas Gerais. Segundo Trigo (1996, p. 28) “Conscientemente ou não, é nessas viagens que ele acumula um repertório de experiências e uma galeria de personagens dos quais mais tarde fará uso em seus livros”.

Ainda de acordo com Trigo (1996), Marques Rebelo iniciou-se na literatura publicando pequenos poemas em revistas que circulavam no período, mas foi a partir de 1926 que começou a utilizar o pseudônimo. Sua carreira como poeta durou pouco tempo, logo passando a se dedicar ao gênero conto e, posteriormente, ao romance, à crônica, à novela e ao teatro, além de trabalhos como jornalista, tradutor e revisor de textos. Cresceu lendo os clássicos, passando de Flaubert, Balzac, Alexandre Herculano, até chegar aos nossos brasileiros Manoel Antônio de Almeida, Machado de Assis e Lima Barreto, escrevendo, inclusive, uma biografia sobre o primeiro brasileiro citado, depois de oito anos de estudos sobre sua vida.

Quanto à filiação a uma escola literária, frequentemente aparece ligado à segunda geração modernista, diferenciando-se destes pelo fato de não romper com o realismo tradicional. Marques Rebelo concordava com a ruptura empreendida por essa geração, no entanto, acreditava que a função da literatura não é exatamente “a

ruptura com o passado, mas a adesão reverente, para dele extrair suas lições” (TRIGO, 1996, p. 43). Assim, sem ignorar a grande contribuição dessa corrente, soube tirar dela os pontos positivos incorporá-los à sua visão crítica da realidade.

A obra rebeliana foi produzida no mesmo momento em que o romance regionalista e de denúncia social ganhava força. Entretanto, em vez de seguir essa tendência que estava se tornando predominante, optou por uma terceira linha, procurando não articular sua literatura com o acirramento político e ideológico que marcou o período:

O jogo do engajamento nunca me atraiu. Por tal razão os comunistas me consideram fascista, os fascistas me consideram comunista, os socialistas me consideram reacionário, os liberais me consideram um sem-vergonha. Não tem a menor importância – por absoluto cálculo e decisão nunca precisei de posição política para criar e viver, seguro que com as mãos desatadas, pode-se nadar melhor e escapar das correntes fatais. Apenas atrapalhou um pouco certas conquistas justas ou consequentes. Fiquei sempre colocado à margem das situações suspeitosamente – o que fortalece a nossa capacidade de julgar a um ponto de se confundi-la com cinismo (REBELO, 1974, p. 12).

A visão de Bueno (2006) de que nesse momento se exigia do escritor certo engajamento com os problemas sociais, no qual este tinha de assumir uma posição a favor ou contra as forças reacionárias se aplica perfeitamente ao que nos mostra o trecho acima. Por não produzir uma literatura defendendo um dos lados desses extremos, cada grupo social o tratava como um oponente. Se em alguns textos Marques Rebelo apresenta uma contradição ao transparecer sua posição a favor da política varguista, o fato é que a falta de uma disposição assumidamente de direita ou esquerda e a escolha por uma nova temática lhe deixaram à margem, situação que o próprio autor reconhece vivenciar. Candido (2011, p. 247) o situa em uma terceira linha, “a dos equidistantes da direita e da esquerda quanto à ideologia; e quanto à escrita, passando longe tanto da dureza realista quanto da angústia dilacerante”.

Outros teóricos partilham dessa mesma opinião de Candido, como é o caso de Bosi, por exemplo, que o inseriu no grupo que chamou de “romance de tensão mínima”, onde há “um aberto apelo às coordenadas espaciais e históricas e, não raro, um alto consumo de cor local e de fatos de crônica” (BOSI, 2006, p. 418); ou ainda Frungillo (2001), ao argumentar que esse escritor não pode ser considerado um esteticista, mas também não pertence à “literatura social” nem de alta tensão

ideológica, caracterizando-se “por praticar uma literatura ‘moderada’” (FRUNGILLO, 2001, p. 17). O foco de Marques Rebelo é, na verdade, o cenário urbano carioca, de modo que não há como se pensar nesse escritor sem associar o seu nome ao Rio de Janeiro:

Na ficção de Marques Rebelo cumpre-se uma promessa que o Modernismo de 22 apenas começara a realizar: a da prosa urbana moderna [...] O Rio de Janeiro, com toda a sua modernidade internacional de centro-turístico, conservou por longo tempo faixas de via suburbana, estratificada, própria de uma classe média que remonta aos tempos de D. João VI. Marques Rebelo é um nostálgico dos tempos mais simples, mais “naturais” [...] E acompanha com admirável argúcia os conflitos, as frustrações e as renovadas esperanças daquelas gerações modestas que se ralam para sobreviver em uma sociedade cada vez mais lacerada pela competição (BOSI, 2006, p. 437.438).

Embora a cidade carioca estivesse vivenciando um processo de modernização e industrialização, havia algumas regiões que não acompanhavam o mesmo desenvolvimento, é onde está localizada a população pobre, os indivíduos que vivem à margem e procuram meios para garantir sua sobrevivência em uma sociedade extremamente competitiva. A sensibilidade rebeliana consegue captar essas contradições em seu universo literário, acompanhando atentamente o cotidiano, os dilemas e os conflitos do povo em meio a todas essas transformações. Um ponto que merece destaque em relação a isso diz respeito à visão que Marques Rebelo tinha da literatura, chegando a afirmar que “A literatura não é para as massas, é para elite. O pensamento mais alto não é para você distribuir em Cascadura. Ele só chega à massa quando não for mais da elite” (REBELO, *apud* TRIGO, 1996, p. 15). Se a literatura deveria ser direcionada para a elite, o trecho acima nos mostra que não é essa classe que ele representa em suas produções, trata-se, portanto, de um escritor que escreve para a elite sobre as massas, realizando uma espécie de mediação entre esses dois mundos.

A sua estreia oficial na literatura se deu em 1931, quando ainda fazia parte do serviço militar, através do volume de contos *Oscarina* que, segundo Frungillo (2001, p. 13) lhe proporcionou a “reputação de renovador da arte do conto entre nós, reputação esta que só faria crescer com obras posteriores, a ponto de ele ser considerado, nos anos 30, o contista brasileiro por excelência”. De fato, sua produção alcançou uma boa recepção tanto por parte do público quanto da crítica literária, o que comprova que este escritor desde suas primeiras publicações já



demonstrou uma grande qualidade em suas obras. Adonias Filho (1969, p. 139) também reconhece sua importância dizendo que ele “estrela em um nível que não oscilará, todas as suas qualidades de escritor – no estilo e na técnica – surgindo de uma só vez”.

Em 1933, dois anos depois de *Oscarina*, Marques Rebelo publicou *Três caminhos*, composto pelos contos “Vejo a lua no céu”, “Circo de Coelhoinhos” e “Namorada”. O autor revela que “representam capítulos imperfeitos de três romances tentados, onde cada pequenino herói estava no seu caminho” (REBELO, *apud* TRIGO, 1996, p. 45). Mas é em 1935, com o seu primeiro romance *Marafa*, que ganha mais notoriedade no cenário literário. O título do livro já é bem sugestivo e revela muito do que o leitor encontrará nas páginas do romance. A palavra marafa, hoje em desuso, significa vida desregrada, libertina. E ao percorrermos as linhas do romance podemos perceber a existência de dois universos antagônicos que, embora pareçam distantes um do outro, convivem lado a lado e estão intrinsecamente relacionados: o primeiro é composto pelos indivíduos que trabalham, que procuram ganhar a vida honestamente, com seu próprio suor; e de um lado oposto está o universo dos que procuram ganhar dinheiro fácil, mesmo sendo de modo injusto ou ilegal. Realizaremos uma análise profunda em torno desse livro no terceiro capítulo.

Alguns anos mais tarde, Marques Rebelo publica outro romance: *A estrela sobe*. A história gira em torno da personagem Leniza Maier, uma moça suburbana filha de um relojoeiro e de uma “mestiça” que, seduzida pelo frenesi provocado pela difusão do rádio, ambiciona tornar-se uma cantora famosa. Muito cedo ficou órfã de pai e teve de trabalhar para ajudar nas despesas de casa, pois o dinheiro dos alugueis arrecadados na pequena pensão onde morava não era suficiente para suprir todas as necessidades. Como a maior parte dos hóspedes era do sexo masculino e o lugar não dispunha de muito espaço, Leniza cresceu vendo com naturalidade os homens trocarem de roupa e conversarem diversos assuntos, o que contribuiu para perda do pudor e, conseqüentemente, para ter um desenvolvimento sexual precoce. Torna-se uma mulher “namoradeira”, atraente, sedutora e muito cobiçada pelos homens, características que a protagonista utiliza para conseguir alcançar seus objetivos. É no intuito de chegar ao estrelato que passa a usar o corpo como mercadoria, envolvendo-se e relacionando-se com outras pessoas por interesse.

Em sua trajetória para se tornar uma estrela, Leniza deixou o emprego no laboratório onde trabalhava; renunciou ao amor de sua vida – o médico Oliveira, e passou a sair com Mário Alves, apenas por interesse; envolveu-se com Dulce Gonçalves, uma famosa cantora de rádio que lhe “emprestava” dinheiro em troca de prazeres sexuais e a apresentava a cantores e compositores já conhecidos no meio artístico; depois de endividada por subir seu padrão de vida sem receber o salário combinado, torna-se amante do produtor da rádio em que trabalhava; também pelo dinheiro e almejando um espaço em outra rádio de maior destaque, mantém uma relação com Amaro Santos, um senhor rico do qual engravida e procura realizar um aborto clandestino que, por pouco, não a leva à morte. O caminho de Leniza em busca do reconhecimento e da fama é inversamente proporcional ao seu crescimento pessoal, pois quanto mais vai se aproximando do sucesso, mais sofre um processo de degradação. Nas palavras de Xavier (1975, p. 21), é “uma ‘estrela que sobe’ do miserável emprego no comércio ao brilho equivoco da semiprostituição”.

Mário de Andrade, em *O empalhador de passarinhos* (1972, p. 125.126) assim escreve sobre *A estrela sobe*:

Na extraordinária floração de romances que vai este ano enriquecendo a literatura nacional, o novo livro de Marques Rebelo é por certo um dos padrões culminantes [...] Marques Rebelo acentua tão notavelmente as suas qualidades de artista em “A estrela sobe”, é tão segura a virtuosidade com que domina agora o entrecho e revela as psicologias, é tão firme a linguagem que criou para o seu gênero novelístico, que o sinto, mais que nunca, em plena forma. Um grande artista. E esta plenitude artística é que torna “A Estrela Sobe”, um dos principais romances do ano [...] Assim, a meu ver, “A Estrela Sobe” não acrescenta nenhum sentido novo à obra que Marques Rebelo vem construindo. Mas representa um apogeu, uma firmação virtuosística de todos os elementos de técnica e concepção que já estavam definidos desde “Oscarina”.

Mário de Andrade exalta as qualidades literárias da produção rebeliana e sua contribuição para nossa literatura, enfatizando o alto grau de maturidade e de plenitude que o autor carioca alcançou, especialmente com a publicação de *A estrela sobe*. Ao enfatizar os meios encontrados pelo escritor para mergulhar na psicologia dos personagens e a adequada utilização da linguagem, o crítico situa esta obra como um dos principais romances produzidos em 1937. No entanto, salienta que isso não ocorre pelo fato de essa obra se destacar de tudo que Marques Rebelo vinha escrevendo anteriormente, mas porque representa o ápice de

uma carreira que já vinha sendo construída desde *Oscarina* e que agora vivia o seu momento de afirmação, de definir um lugar nas nossas letras. Trigo (1996, p. 64) partilha dessa concepção de Mário de Andrade em relação ao auge do talento de Marques Rebelo na “descrição de instantâneos da paisagem urbana e da arguta análise psicológica de seus personagens [...] análise essa empreendida muitas vezes por elipses, por reticências, pelo ‘não-dito’”.

Apesar de serem escritos independentes um do outro, esses três livros – *Oscarina*, *Marafa* e *A estrela sobe*, podem ser entendidos como uma trilogia do homem simples e comum “com pretensões quase documentais em seu registro de ações banais, de um cotidiano cinzento e desprovido de romantismo. Mas são, naturalmente, muito mais que isso”, pois “O olhar de Marques Rebelo não apenas registra: também filtra, colore, edita” (TRIGO, 1996, p. 57), ou seja, este escritor não descreve simplesmente os acontecimentos e fatos, e sim os apreende com sua sensibilidade e a partir dela dá forma à realidade criando, assim, um universo próprio.

Depois de *A estrela sobe*, Marques Rebelo publicou ainda vários textos literários, dentre eles merece destaque a série *O espelho partido*. O objetivo do autor era escrever sete tomos, mas, em decorrência de sua morte, em 1973, foram publicados apenas três: *O trapicheiro* (1959), *A mudança* (1963) e *A guerra está entre nós* (1968); os demais seriam chamados *A paz não é branca*, *No meio do caminho*, *A tempestade* e *Por um olhar de ternura*. Os volumes que chegaram a ser lançados compreendem os anos de 1936 a 1944, e desde o primeiro a obra chamou a atenção pelo fato de apresentar uma mistura de diário, romance e memórias, dividindo a opinião da crítica a esse respeito. De acordo com Frungillo (2001, p. 5):

Além de trabalhar com material autobiográfico, o romance tem claramente a intenção de traçar um panorama de época que, abrangendo a infância do protagonista, ofereça ao leitor várias cenas que marcaram a geração de seu país [...] Escrever um romance cuja ação se localize neste período é em si uma empresa ambiciosa. Significa tentar compreender e retratar algumas das maiores transformações já vividas pela humanidade em tão curto espaço de tempo.

É possível observar muitas mudanças nesse novo projeto de Marques Rebelo, começando pela própria estrutura. Se anteriormente tínhamos um narrador onisciente em terceira pessoa, agora temos uma história narrada pelo próprio protagonista, Eduardo, que através da descrição de episódios e cenas que

abrangem desde sua infância até atingir a idade adulta compõe um quadro riquíssimo de sua época, mostrando as principais transformações ocorridas tanto no cenário nacional quanto internacional. Em vez de capítulos, o livro é organizado seguindo uma sequência cronológica como em um diário, mas ao mesmo tempo rompe com a característica própria desse gênero ao evocar fatos do passado e do presente em uma mesma data, como mostra Frungillo (2001, p. 3) ao afirmar que “o livro abrange um período de tempo muito maior que o que as datas colocadas no início de cada volume sugerem à primeira vista”.

Frungillo (2001) mostra ainda que o Rio de Janeiro em *O espelho partido* já não é mais o mesmo das primeiras obras de Marques Rebelo, pois em vez do mundo suburbano representado nos romances iniciais, temos o ambiente em que vive a classe média carioca. Os personagens que ocupam a cena também são diferentes, como mostra Rodrigues Filho (2007, p. 115): “O foco não se dirige mais à prostituta, ao malandro, ao boêmio de classe inferior, à família pobre e sonhadora, mas ao intelectual e à classe pequeno-burguesa a que pertencia o autor”. De fato, enquanto nas produções anteriores tínhamos personagens que representam os mais diversos tipos humanos inseridas em um contexto cheio de contradições sociais e econômicas e que lutam para sobreviver e conseguir realizar seus intentos, agora predomina a preocupação em narrar muitos dos episódios que ocorreram no Brasil e no mundo, utilizando-se até mesmo do artifício de transformar pessoas influentes no cenário brasileiro em personagens de sua obra.

Marques Rebelo dedicava-se com afinco à tarefa de escritor, deixando evidente sua vocação para exercer essa tarefa. Em relação à literatura e ao seu trabalho, afirma o seguinte:

Posto que não pudesse viver da pena, ou para tentá-lo teria que descer demais, cortejando público e editores, aceitando um jornalismo escravizante e dissolvente, para não sufocar ou atrofiar a vocação optei por uma vida modesta, modestíssima, inversa do carreirismo [...] Entreguei-me a um ascetismo de empregos modestos, mas relativamente folgados, que facultassem o maior tempo possível para o ócio de pensar e repensar, matriz do engenho artístico, e para ler e escrever, na proporção de 20 livros lidos para 10 linhas escritas, linhas que se reduziam a 2 publicáveis, aliás uma excelente média. E não me arrependi jamais da opção – na vida só aspirei ser escritor (REBELO, 1974, p. 11).

Em um período em que muitos autores utilizavam a literatura como uma forma de ascensão social, Marques Rebelo escolheu trilhar o caminho inverso. Em vez de

uma profissão que lhe desse prestígio e reconhecimento social, e de empregos melhor remunerados, preferia aqueles que proporcionassem mais tempo para pensar, ler e escrever, esta última atividade considerada como um doloroso trabalho de paciência, haja a vista a média de leitura que realiza para poder produzir e publicar, revelando um verdadeiro trabalho de cálculo e engenhosidade. Em sua opinião, a literatura era um ato de coragem e o escritor tinha de ter essa coragem para avaliar sua criação como se pertencesse a outro autor, cortando o desnecessário e o irrelevante; seu objetivo não era escrever para agradar o público e a crítica em termos de venda, mas sim em desenvolver um trabalho de qualidade, diminuindo as chances de pecar por excesso ou coisas supérfluas.

Com uma personalidade muito forte e um espírito crítico e irônico para expressar seu ponto de vista, Marques Rebelo conseguiu acumular muitas desavenças e inimizades. Aurélio Buarque de Holanda fez menção a essa particularidade no discurso que o recepcionou na Academia Brasileira de Letras:

Homem sois de língua afiada, Senhor Marques Rebelo, predisposta à franqueza mais rude, à mais dura irreverência, à ironia, ao sarcasmo, à sátira crua por vezes; e ninguém me acusaria de maledicência ao proclamá-lo: que a proclamar verdade tão sabida sois vós mesmo o primeiro, antes que o façam os vossos inimigos – que muitos por isso conquistastes – ou os vossos amigos, nem sempre imunes à maledicência rebeliana, oral ou escrita (ABL, 1994).

Marques Rebelo causou muitas polêmicas com suas ideias e opiniões. Nesse discurso, Aurélio menciona ainda que o próprio Marques Rebelo chegou a dizer que era um homem mal-educado; outras vezes, procurou justificar suas atitudes atribuindo isso à sua sinceridade. O fato é que com esse espírito ele fez críticas às mais diversas formas de expressão artística, passando pela música, cinema e, inclusive, a escritores já consagrados no meio literário. Essa sua qualidade (ou defeito, para alguns) levou o autor a afirmar que a literatura não proporciona construir amizades, mas “simpáticos desafetos”.

Adonias Filho (1969, p. 137) afirma que “a ficção de Marques Rebelo se descobre como uma paisagem viva em grande movimento e forte pulsação”, e o define como “o ficcionista mais fiel a si mesmo”, chamando atenção para o fato desse escritor ter conseguido fazer uso de certo lirismo quando descreve o comportamento humano, sem se tornar um autor introspectivo, como também dá a esse aspecto lírico um alcance social. Assim, ele afasta-se do sociologismo, com

todo aquele caráter documental, bem como do romance de costumes, já que estes aparecem apenas como elementos secundários para enfatizar o interior de seus personagens, e torna-se um analista social: “Sua colocação é intermediária: introvertido em função da caracterização da personagem e, ainda em função da personagem, é que se torna um analista social” (ADONIAS FILHO, 1969, p. 138). Além disso, é importante salientar que Marques Rebelo apresenta um forte tom humorístico, pois o autor constrói a sátira e a ironia, mas sem deixar de lado os aspectos cômicos. Essa característica pode ser percebida tanto em relação aos personagens arquetípicos, quanto no ambiente representado, como também nas intromissões do narrador explicando determinadas situações e chamando a atenção do leitor para observar determinado aspecto.

De um modo geral, podemos evidenciar que Marques Rebelo não demonstrou nenhuma preocupação em seguir as tendências dominantes do período, rejeitando, de um lado, o caráter documental e, de outro, a vertente mais intimista e psicológica, optando pela prosa urbana moderna e, conseqüentemente, por desenvolver um estilo bastante peculiar, por um modo rebeliano de enxergar e apreender o mundo ao seu redor. Levando em consideração que os critérios de avaliação das obras literárias nesse momento eram medidos de acordo com o posicionamento do autor em relação aos problemas sociais, pelo seu maior ou menor engajamento, podemos perceber que essa atitude lhe custou ficar à margem dos principais enfoques do cenário literário e, conseqüentemente, suas obras acabaram sofrendo uma espécie de apagamento ao qual me referi anteriormente.

## **2. A representação da malandragem: do samba à crítica literária**

Não é de hoje que a malandragem tem sido uma prática muito frequente na sociedade, entendendo por este conceito, em sentido amplo, o comportamento do indivíduo que de alguma maneira transgride as normas e os padrões sociais para escapar de alguma situação, ou em busca de alcançar determinados objetivos para benefício próprio. Roberto Goto, no livro *Malandragem revisitada*, afirma que a malandragem pode ser tão velha quanto o próprio homem, já que este, ao longo do tempo, vem dando demonstrações dessa prática através de seu comportamento no meio em que está inserido. Também nas produções artísticas a representação da

malandragem tem sido frequente, passando desde os clássicos até a atualidade. No Brasil, a malandragem está revestida no famoso “jeitinho brasileiro”:

No imaginário da cultura nacional, costuma sintetizar certos atributos considerados específicos ou identificadores do brasileiro: hospitalidade e malícia, a ginga, a finta, o drible, a manha e o jogo de cintura muito apreciados no futebol e na política, a agilidade e a esperteza no escapar de situações constrangedoras ligados ao trabalho e à repressão, o “jeitinho” que pacifica contendas, abrevia a solução de problemas, fura filas, supre ou agrava a falta de exercícios de uma cidadania afetiva (GOTO, 1988, p. 11).

De acordo com o autor, é comum associar algumas características do brasileiro ao estereótipo do malandro como, por exemplo, a maneira acolhedora e carismática, a astúcia e a esperteza empregadas para fugir de ocasiões embaraçosas e conseguir êxito no que faz. Se desde muito tempo já se podia falar em uma cultura malandra, são nos decênios de 20 e 30 que ela ganha relevância e maior prestígio, isto graças à música popular, através das composições que exaltavam a figura e o jeito de ser malandro.

Em *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*, Cláudia Matos afirma que o samba fez o malandro virar “protagonista de um texto histórico e poético que mal começava a ser escrito/cantado para além dos limites de sua comunidade original, de sua gente” (MATOS, 1982, p. 13). A partir daí, a imagem do malandro passou a ser associada a esse gênero musical. A autora esclarece que embora essa cultura não seja uma exclusividade desse período, nem do Rio de Janeiro, nem das classes populares, foi com o samba carioca que este personagem e seu discurso ganharam um significado cultural e se expandiram para as demais regiões.

Segundo Matos (1982), durante o Estado Novo, regime criado por Getúlio Vargas, foi implantada uma ideologia trabalhista que criticava e combatia duramente a cultura malandra e seu estilo musical, adotando mecanismos de repressão à classe popular. Posteriormente, vendo como o samba se expandia e alcançava outros territórios, Getúlio Vargas começou a buscar nesse gênero uma maneira de alcançar as massas e a tratar o sambista como um aliado para o desenvolvimento e concretização de seu projeto populista. Uma das primeiras medidas foi coibir o samba malandro e estimular as composições que enalteciam o trabalho e exaltavam as qualidades do Brasil, promovendo um verdadeiro culto ao trabalho. No entanto, como este personagem malandro já havia se enraizado culturalmente, o governo

não pode combatê-lo totalmente como almejava, ocorrendo apenas algumas mudanças:

O malandro legendário e prestigiado, espécie de anti-herói que povoara as composições da década de 30, é substituído e continuado na de 40 pela figura ambígua do “malandro regenerado”, sempre às voltas com a polícia, falante, problemático, defensivo, dizendo-se trabalhador honesto mas sempre carregando os estigmas em emblemas da malandragem (MATOS, 1982, p. 14).

As pressões exercidas pela ordem política e social não excluem o malandro do cenário brasileiro, muda apenas a sua imagem. Se a princípio foi apresentado como um anti-herói, posteriormente ele incorporou um novo estilo, passando a andar e a se vestir como um pequeno-burguês, transformando-se em uma espécie de caricatura. No entanto, mesmo adotando essa nova postura de “malandro regenerado” para escapar da polícia e dos meios de repressão, continua sendo marginalizado e perseguido, traduzindo as contradições existentes na sociedade brasileira.

A grande mudança vem na década de 60 quando “as representações da malandragem, transformando-se em objeto de reflexão e consumo de um círculo mais restrito, intelectualizado, de classe média ou alta, entraram na linha de produção de análises teóricas” (GOTO, 1988, p. 12), passando pela linha sociológica, pela antropológica e pela crítica das mais diversas produções artísticas. Dentre os trabalhos que se aprofundaram nesse conteúdo, merece destaque o ensaio “Dialética da malandragem”, publicado em 1979, referência obrigatória para qualquer estudo sobre a malandragem. Nele Antônio Candido faz uma leitura do romance *Memórias de um Sargento de Milícias*, do escritor Manuel Antonio de Almeida, apresentando o protagonista Leonardo como um dos malandros mais notáveis da Literatura Brasileira.

Neste texto, Candido discute a dificuldade de classificação das *Memórias de um Sargento de Milícias* em uma determinada modalidade de romance, mostrando que durante muito tempo prevaleceu a ideia de que pertencia ao gênero picaresco, tipo que teve sua origem e desenvolveu-se entre os séculos XVII e XVIII. Apesar de apresentar algumas semelhanças com a picaresca espanhola, como, por exemplo, a origem humilde e irregular do protagonista, a mesma espontaneidade, carisma e humor, bem como o modo de vida a mercê da sorte, sem planos ou objetivos a



alcançar, segundo Candido, não é possível classificar o livro de Manuel Antonio de Almeida como uma modalidade de pícaro por uma série de fatores, como: o narrador em terceira pessoa em vez de primeira; o fato de o protagonista ser apenas mais um personagem dentre os demais; a ausência de choque com a realidade impulsionando-o a praticar o que a sociedade considera como “errado”; e por Leonardo nascer já malandro feito e não conseguir aprender nenhuma lição com suas experiências. Além disso, enquanto o personagem brasileiro não tem qualquer interesse pelo trabalho e não precisa se preocupar com sua subsistência, o pícaro, reduzido à servilidade, vai passando de patrão em patrão sem perder uma oportunidade de obter vantagens por meios ilícitos.

Antonio Candido mostra ainda porque *Memórias de um Sargento de Milícias* também não pode ser considerado como um romance documentário, pois para isso teria que trazer um retrato fiel da realidade e oferecer um amplo painel do Rio de Janeiro do início do século XIX. O livro de Manuel Antonio de Almeida aborda somente uma área restrita da sociedade carioca, apenas aquela que no período era a mais importante, justamente o espaço onde vive a classe média urbana, deixando de fora tanto as camadas dirigente como os escravos, por exemplo, que além de compor a maior parte da população era também a base da estrutura econômica. Portanto, ao revelar que o protagonista das *Memórias* não constitui uma modalidade de pícaro, bem como argumentar que não se trata de um romance de caráter documental, o crítico mostra que a definição mais apropriada é a que está associada à malandragem:

Digamos então que Leonardo não é um pícaro, saído da tradição espanhola; mas o primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira, vindo de uma tradição quase folclórica e correspondendo, mais do que se costuma dizer, a certa atmosfera cômica e popularesca de seu tempo, no Brasil (CANDIDO, 2010, p. 22).

Neste sentido, Leonardo Pataca Filho representa a visão de Manuel Antonio de Almeida sobre o homem e a realidade nacional, reunindo os aspectos básicos do estereótipo brasileiro. Esse tipo de personagem caracteriza-se por ser um aventureiro astucioso que com sua esperteza procura tirar proveito de todas as situações, pensando sempre em seu próprio benefício e sem importar-se com a utilização de meios lícitos ou ilícitos para alcançar o que pretende. Além disso, Candido argumenta que há dois planos que coexistem na narrativa: o primeiro mais

universal, ligado aos elementos da vida popular, ao picaresco, com personagens arquétipos; e o segundo mais adequado ao caso do Brasil, revelando a capacidade do autor de “intuir, além dos fragmentos descritos, certos princípios constitutivos da sociedade –, elemento oculto que age como totalizador dos aspectos parciais” (CANDIDO, 2010, p. 31).

É a esse segundo plano que dedicaremos especial importância e utilizaremos como ponto de referência para nossa análise, pois é nele que Candido estabelece o que denominou de “dialética da ordem e da desordem” ou “dialética da malandragem”, princípio estrutural da sociedade carioca representada na obra de Manuel Antonio de Almeida, através do qual o autor apresenta como as relações humanas no interior da narrativa se desenvolvem. Assim, há na construção das *Memórias* dois aspectos fundamentais:

(1) a construção, na sociedade descrita pelo livro, de uma ordem comunicando-se com a desordem que a cerca de todos os lados; (2) a sua correspondência profunda, muito mais que documentária, a certos aspectos assumidos pela relação entre a ordem e a desordem na sociedade brasileira da primeira metade do século XIX (CANDIDO, 2010, p. 32).

A proposta de Antonio Candido tem como base a relação que os personagens estabelecem em uma sociedade onde existem dois polos que se comunicam – o da ordem e o da desordem –, de modo que cada um deles está organizado de acordo com a posição que esses personagens ocupam em um desses eixos: no hemisfério positivo da ordem estão aqueles que procuram agir em consonância com os preceitos sociais; e no hemisfério negativo da desordem, os que fogem desses padrões transgredindo as normas. No centro, transitando de um lado e de outro, está o malandro, que nas *Memórias* é representado por Leonardo, o que nos remete ao pensamento de Da Matta (1997, p. 177), quando afirma que a figura do malandro “não cabe nem dentro da ordem nem fora dela: vive nos seus interstícios, entre a ordem e a desordem, utilizando ambas e nutrindo-se tanto dos que estão fora quanto dos que estão dentro”, ou seja, é um indivíduo que não ocupa um espaço fixo, vivendo na fronteira e de acordo com o que lhe é mais conveniente para conseguir vantagens e benefícios.

Esse movimento dialético ultrapassa qualquer valor ou caráter documental e demonstra a dinâmica que move a sociedade brasileira, pois para que um autor possa transmitir a noção de realidade para uma obra literária não significa

transcrever fielmente os fatos e acontecimentos, mas sim fazer uma articulação entre o real e o ficcional; nas palavras de Candido (2010, p. 39), sugerir “uma certa generalidade, que olha para os dois lados e dá consistência tanto aos dados particulares do real quanto aos dados particulares do mundo fictício”. É isso que Manuel Antonio de Almeida realiza com maestria fazendo de sua obra um romance social sem, contudo, cair em uma espécie de documentário. Candido descreve o universo social da obra de Manuel Antonio de Almeida da seguinte forma:

a sociedade que formiga nas *Memórias* é sugestiva, não tanto por causa das descrições de festejos ou indicações de usos e lugares; mas porque manifesta num plano mais fundo e eficiente o referido jogo dialético da ordem e da desordem [...] Ordem dificilmente imposta e mantida, cercada de todos os lados por uma desordem vivaz [...] Sociedade na qual uns poucos livres trabalhavam e os outros fraudeavam ao Deus dará, colhendo as sobras do parasitismo, dos expedientes, das munificências, da sorte ou do roubo miúdo. Suprimindo o escravo, Manuel Antonio suprimiu quase totalmente o trabalho; suprimindo as classes dirigentes, suprimiu os controles do mando. Ficou o ar de jogo dessa organização bruxuleante fissurada pela anomia, que se traduz na dança dos personagens entre o lícito e ilícito, sem que possamos afinal dizer o que é um e o que é o outro, porque todos acabam circulando de um para outro com uma naturalidade (*ibidem*, p. 38-39).

O fragmento evidencia que é extremamente difícil manter a ordem em uma sociedade que está rodeada pela desordem em todos os lados e enquanto uma minoria trabalha, a grande maioria vive como parasitas, aproveitando-se dos outros e/ou utilizando de expedientes legais ou ilegais para ter uma vida fácil, sem muito esforço. No entanto, por tratar-se justamente de um jogo dialético, os indivíduos circulam naturalmente entre um e outro, ora tendo um comportamento virtuoso e digno de admiração, ora agindo em seu próprio favor e sem importar-se com as consequências de seus atos. Essa característica cria nas *Memórias de um Sargento de Milícias* “um universo que parece liberto do peso do erro e do pecado” (*ibidem*, p. 40), que o ensaísta chama de “O mundo sem culpa”, onde tudo parece ser permitido e ninguém pode julgar o outro porque em determinado momento poderá agir adotando o mesmo princípio, também não há nenhum tipo de arrependimento ou remorso, já que não importam os meios utilizados para se conseguir determinado fim. Além disso, uma atitude compensa a outra, e assim se constrói um equilíbrio e uma simetria entre o certo e o errado, o bem e o mal.

Goto (1988, p. 12) sintetiza o pensamento de Antonio Candido em relação às *Memórias* afirmando que “a prática social embutida na ‘dialética da ordem e da

desordem' é malandragem e esta tem naquela sua explicação, seu modo de funcionamento". Em linhas gerais, para Candido o jogo dialético existente no romance de Manuel Antonio de Almeida, tendo a malandragem como elemento mediador entre os dois universos, nada mais é do que a representação da sociedade brasileira da segunda metade do século XIX.

### **3. Dialética da ordem e da desordem na produção de Marques Rebelo**

Quando Marques Rebelo começou a escrever suas produções literárias o Rio de Janeiro já ostentava o título de "Cidade Maravilhosa" e, portanto, já era reconhecida por suas belezas e paisagens naturais. O fato de ser a capital do Brasil permitiu a essa cidade viver um processo de urbanização e desenvolvimento, contribuindo cada vez mais para que se difundisse a imagem de uma cidade industrializada e moderna.

No trabalho intitulado "De todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana", publicado em 1994, Renato Cordeiro Gomes afirma que a expressão "Cidade Maravilhosa" foi criada pela poetisa francesa Jeanne Catule Mendés, após ficar deslumbrada com a riqueza do lugar durante uma visita ao Brasil, em 1912. O elogio vindo de uma artista de outro país exaltando o esplendor carioca ganhou força legitimadora e passou a ser utilizado como uma forma de mascarar a realidade, encobrendo as contradições do Rio de Janeiro: "O emblema de conotações positivas indica beleza paradisíaca e revisita simbolicamente o mito da terra exaltada desde os primeiros textos do século XVI que a ela se referem" (GOMES, 2008, p. 112), o que consolida o projeto republicano brasileiro há pouco inaugurado. O epíteto se incorporou à cultura e ao imaginário popular, eternizado em canções que se tornaram um verdadeiro hino e símbolo da cidade, como é o caso da marchinha carnavalesca "Cidade Maravilhosa", de André Filho. No entanto, ainda havia muito a ser feito para que o Rio de Janeiro se transformasse num modelo de desenvolvimento:

Embora fosse o centro político e financeiro e tivesse o maior contingente populacional e consumidor do país, e se caracterizasse como o centro cosmopolita por excelência do Brasil, o Rio de Janeiro mantinha ainda as feições de uma cidade colonial. Revelava o anacronismo de sua velha estrutura urbana. Fazia-se necessária a remodelação da cidade, para que a ordem e o progresso civilizatórios fossem encenados. Era preciso construir um palco ilusionista para representar os tempos modernos com todos os seus aparatos. O Rio, assim, civilizava-se sob patrocínio do poder, das

elites aburguesadas. O projeto tinha por objetivo criar uma imagem de credibilidade aos olhos do mundo civilizado. Acompanhar o progresso significava colocar-se no mesmo paradigma dos padrões e ritmos da economia europeia (GOMES, 2008, p. 113).

Mesmo com a implantação desse projeto modernizador, o Rio de Janeiro ainda mantinha traços do velho estilo colonial, sendo necessárias grandes mudanças para que a então capital federal pudesse ser um exemplo de progresso e acompanhar o mesmo ritmo de desenvolvimento europeu, imitando o modelo parisiense. Sob o slogan “Rio civiliza-se”, expressão atribuída ao escritor Figueiredo Pimentel, a elite carioca empreendeu um processo de remodelação que abrangia ações de saneamento básico e urbanização, abertura de novas ruas e avenidas e destruição de casas e moradias para dar lugar aos grandes prédios mais condizentes com a nova realidade que se pretendia alcançar. Foi um momento em que se procurou destruir tudo que estava associado ao antigo para dar lugar ao moderno, o passado se tornou símbolo do atraso, ao passo que o novo cenário representava a cidade ideal, adequada para atender aos interesses da elite.

Entretanto, todo esse processo mascarava outra realidade, já que o “Rio civiliza-se”, na verdade, tornou-se um projeto excludente que afastava as camadas mais populares das zonas centrais da cidade e os empurrava para lugares onde não pudessem ser percebidos: “Esta cidade real, por onde circulava uma rica tradição popular, não cabia na versão da ‘ordem’. Era vista como *obscena*, ou seja, deveria estar fora de cena, para não manchar o cenário” (GOMES, 2008, p. 116). Há, portanto, um vasto mundo que a elite procurava negar e excluir para poder sustentar a noção de cidade idealizada.

A esse respeito, é importante destacar o trabalho de Freire (2009), intitulado “Revolta e melancolia: uma leitura da obra de Lima Barreto”. Nesse estudo, o autor confronta duas visões: a da população marginalizada, presente em Lima Barreto, e a da elite, retratada por Olavo Bilac. Em relação ao primeiro, Freire (2009, p. 164) destaca a forma como “percebia as injustiças e as contradições mais agudas da vida nacional”, trazendo em cena personagens “que não participavam ativamente da história oficial, mas a quem cabia inclusive o sacrifício maior na tarefa de ‘desenvolver’ e ‘modernizar’ o país, sem usufruírem dos possíveis benefícios”. Isso significa que Lima Barreto “solidariza-se com as camadas mais pobres e marginalizadas da população, da qual ele mesmo fazia parte”. Para Gomes (2008, p.

135), Lima Barreto “embora queira e esteja no coração pulsante da cidade, denuncia as mazelas que resultam da metamorfose da vida carioca a caminho de um cosmopolitismo identificado com o modelo parisiense”.

Olavo Bilac, por sua vez, defende uma posição antagônica, conforme mostra Freire (2009, p. 207) ao afirmar que esse escritor “se esquece de que o luxo dos palacetes imponentes, amplificado pelo clarão das largas e iluminadas avenidas não tinham utilidade para a população mais pobre”. Bilac, diferentemente de Lima Barreto, posiciona-se a favor de todos os projetos de remodelamento do Rio de Janeiro, defendendo com entusiasmo todas as mudanças que ocorriam no cenário carioca, sem levar em consideração o drama dos indivíduos que pertenciam às camadas inferiores:

Se para as elites a abertura de largas avenidas e a construção de palácios suntuosos era motivo de júbilo, já que as novas edificações serviriam de palco para seu exibicionismo fútil e para a falsa empostação de riqueza e cultura, para a população marginalizada e oprimida, de acordo a visão de Lima Barreto, aquele cenário suntuoso não traria quaisquer benefícios. Ao contrário, teria antes um efeito negativo sobre a auto-estima dessa população, à medida que lhe daria uma visão amplificada da distância que a separava das elites, tornando mais aparente, e portanto mais doloroso para os pobres, o grave quadro de desigualdades sociais (FREIRE, 2009, p. 207).

Em linhas gerais, podemos dizer que Lima Barreto assume a posição dos pobres e marginalizados que são empurrados e esmagados pelo progresso e seus efeitos, ou seja, está preocupado com a cidade real e procura mostrar que os problemas sociais não são resolvidos mudando apenas a aparência de alguns lugares. Já o poeta parnasiano, interessado “com a renovação e o embelezamento da fachada das áreas centrais da cidade, que se transformam em vitrine e espelho para a burguesia embasbacada” (FREIRE, 2009, p. 209), posicionando-se a favor da elite, o que implica em acreditar “literalmente numa revolução de fachada”.

O Rio de Janeiro que Marques Rebelo registra em suas obras, assim como o de Lima Barreto, corresponde à parte que ainda resiste ao projeto expansionista e modernizador:

procura ler a cidade pela memória afetiva e pela simpatia. Busca o que ainda resta de idílico, de cidade compartilhada, maneiras de viver a cidade que resiste à fúria expansionista. Rebelo não oferece uma visão globalizante do Rio que tentasse lê-lo como um todo. Sua ótica não é economicista; não é pela consideração do mercado, do capitalismo industrial homogeneizador, dos valores de troca, que seu discurso capta a cidade. Fragmenta-a pelos bairros e, recolhendo traços de sua história,

seus costumes, seus tipos humanos, encena-os através do que resiste às exigências que estão nas decisões do poder, desde a origem da cidade [...] Através das excursões imaginárias no tempo, o cronista-em-trânsito enraizado no Rio de Janeiro abdica do olhar superficial do turista em busca do exótico e do olhar frio e isento do historiador e fragmenta a cidade para ver as várias cidades que ela contém [...] Envolvido afetivamente com cada bairro, traça esboços de seu desenho inacabado, dessas fatias de cidade em expansão (GOMES, 2008, p. 104.108).

Portanto, Marques Rebelo deixa de lado o discurso em voga no período e a visão superficial que enxerga o Rio de Janeiro apenas do ponto de vista econômico ou exótico e que leva em consideração somente o progresso e as belezas paradisíacas que deram origem ao epíteto de “Cidade Maravilhosa”. Antes, pelo contrário, mergulha no espaço fragmentado dos bairros e da vida dos diferentes tipos de indivíduos que vivem à margem de tudo isso, daí ser considerado um “cronista-em-trânsito” por Renato Cordeiro Gomes quando este faz referência à forma como o escritor percorre diferentes ambientes e consegue captar as peculiaridades de cada um. O crítico diz ainda que é como se Marques Rebelo conseguisse capturar em suas obras uma cidade com muitas cidades dentro, uma espécie de “espelho partido” em que os fragmentos sobrevivem a qualquer tentativa de totalidade e centralização. Não é somente nos contos e crônicas que percebemos essa característica, nem muito menos apenas na trilogia que leva este nome, mas está espalhada em toda produção rebeliana.

Um traço marcante no universo literário rebeliano e que evidencia a particularidade do escritor na forma com a qual retrata os diferentes lugares e sujeitos do Rio de Janeiro é a construção de duas esferas sociais distintas, em que de um lado estão as pessoas que procuram viver conforme os valores tradicionais burgueses e, de outro, as que transgridem as leis e princípios morais e seguem uma vida libertina, voltada para a satisfação dos prazeres, ou ainda aderente ao famoso “jeitinho” e a malandragem. Em virtude disso, é possível perceber a presença de uma ordem e de uma desordem, conceitos desenvolvidos por Candido (2010) em “Dialética da malandragem”, quando analisa *Memórias de um Sargento de Milícias*.

Na obra de Manuel Antonio de Almeida esses dois universos convivem lado a lado e por haver uma dialética entre eles, um mesmo indivíduo pode em algum momento da narrativa transitar de um universo para outro: “Ordem e desordem se articulam portanto solidamente; o mundo hierarquizado na aparência se revela essencialmente subvertido” (CANDIDO, 2010, p. 37). Temos, por exemplo, o Major

Vidigal, personagem que é considerado o “rei absoluto” e o árbitro supremo, era o “juiz que julgava e distribuía a pena, e ao mesmo tempo o guarda que dava caça aos criminosos [...] ele resumia tudo em si; a sua justiça era infalível; não havia apelação das sentenças que dava” (ALMEIDA, 2012, p. 30), ou seja, o maior representante da ordem, aquele que parecia reunir em si todos os poderes para julgar e aplicar sua própria justiça, perseguindo pessoas que estavam envolvidas em algum tipo de confusão, bebedeira ou arruaça. Era o temor da cidade, sobretudo daqueles mais pobres e menos favorecidos, que tinham medo de cair nas garras do Vidigal e não conseguir sair por falta de recursos. Apesar dessas características, é esse mesmo major que aceita um acordo com Maria Regalada, sua velha amante, para soltar Leonardo Pataca em troca de favores e prazeres sexuais, promovendo-o ainda a sargento de milícias: “escorregão que traz o Major das alturas sancionadas da lei para complacências duvidosas com as camadas que ele reprime sem parar” (CANDIDO, 2010, p. 37). É interessante notar que o major Vidigal não atende as súplicas de Dona Maria nem da comadre, mas faz o negócio com sua ex-amante, enfatizando a ideia de que entre a ordem e a desordem opta pela segunda, que lhe trará maiores compensações.

Outro exemplo evidente de quem oscila entre os dois universos é o próprio protagonista. Mesmo estando rodeado de pessoas que tentam colocá-lo no caminho da ordem, como os padrinhos e D. Maria, Leonardo Pataca Filho já nasce de uma malandragem, pois é fruto de uma “pisadela” e de um “beliscão” entre Leonardo e Maria da hortaliça, quando viajaram no mesmo navio: “Leonardo fingiu que passava distraído por junto dela, e com o ferrado sapatão assentou-lhe uma valente pisadela no pé direito. A Maria [...] deu-lhe também em ar de disfarce um tremendo beliscão” (ALMEIDA, 2012, p. 15).

Desde muito cedo começa a envolver-se em confusões e trapalhadas, tanto que não consegue permanecer em nenhum dos dois empregos que lhe foram arranjos. No plano afetivo, é possível notar a mesma oscilação. A princípio relaciona-se com Vidinha, mulata bonita e sensual que despertava a atenção de muitos homens, posteriormente com Luisinha, por quem nutria um amor sincero. Em relação a essas duas mulheres, Candido (2010, p. 35) afirma que “Luisinha e Vidinha constituem um par admiravelmente simétrico”, a primeira, no plano da ordem, representa “a mocinha burguesa com quem não há relação viável fora do casamento, pois ela traz consigo herança, parentela, posição e deveres”; já a



segunda, por sua vez, faz parte do plano da desordem: “é a mulher que se pode apenas amar, sem casamento nem deveres”, pois “nada conduz além da sua graça e da sua curiosa família sem obrigação, nem sanção, onde todos se arrumam mais ou menos conforme os pendores do instinto e do prazer” (CANDIDO, 2010, p. 35).

Apesar de transitar ora em um, ora em outro universo, o protagonista termina a história como um sargento de milícias, função que está no título do romance, optando por seguir a ordem. Assim como ele e o major Vidigal, outros personagens têm trânsito aberto na narrativa, vivendo entre o lícito e o ilícito, o bem e o mal, e tudo isso livre do peso da culpa, pois conforme já foi mencionado anteriormente, o “princípio moral das *Memórias* parece ser, exatamente, como os fatos narrados, uma espécie de balanceio entre o bem e o mal, compensados a cada instante um pelo outro sem jamais aparecerem em estado de inteireza” (CANDIDO, 2010, p. 41).

Esses dois universos – o da ordem e o da desordem – são características marcantes nas obras de Marques Rebelo, tanto nos contos como nos romances. Muitos críticos literários, e até mesmo o próprio autor, defendem uma linha de continuidade entre este escritor e Manuel Antonio de Almeida. No entanto, o nosso objetivo não é procurar entender até que ponto eles formam essa tradição, nem muito menos analisar as diferenças e semelhanças entre um e outro, mas sim tomar como ponto de partida o sistema de referência desenvolvido por Antônio Candido, para buscar compreender como ele se desenvolve nas principais produções rebelianas.

### **3.1 A configuração da dialética da ordem e da desordem em “Oscarina”**

O jogo dialético da ordem e da desordem está presente em alguns textos de *Oscarina*, coletânea de contos publicada por Marques Rebelo em 1931, sobre a qual Trigo (1996, p. 34) afirma que “se manifestava o gosto pelo banal e, sobretudo, o olhar jornalístico, quase fotográfico, sobre as motivações e ações humanas. Rebelo, fotógrafo de paisagens interiores e exteriores”, fazendo referência à forma como este escritor conseguia retratar o cenário carioca e ao mesmo tempo realizar um mergulho profundo na alma do indivíduo, apontando para seus dilemas e desejos mais íntimos. O conto que abre o volume, também intitulado “Oscarina”, antecipa muitas das características que irão se evidenciar em seus livros mais maduros. Neles “se conciliam uma certa descrição bem humorada de tipos cariocas, a crônica

da vida social, o carinho do autor por personagens que ele tirava das esquinas por onde passava. Donas de casa, funcionários públicos, malandros” (*ibidem*, p. 38). Esses tipos serão um ponto importante para compreender *Marafa*, seu primeiro romance, mas já começam a aparecer na contística do autor, demonstrando como ele esteve preocupado em representar a sociedade levando em consideração a posição que cada sujeito ocupa na esfera social.

A história do conto “Oscarina” se desenvolve em torno de Jorge e sua trajetória até se tornar o cabo Gilabert, mas engana-se o leitor que espera encontrar apenas uma busca pela ascensão social, antes, pelo contrário, irá se deparar com o declínio deste personagem, à medida que renuncia o futuro promissor que poderia obter através do auxílio dos pais e vai se transformando em uma figura acomodada, resignada, passando a ser, em seguida, um adepto da malandragem.

Jorge é filho do casal Augusto dos Santos e Dona Carlota. O pai é terceiro-oficial do Ministério da Marinha, um homem muito rígido e cheio de disciplina, já a mãe é uma típica dona de casa que dedica sua vida a cuidar da família e dos afazeres domésticos, sendo evidente seu papel de submissão ao esposo, como demonstram alguns fragmentos do texto que trazem explícita a ideia de alguém que está sempre com medo de contrariar o marido: “A mulher saiu correndo, medrosa”, e “Fora quando a mãe, a medo, entrara pela primeira vez no meio da resolução dum problema doméstico mais elevado”; ou ainda em “Dona Carlota, porém, era tímida. Dona Carlota tinha medo. Insistiu só, fracamente, com a voz trêmula” (REBELO, 2002, p. 14.19). Pelo que podemos observar, trata-se de uma família tradicional, construída tendo como base o velho estilo patriarcal em que o pai é o provedor e o chefe da casa, cabendo aos demais obedecê-lo. Apesar das poucas condições financeiras, como é o caso da maior parte dos personagens de Marques Rebelo, que nem são totalmente destituídos de bens, nem todavia fazem parte da classe burguesa, Santos estava disposto a fazer todos os esforços para que o filho desse continuidade aos estudos e se tornasse doutor, enchendo-se de prazer ao imaginar a glória e a satisfação que teria em vê-lo formado:

O pai se opusera, com vontade que ele fosse doutor, único filho, que diabo! Valia a pena. Sempre era uma honra para a família e para ele, principalmente, que era o chefe. Devaneava:  
- Apresento-lhe aqui o prezado amigo Augusto dos Santos, digno progenitor do ilustre doutor Jorge dos Santos...  
Que gozo! Doutor... Cantava-lhe nos ouvidos como uma música do céu [...]

- Eu quero que você se forme, meu filho, tenha um título, não pelo simples fato de ser doutor, que doutor não quer dizer ciência – ah! Isto, não -, mas é que sempre um diploma vale qualquer coisa nesta terra. É um mal, não nego, é um grande mal, mas o certo é que há mais facilidades para se arranjar boas colocações, às vezes até um bom casamento (REBELO, 2002, p. 19.25).

Na sociedade patriarcal e burguesa, preocupada com as aparências, o título de doutor representava uma forma de obter poder, prestígio e reconhecimento, tanto que o próprio pai menciona não se tratar simplesmente de ciência, mas das vantagens econômicas e financeiras que um diploma poderia arranjar, inclusive em relação ao casamento. Seu Santos sabia que poderia compensar sua falta de estudos e de oportunidades em subir na escala social se conseguisse encaminhar o filho nessa direção, o que também lhe conferia certo *status*, daí o uso de expressões como “prezado”, “digno”, “ilustre” e “gozo”. No entanto, se o pai desejava que Jorge conseguisse um título que lhe permitisse ascender socialmente e obter uma vida melhor, o rapaz, embora também quisesse isso, acreditava que o “emprego” seria uma forma mais simples, fácil e rápida de conquistar:

tinha até muita sorte: estudava pouco e passava em tudo quanto era exame. Raspando, mas passava, e era o que valia. Tinha, porém, inveja dos camaradas empregados que não estudavam, que não ficavam mais magros por não saberem os teoremas de geometria, nem os verbos irregulares ingleses [...] e tinha – felizardos! – a noite inteira para jogar na gandaia. E as festas do Ginásio, do Orfeão, do clube Euterpe!... Aquilo, sim, é que era vida! Por aquilo era que ansiava [...] (REBELO, 2002, p. 18-19)

Jorge nunca demonstrou muita dedicação aos estudos. Se em adulto a sorte o ajudava a passar em testes mesmo tendo estudado pouco, quando criança contou também com o auxílio de alguns pistolões “que dona Carlota, pondo de parte a timidez, se matava para arranjar empenhos” (*ibidem*, 2002, p. 23), atitude muito comum no Brasil e que segundo Roberto DaMatta, na obra intitulada *O que faz o Brasil, Brasil?*, consiste em um método de “navegação” social que permite ao indivíduo realizar uma mediação entre o certo e o errado, o legal e o ilegal sem sair prejudicado de alguma situação e, assim, ter o seu conflito resolvido: “é essa junção que produz todos os tipos de ‘jeitinhos’ e arranjos [...] O ‘jeito’ é um modo e um estilo de realizar” (DA MATTA, 1986, p. 101). Isso mostra que desde muito cedo ele viu até mesmo por meio do comportamento da mãe que é possível obter muitas coisas utilizando um caminho mais curto e eficaz.

Depois de crescido, começa a frequentar novos ambientes como casas de jogos, clubes e festas, passando a desejar uma vida boêmia, livre, como viviam os membros da burguesia, de condições superiores à sua. Mas, dada a rigidez e a disciplina do pai, ficava difícil percorrer esses lugares tendo de cumprir à risca os horários que Seu Santos estabelecia para retornar à sua casa. Olhava com inveja a vida daqueles que conseguiam lucrar e progredir sem ter que gastar horas com livros e teorias e ainda tinham tempo para se divertir nas noites cariocas, pois essa era a vida que queria para si. O narrador vai ainda mais além em seu relato ao descrever os anseios de Jorge:

Invadia-lhe uma inveja mórbida e constante dos vizinhos, o Jonjon – que apelido! -, o Cazuzo, o Gabriel, que comprara uma barata amarela. Estava escrito que aquilo de estudar não era para ele, não. Precisava, quanto antes, mudar de vida, senão arrebatava. Cair na gandaia como os outros, gozar enquanto era moço [...] Livre! Como seria outra a vida, que forra tiraria dos anos em que vivera preso! Logo de saída procuraria um bom emprego, ganharia bastante, seria da turma, do pessoal batuta e fregista do Bilhar Primavera e do Café Pernambucano [...] Se trabalhasse, faria o que lhe desse na cabeça, ficaria na rua, passaria a noite na pândega, voltaria para a casa de madrugada na barata do Gabriel [...] Trabalho durante o dia ali no pesado, à noite quero gozar (REBELO, 2002, p. 24-25).

O desejo de mudar de posição social passou a ser a necessidade mais urgente para o protagonista. Em sua concepção, a vida que o pai estava querendo lhe proporcionar o privaria de qualquer tipo de liberdade, ao passo que o trabalho representava a única forma de obter a independência financeira imediata e, assim, poder visitar os mesmos lugares que as pessoas de classe mais abonada frequentavam. Além disso, não teria que dar satisfação para ninguém, fazendo seus próprios horários e aproveitando as vantagens da mocidade. Diante disso, a primeira atitude de Jorge é abandonar as mordomias que sua família lhe oferecia através de uma mesada, que mesmo não sendo muito grande era suficiente para que ele vivesse sem maiores preocupações, e deixar de lado as pequenas farras à custa de colegas de escola mais abonados. Como queria um resultado mais rápido para seus esforços, decidiu entrar para o ramo comercial: “É o destino. Abandonara tudo para trabalhar, que se metera esta ideia na cabeça, e entrou para Sousa Almeida e Cia.. negociantes em grosso [...] um sobradão na rua do Rosário” (REBELO, 2002, p. 15).

É interessante observar o tom pessimista que permeia o texto. Ao descrever como o protagonista decidiu deixar para trás sua vida antiga em busca de uma melhor, o narrador afirma que “É o destino”, sugerindo que não havia outro jeito e

que nada poderia ser feito para evitar o que o futuro reservava a Jorge. Essa visão fatalista está presente também nas demais produções de Marques Rebelo e constitui um traço marcante nesse escritor.

Em relação à atitude do rapaz em largar tudo, o narrador menciona que foi “uma grande cabeçada”. De fato, a partir daí começa seu declínio. Depois de dizer ao pai suas pretensões e de conseguir fazê-lo mudar de ideia depois de muita insistência, Jorge começa a trabalhar na companhia: “Seu Jorge para cá, seu Jorge para lá. Bem estava vendo que era a besta de carga, mas no fim do mês contava receber grosso; também, calculava, negociantes em grosso eram eles” (REBELO, 2002, p. 15). A expressão “besta de carga” empregada pelo narrador mostra as condições em que geralmente as pessoas de classe inferior são submetidas, vítimas de exploração por parte dos patrões que procuram obter uma mão-de-obra barata e mantê-los em um regime de trabalho que se assemelha a escravidão. Acreditando que seria bem remunerado, Jorge cumpre suas tarefas com muito empenho e dedicação, no entanto, o que lhe espera é a primeira desilusão:

Mas qual!... Foi uma desilusão! Cento e vinte mil-réis só. Deve ser engano, matutou, que de enganos anda o mundo cheio. Tinha a ingenuidade dos que saem dos carinhos caseiros, prenhes de facilidades e larguezas [...] Teve ódio do velho Souza Almeida; sentiu ímpetos de voltar, entrar pelo escritório adentro, aquele escuríssimo escritório, no fundo da loja, onde a Nair, datilógrafa, definhava de tanto escrever cartas para o interior, e estraçalhá-lo a murros e pontapés [...] Bonita recompensa, não tem que ver! Exploração é o que era (REBELO, 2002, p. 15-16).

Jorge até então nunca tinha tido grandes preocupações, estava acostumado a receber tudo dos pais sem dispender grandes esforços, já que estes o protegiam e lhe davam o necessário, de acordo com as posses que tinham. Isso fazia com que ele ainda fosse alguém muito inexperiente que não conhecia a realidade na qual muitos indivíduos viviam, sendo submetidos a duros trabalhos por uma quantia insignificante que mal dava para as necessidades básicas, muito menos para “gozar a vida” como tanto almejava. Na sua ingenuidade, pensa ter havido um engano no tocante ao valor recebido, custa a acreditar que o jeito fácil e rápido com o qual esperava ganhar dinheiro havia falhado e ele continuaria na mesma vida miserável, com a única diferença que antes, com a mesada que recebia do Seu Santos, tinha o dinheiro livre para fazer o que quisesse, ao passo que agora tem que pagar as despesas com almoço, transporte e alguns objetos que adquiria.

Enquanto procura demonstrar sua indignação com o primeiro salário para sua família, Jorge faz-se de vítima, age como se estivesse encenando uma peça teatral onde ele era o ator principal. Mostra-se revoltado, ofendido, descreve com vigor seu trabalho árduo, luta diária na companhia e a forma como está sendo injustiçado. O pai, por sua vez, como uma pessoa muito experiente, age de forma fria, resumindo sua reação apenas com a frase “A vida é isto”, ou seja, assumindo o discurso de alguém acomodado e resignado, um sujeito que sendo um profundo conhecedor da realidade social compreende que não é fácil para alguém pobre galgar patamares mais altos.

Até esse momento, enquanto vive sob a rigidez e a disciplina do Seu Santos, Jorge faz parte do mundo da ordem, isto é, do universo em que Candido (2010) situa os que procuram seguir os princípios e normas sociais. Contudo, à medida em que passa a agir por conta própria e tem a primeira decepção, como se fosse o primeiro choque com a realidade, começa a mudar de comportamento, procurando adaptar-se aos mecanismos sociais que tem diante de si.

Esteve aos três por dois para pedir ao pai: “Eu quero continuar os meus estudos.” Que o pai abriria logo os braços, sabia muito bem, mas temeu ver-lhe cortada a liberdade que adquirira e preferiu ficar com ela, passando misérias, pedindo dinheiro à mãe, que o tirava com dificuldade das despesas da casa, comprando menos carne, atrasando um pouco a conta da padaria, inventando consertos no fogão, de maneira que seu Santos não desconfiasse. Pensou em sair do emprego e arranjar com calma um outro, mas pôs logo de parte este pensamento [...] Melhor seria se aguentar até as coisas melhorarem e foi o que fez. Esfaltar-se é que não, uma ova! Para quê? [...] Uma beleza o tal de trabalho dali por diante. Calma no Brasil! Nada de fazer força inutilmente, nada de canseiras sem proveito. Bastava a experiência que tivera. Agora era tratar de não ser mais tolo (REBELO, 2002, p. 26).

Ao perceber as consequências de sua escolha, ainda hesita um pouco vendo o que está deixando para trás, mas logo fica resoluto a seguir com seus planos, afinal, mesmo ganhando pouco ainda tem liberdade, e não quer perdê-la novamente, tendo de ficar a mercê da vontade de seus pais. Não conseguindo adquirir dinheiro suficiente, Jorge aceita o que a mãe lhe dá, mesmo sabendo que é proveniente das economias domésticas e sem o conhecimento do pai. É a partir daí que passa a aderir aos “encantos” da malandragem, das manhas, dos jeitinhos, percebendo que não adianta esforçar-se, cumprir com todas as obrigações e atividades se não será bem remunerado ao final do mês, de forma que a solução que lhe parece mais eficaz no momento é começar a levar o emprego na moleza,

sem canseira nem preocupação. Assim, lentamente o protagonista vai saindo do universo da ordem e entrando em seu oposto, isto é, na esfera da desordem, e com o decorrer de alguns anos, a vida parece se ajustar aos planos que o rapaz almeja:

Ao fazer dois anos de casa, com o ordenado sempre crescente, recebeu novo aumento e ficou com os seus duzentos e cinquenta mil-réis. Com casa e comida, conjeturava, era negócio, casa e comida, se compreende, à custa do pai. Não tinha muito que se queixar, pois, agora, a vida corria-lhe mais ou menos como ele a concebera, vazia, vagabunda, com maxixes repincados e chorosos em clubes mambembes e noitadas orgíacas na *Mère Louise* (o automóvel pago por vaquinha) muito regadas a chopos e ditos pornográficos da Claudina, mulatinha do outro mundo, que já tomara lisol por ciúmes dum sargento da Polícia (REBELO, 2002, p. 27).

Jorge não consegue melhorar sua condição econômica através do trabalho, muito menos se torna independente. Como o seu verdadeiro objetivo é poder desfrutar de uma vida fácil, parte de seu plano se torna realidade, agora ele vive sem preocupações, sem responsabilidade, pode curtir as festas nas noites cariocas cheias de mulheres e regadas a muita bebida, mas isso só é possível porque ainda permanece vivendo à custa do pai. As expectativas e esperanças em relação ao rapaz alcançar um futuro promissor se tornam cada vez mais frustradas.

Quando já está acomodado e resignado com essa nova situação, reencontra Zita, uma antiga amiga de infância e apaixona-se perdidamente por ela, mas o grande problema viria em seguida, quando a pede em casamento: “Ao chegar em casa, deitado na cama, pronto para dormir, é que se lembrou da face financeira da proposta. Como poderia se casar com duzentos e cinquenta mil-réis por mês?” (REBELO, 2002, p. 29). Aqui o protagonista volta para o mesmo dilema que presenciamos no início do conto: a necessidade de um trabalho, desta vez para poder casar. Zita é filha de um oficial do Exército que depois se tornou major, possui os atributos para ser considerada uma boa esposa e dona de casa dedicada, mas a falta de recursos ainda é o grande empecilho para Jorge. Até então ainda se pode dizer que o rapaz faz parte do mundo da ordem, já que ainda mora com seus pais, uma família tradicional, e vive um amor romântico com Zita; além disso, volta a almejar uma ocupação através da qual possa manter um lar para sua futura esposa. Pelo fato de a moça também fazer parte desse universo, o leitor poderá ter a impressão de que o protagonista abandonará o mundo das festas e farras e se voltará para o ambiente doméstico e familiar. No entanto, como não tinha posses, traça outro plano para sua vida: “Pronto, tinha uma ideia! Uma ideia brilhante e

salvadora! Iria assentar praça no Exército como voluntário. Teria assim um ano e tanto de espera forçada, quando saísse entraria para um ministério” (REBELO, 2002, p. 30).

A saída de Jorge de casa e a entrada no quartel marcam definitivamente a sua passagem da ordem para a desordem. Nessa nova realidade, em vez de um mundo rígido e cheio de disciplina, como era de se supor que seria no Exército, havia um universo de futilidades, corrupções, pessoas querendo se aproveitar de outros. Não tarda para Jorge descobrir que os superiores ameaçam aqueles que não cumprem as regras, mas muitas vezes tudo se resume a simples palavras, sem que ninguém seja punido. Aborrece-se com os exercícios, plantões, alimentação e reclama de tudo ao seu redor. Em uma de suas folgas conhece Oscarina, personagem que dá título ao conto e provoca ainda mais mudanças na vida de Jorge:

Conheceu Oscarina no Mafuá de Botafogo, defronte à barraquinha das argolas:

- Duma morena assim é que eu precisava lá em casa...

Oscarina, rebolando, virou de lado, como quem não quer, mas dando corda:

- Sai, pato!... [...] Pararam em frente ao palacete colonial, branco e sem luz. Ele se admirou:

- Bonita. É aqui que você trabalha?

- É. Quer entrar? Encostava-se, balançando-se, na grade de ferro, tentadora, provocando [...]

Preferia morrer a perder uma sequer daquelas noites delirantes. Sentia desvendado para ele o segredo da vida. Que de revelações, de êxtases, peito contra peito, desejo contra desejo, a sua mocidade e a juventude dela. Com que olhos diferentes via as manhãs e as noites [...] Com que sofreguidão, à noite, se lançava nos braços mil vezes antevistos e desejados durante o dia (REBELO, 2002, p. 33.34).

Oscarina é em tudo o oposto de Zita. Enquanto esta tem o perfil da mocinha de família, tradicional, casadoira, aquela, por sua vez, incorpora o perfil da mulata bonita e sensual, que em nada representa o modelo proposto pela sociedade burguesa: é liberal, vive um relacionamento com Jorge sem a necessidade de formalização através do matrimônio e sem preocupar-se com os valores e os princípios que são impostos ao sexo feminino, em primeiro plano está a satisfação dos prazeres. As próprias circunstâncias em que eles se encontram se dá de formas diferentes: Zita é antiga amiga de infância, o que sugere a ideia de inocência, pureza, docilidade; ao passo que o encontro com Oscarina se dá no Mafuá de Botafogo, e ela concede intimidade para um rapaz que até então era desconhecido, inclusive levando-o para dormir na casa onde trabalha logo na primeira noite em que



o vê. Os atributos e traços físicos desta personagem lembram o que Trigo (1996, p. 40) menciona quando diz que em seus livros o escritor Marques Rebelo ajuda na construção de um modelo de mulher tipicamente brasileiro, ou, de forma mais específica, carioca: “não a musa inalcançável do ideal romântico, mas a mulher concreta, carnal, com sangue nas veias e pródiga em curvas, no corpo e no temperamento. Cheia de amor para dar”.

Um ponto que merece destaque e que também é abordado por Trigo (1996) diz respeito ao modo como os episódios que remetem a essas duas mulheres são narrados. Quando o narrador apresenta a reação do protagonista ao lembrar de que não têm condições financeiras para cumprir com a proposta de casamento que faz à namorada, mergulha no interior do personagem, filtrando os pensamentos e emoções para descrever os motivos que o preocupam no momento. No entanto, ao relatar a cena em que o rapaz e Oscarina se veem pela primeira vez, o narrador parece assumir certa neutralidade e distanciamento, já que descreve o diálogo entre eles tal qual ocorre, isto é, sem sua interferência, deixando para o leitor tirar suas próprias conclusões. Essa característica não é exclusiva do conto “Oscarina”, haja vista que em todo o universo ficcional de Marques Rebelo observa-se uma oscilação entre esses dois tipos de discurso, pois o narrador “ora se insinuará nos corações e mentes de seus personagens, ora adotará um distanciamento aparente, para melhor poder registrar suas falas e ações cotidianas, sem a intermediação da ‘literatura’” (TRIGO, 1996, p. 39).

É importante notar a linguagem empregada pelos personagens e pelo próprio narrador. Conforme muda o ambiente, percebe-se o uso de expressões, gírias, enfim, uma forma de se comunicar que também é diferente da que Jorge utilizava anteriormente. Oscarina aparece “rebolando”, “balaçando-se” na grade de forma “tentadora”, provocante. Além disso, as noites eram “delirantes”, Jorge pensava nos momentos de “êxtases”, desejos, na hora em que se lançaria aos braços “antevistos e desejados” da mulata. Verifica-se, portanto, o predomínio de termos que remetem a um mundo de sensualidade, satisfação dos prazeres e valorização dos instintos. Esses elementos já não pertencem à esfera da ordem, mas a seu oposto, e a presença dessa nova mulher na vida de Jorge marca sua transição para este segundo universo, de modo que a partir daí ele só irá declinar, retroceder:

Oscarina fazia dele gato-sapato, um pamonha que estava:

- Você tem de sair à paisana, benzinho.

- Se alguém me vê e der parte eu tomo cadeia.

- Você tem de sair – batia o pé. – Vê lá se eu vou ao clube com um soldado!... – e fazia beicinho de desprezo.

- Bem, não precisa fazer escarcéu.

Dava, com dificuldade, o laço na gravata, que estava perdendo o jeito de ser paisano e saía, se fosse para o xadrez – melhor. Caía na dança. Oscarina suave acrememente nos seus braços, reclamava quando ele apertava demasiadamente [...] Como deram passeios no Silvestre, no Saco de São Francisco e em Paquetá (onde ela nunca tinha ido e achou enjoado), deixou por três domingos seguidos de ir em casa e recebeu um bilhete aflito da mãe, indagando se estava doente e informando que a Zita tinha ido saber notícias dele, já que não aparecia. Ficou aborrecido, espichado na cama, machucando o papel nas mãos ásperas de tanto lixar cano de carabina (REBELO, 2002, p. 36).

A mudança de comportamento de Jorge é evidente. Ele, como oficial do Exército que era e, portanto, de uma instituição forte e rígida, deveria prezar pelo cumprimento da lei. No entanto, a cada dia que passa mais se distancia delas e, ao fazer isso, afasta-se também de tudo aquilo que lhe remete ao mundo da ordem, como deixar de visitar a família, por exemplo, e até mesmo a noiva, esquecendo-se do compromisso que o levou a assentar praça como oficial. Um aspecto que confirma esse afastamento das normas, da lei, pode ser percebido quando o rapaz aceita realizar os caprichos de Oscarina, indo para uma festa sem sua farda – já que esta não queria ir acompanhada de um soldado – isso mesmo sabendo que corria o risco de ser preso. Sabe-se que a farda não é uma vestimenta qualquer, pois ela representa a instituição à qual o indivíduo pertence, de modo que quem a veste assume um compromisso de cumprir com seus deveres e obrigações, funcionando até mesmo como elemento distintivo entre o sujeito que serve a um determinado órgão ou instituição e o cidadão comum, podendo implicar em punição por indisciplina o fato de o indivíduo não usá-la quando estiver em serviço. Neste sentido, quando Jorge sai sem o fardamento é como se ele estivesse destituindo-se da lei, libertando-se das normas e princípios.

Depois que passa a fazer parte da desordem, Jorge vai perdendo a identificação com o espaço familiar e com tudo aquilo que viveu anteriormente, quando pertencia à esfera da ordem:

O pai estava seco, perguntava as coisas assim por alto, tinha compridos intervalos, raspando as unhas com o canivete, ou tirando fiapos das calças. Sentiu-se acanhado, fora de seu meio, como um estranho na sua casa; não compreendia os excessos da mãe em aprontar-lhe um “cafezinho bem gostoso” – com pão de ovo, daquele que você tanto gosta, sabe? –, não

retribuía as festas intermináveis do Pirulito, correndo, latindo, ora saltando-lhe no colo, barriga para cima, as pernas abertas, se oferecendo a carícias. Não quis ficar para jantar, alegando que dera uma fugida e podia ser observado, o que era o diabo assim em véspera de exame, a mãe ficou triste [...] O interessante é que se meteu em concurso mesmo. Seus objetivos, porém, eram outros. Oscarina andava exigente, reclamava a falta de dinheiro, que vivia presa em casa como uma freira, não a levando a lugar nenhum, ela que gostava tanto de se divertir (REBELO, 2002, p. 37).

O pai de Jorge age com frieza e indiferença, demonstrando sua desaprovação às escolhas do filho. Já este, por sua vez, diferente de quando se sentia protegido com as demonstrações de afeto da mãe, agora passa a se incomodar, uma vez que não corresponde mais às manifestações de carinho de sua família, nem mesmo consegue permanecer muito tempo ao lado deles; sente-se um estranho de sua própria casa, de seus parentes, de si mesmo, pois já não mais se reconhece dentro daquele ambiente. Essa estranheza revela que Jorge não partilha dos mesmos valores, dos mesmos princípios. O protagonista afirma para a mãe e para a namorada que irá realizar concurso pensando em melhorar os seus ordenados, mas antes que o leitor pense que continua os planos de mudar de vida, o narrador deixa claro que o motivo não era a ascensão social, como em outros tempos, mas para satisfazer os desejos de Oscarina, que não se conformava com a vida pacata e de poucos recursos que levava.

Quanto mais Jorge recebe algum tipo de benefício, como, por exemplo, o êxito no exame que o leva a ser cabo, maior é o distanciamento em relação aos valores e princípios com os quais fora criado. A sua transformação chega ao ápice quando deixa de se chamar Jorge e passa a ser reconhecido por cabo Gilabert:

Aliás, ele achava que Gilabert soava melhor. Gilabert... – murmurava repuxando a pele, no espelhinho de pendurar, fazendo a barba. Sentia-se outro, mais forte, mais homem. Deixou crescer as costeletas. Foi à macumba da Gávea, levado pelo Cumbá, que tinha o corpo ferrado, mandou tatuar o peito com tinta verde e amarela: a pomba voando levava o coração no bico, e dentro do coração a flecha furava o nome adorado – Oscarina (REBELO, 2002, p. 40).

A substituição de um nome por outro demonstra a troca de identidade, já que passou a ser conhecido com a alcunha que lhe foi atribuída nas jogatinas que frequentava. Pelo fragmento acima, vemos que não foram apenas suas atitudes e o comportamento que se modificaram, mas juntamente com elas também a maneira de andar, se vestir do personagem, que assume uma postura totalmente distinta.

Para confirmar essas alterações, além das zonas que já frequentava, passa também a visitar lugares onde se praticava a macumba, além de tatuar o próprio corpo com o nome de Oscarina, dois aspectos que a sociedade não via com bons olhos. Para completar o processo de degradação deste personagem, torna-se ainda um beerrão muito violento, espancando a mulher: “ele perseguiu-a, alcançou-a e bateu-lhe sem dó, cegamente, atirou-a ao chão, pisou-a [...] Ela, porém, chorava, estirada no chão, descabelada, arfando, escondendo o rosto entre as mãos” (REBELO, 2002, p. 41).

Ao término do conto, observamos que o protagonista havia realizado algumas conquistas, pois ao ser promovido conseguiu melhorar os seus vencimentos. No entanto, diferentemente do que se poderia supor, nenhuma dessas mudanças lhe proporcionou o futuro almejado pelos pais e até mesmo por ele, em tempos anteriores, isto porque ao sair de casa e se deparar com os prazeres que o mundo poderia lhe permitir, deixou para trás os costumes, os valores e os princípios e optou por viver de forma libertina e desregrada, culminando com sua total degradação. Do jovem que sonhava em ser independente, nos deparamos com um malandro que, apesar de tudo, parece estar feliz da vida: “ele canta sambas, num berreiro: *A malandragem Eu não posso deixááá...Não deixa mesmo, que a vida para ele é vida de malandro. Ora se... [...] – A vida é boa não é Oscarina? – consultara. – Eu acho*” (REBELO, 2002, p. 47). A esse respeito, Frungillo afirma o seguinte:

De fato, Gilabert parece feliz da vida. Parece levar uma vida alegre. Mas a sua será então uma alegria desesperada. A alegria possível aos pobres diabos que ele e Oscarina são, afinal. Antes de diagnosticar aí uma visão otimista da malandragem, parece mais correto encará-los como exemplos daquilo que Mario de Andrade chamou de “herói fracassado” expressão que se tornou proverbial para classificar as personagens da ficção brasileira dos anos 30 (FRUNGILLO, 2001, p. 42).

De acordo com este autor, a alegria e a felicidade que o casal Jorge e Oscarina sentiram ao afirmar que são felizes não era verdadeiramente de quem conseguiu se realizar, mas corresponde ao sentimento de alguém que, considerando a forma como agiam, não podiam esperar outra coisa. O crítico vai ainda mais longe e afasta a ideia de um final feliz e otimista para os personagens, situando-os na categoria de heróis fracassados, que não souberam viver em uma sociedade competitiva e se tornaram incapazes de agir, ficando a mercê da própria sorte, tipo humano predominante entre os personagens do romance de 30.

Analisando “Oscarina” de uma forma geral, podemos perceber que todo o conto é construído formando pares dicotômicos. No início tínhamos o núcleo familiar, composto por Seu Santos, dona Carlota e Jorge, juntamente com outros personagens que surgiram no decorrer da trama, como Zita e seu pai, todos vivendo no subúrbio carioca e representando, conforme já foi mencionado anteriormente, o universo da ordem. Mas à medida em que se inicia o processo de degradação do protagonista, quando este começa a se transformar em cabo Gilabert, vemos a descrição de um ambiente totalmente antagônico: em oposição à Zita e o seu amor romântico, temos Oscarina como símbolo do amor carnal e, como consequência dessa relação, ocorre também a negação do modelo familiar e instituição de um novo, que consiste em um tipo de união em que não se faz necessária a formalização através do casamento; em vez do subúrbio, os morros cariocas onde as condições de moradia são precárias, conforme se infere nas palavras do narrador, como, por exemplo, em: “Um cheiro de mofo dominava o quarto” (REBELO, 2002, p. 38); ou quando o casal aluga um barraquinho e Jorge é apresentado “sentado no caixote de querosene” (*Ibidem*, p. 39).

Cada uma dessas esferas possui uma ética, um conjunto de ideias e valores bastante particulares, com exceção do protagonista que viveu entre a ordem e a desordem, o trabalho e a malandragem, até optar definitivamente pelo segundo, nenhum dos personagens sai de seu universo para visitar o outro. Basta perceber que nem Oscarina chega a conhecer a família do rapaz, nem os pais dele sequer imaginam que por trás das mudanças do filho havia uma presença feminina. Se em *Memórias de um Sargento de Milícias* Leonardo Pataca sobe à medida que deixa para trás a malandragem e casa-se com Luisinha, Jorge trilha o caminho inverso, entrando em declínio cada vez que recebe alguma promoção. A degradação moral em que termina é resultado de suas escolhas, de sua preferência ao renunciar ao mundo do trabalho e optar por uma vida libertina e desregrada.

### **3.2 Leniza Máier: ascensão e queda de uma estrela**

Os universos da ordem e da desordem propostos por Candido (2010) em *Dialética da malandragem* também estão presentes nos romances de Marques Rebelo, e de forma bem mais acentuada do que em sua contística, já que nesse gênero encontra um espaço maior para sua criação. Em relação a isso, Adonias

Filho (1969, p. 140) afirma que “O roteiro já era ostensivo nos contos de *Oscarina*. Mas, como se o conto não concedesse o espaço que reclamava, Marques Rebelo preferiria o romance para expor aqueles típicos representantes do meio carioca”. Em *Marafa*, como veremos adiante, ordem e desordem fazem parte da construção dos mais diversos tipos humanos e dos espaços geográficos em que eles estão inseridos, cada um com suas características peculiares. Já em *A estrela sobe*, seu segundo romance, eles estão presentes na própria protagonista que, em um primeiro momento, pertence ao mundo familiar, doméstico; e, posteriormente, ingressa no universo da satisfação dos prazeres, da libertinagem e da vida desregrada.

*A estrela sobe* foi publicado em 1939, tem como protagonista a jovem Leniza, depois conhecida como Leniza Máier. Era a filha de Seu Martin, descendente de alemães – um relojoeiro que, sem ter negócio próprio, trabalhava em uma ourivesaria, no centro do Rio de Janeiro – e dona Manuela, uma “mestiça disfarçada”. Assim como na maioria de suas obras, Marques Rebelo traz à cena o cotidiano do homem simples e comum, os dramas e conflitos das pessoas que enfrentam diariamente uma série de dificuldades para conseguir sobreviver numa sociedade extremamente competitiva. Mas aqui o escritor carioca realiza um mergulho no interior da personagem e adiciona ao enredo o desejo de uma jovem que quer a todo custo se tornar uma famosa cantora de rádio, descrevendo sua trajetória de subidas e descidas na busca de realizar um sonho. Em relação a isso, Gomes (2008, p. 147) diz que “Este romance traz a novidade do aprofundamento psicológico, minimizado nos textos anteriores [...] acrescenta-lhe, porém, na fabulação, o mundo do rádio”, que, por ser um veículo de comunicação de massa que estava ingressando no Brasil, provocava mudanças nos hábitos e costumes da população carioca.

O primeiro obstáculo que aparece na vida de Leniza são suas condições socioeconômicas, pois o próprio histórico familiar já carrega uma sucessão de fracassos. Dona Manuela, uma exímia dona de casa que se dedicava com afinco às ocupações domésticas, era filha de um fazendeiro que morreu afogado quando estava bêbado, deixando os filhos na penúria. Depois disso, passou a ser cozinheira na casa de um coletor federal, onde aprendeu a ler, escrever e realizar atividades ligadas ao lar. Como a capital oferece às pessoas mais pobres e humildes o sonho de alcançar uma vida melhor, a dona de casa decidiu ficar, mesmo depois de romper

relações com essa família, passando a trabalhar de residência em residência, até conhecer seu esposo. Quanto a este, embora procurasse dar um relativo conforto para a mulher e a filha, “gastava quanto ganhasse, se endividando mesmo por amor a uma porção de pequenos luxos burgueses. Por isto, quando Leniza completava os seus oito anos, a família entrou numa fase angustiosa” (REBELO, 2010, p. 9.10). Em meio a essas circunstâncias, mãe e filha passam a viver em uma pequena pensão onde, tempos depois, após a morte da comadre que a ajudou, dona Manuela se tornou a proprietária.

A convivência na pensão onde a maioria dos hóspedes eram homens e a falta de recursos financeiros para garantir condições mais confortáveis faziam com que as pessoas de sexos diferentes dividissem um espaço muito pequeno, fato que contribuiu para que Leniza despertasse sua sexualidade precocemente. Na fase em que seu corpo sofria as transformações próprias da idade, tornando-a uma mulher atraente, sensual e muito desejada, ela já observava os hóspedes em suas intimidades, o que fez com que ela perdesse o pudor e se acostumasse a viver em um ambiente promíscuo:

Rasgaram-se para Leniza muitos dos mistérios da vida. A promiscuidade com os hóspedes da comadre facilitara uma parte. Via-os constantemente nus, nos quartos de portas abertas, de propósito ou não, no chuveiro e latrina comuns; ouvia as suas conversas livres, seus ditos pesados, suas anedotas bocagianas. As meninas do colégio, as amigas da rua, completaram essa instrução. Teve os primeiros namorados, meninos de calças curtas. De volta da escola, fugia com eles para recantos desertos, onde trocavam beijos. Às quintas-feiras, havia entradas grátis no cinema da rua Larga, fornecidas pelo dono à meninada mais aplicada das escolas do bairro. Na escuridão propícia a concessões mais amplas, deixava-se levar a sensações mais positivas, sem que contudo sentisse o que outras diziam sentir (REBELO, 2010, p. 12)

A vivência nesse local, observando com naturalidade a nudez masculina, a linguagem pesada e vulgar dos homens, construía uma atmosfera profundamente erótica, propícia para o desenvolvimento sexual precoce de Leniza. Levando em consideração as escolhas que a jovem realizará futuramente, podemos perceber que essa fase, de certa forma, representa sua iniciação ao mundo dos prazeres e sentidos. É como se o narrador tivesse procurando justificar as atitudes posteriores da personagem ao mostrar que, desde o início, ela foi obrigada pelas circunstâncias econômicas a conviver com a promiscuidade, o que implica que essa perda do pudor contribuiu para que descobrisse “os mistérios da vida” e, assim, visse o

mundo com um olhar diferente do que a sociedade enxergava. Como isso contradizia o que se esperava das “moças de família”, a mãe “Sempre vira com maus olhos a liberdade a que se davam os homens, sem se importar com a presença de Leniza, sem respeitá-la como moça” (REBELO, 2010, p. 14) e, por isso, procura “moralizar” o ambiente diminuindo o número de hóspedes e criando regras, o que ocasiona dificuldades em conseguir novos moradores dispostos a se adaptarem a nova proposta.

Em “Oscarina”, Jorge abandonou os estudos porque via no emprego uma forma de enriquecimento rápido; já no caso de Leniza, o trabalho era uma questão de necessidade, já que o dinheiro recebido dos alugueis na pensão em que vivia com a mãe era insuficiente. Chama-nos a atenção o fato de a maioria dos personagens de Marques Rebelo não conseguir êxito através do trabalho. A primeira experiência da jovem revela, além das péssimas condições das fábricas, como era vista a mulher que entrava nesse ambiente:

Foi para o empacotamento, atravancado e sem luz, dominado pela pestilência das latrinas imundas [...] A fábrica era perto, vasto barracão levantado nos fundos dum velho trapiche. Leniza ia a pé, mesmo com mau tempo [...] O responsável pela seção, a antipatia em pessoa, era um rapaz de costeletas e bigodinho caprichado, apelidado “O irresistível”. Só admitia uma maneira de justiça: fossem gostoso com ele. Moça nova que entrasse tinha de se submeter aos ataques de ternura (REBELO, 2010, p. 16).

Em um mercado de trabalho habitado predominantemente por homens, a mulher sofria frequentemente com o assédio sexual de seus patrões que diante da fragilidade do sexo feminino encontravam uma presa fácil para lhes satisfazerem sexualmente. O que ocorreu com Leniza é semelhante ao episódio que acontece com Albertina, personagem de *Os corumbas*, de Amando Fontes, também inserida no romance de 30. Assim como Leniza, Albertina é assediada na fábrica em que trabalhava e por não ceder aos desejos de seu superior, acaba sendo demitida. Como se trata de uma sociedade extremamente machista e preconceituosa em relação à mulher, os patrões em ambos os romances acreditam na versão do seu empregado de confiança.

O processo de transformação de Leniza da ordem para a desordem vai ocorrendo gradativamente e começa a se tornar mais evidente a partir do segundo emprego, quando passa a trabalhar em um laboratório de especialidades farmacêuticas:



O mundo acabou de se desvendar. Leniza perdeu o tom ingênuo que ainda podia ter. Ganhou um jogar de corpo que convida, um quebrar de olhos que promete tudo, à toa, gratuitamente. Modificou-se o timbre da sua voz. Ficou mais quente. A própria inteligência se transformou. Tornou-se mais aguda, mais trepidante. Tinha respostas para tudo, respostas engraçadas, revelando mais cinismo que ironia (REBELO, 2010, p. 17).

Se na pensão a jovem havia desvendado “muitos dos mistérios da vida”, agora o “mundo acabou de se desvendar”, isto porque o contato com novas pessoas e com um novo ambiente foi fazendo com que ela, aos poucos, fosse perdendo sua inocência e ingenuidade e passasse a sentir o desejo de desfrutar de seus atributos físicos com os rapazes. Sua forma de olhar, agir e se comportar de um modo que “convida”, “promete tudo”, “gratuitamente”, vai construindo a imagem de uma mulher aberta a muitas possibilidades em relação ao sexo masculino: “A carne era moça e bela, fazia figura. Voltava alta madrugada no automóvel dos amiguinhos, que a obrigavam, na descida, a certas pequenas compensações a que não se furtava” (REBELO, 2010, p. 18).

A partir do relacionamento de Leniza com os homens, o narrador sugere como a protagonista de *A estrela sobe*, aos poucos, vai se deixando conduzir pelos acontecimentos e, passa a não se importar com o que pode ser considerado pela sociedade como certo ou errado, moral ou imoral, desde que isso lhe proporcione ascender e tornar-se uma famosa cantora de rádio. Astério é o primeiro “caso” de Leniza, nesse relacionamento vem sua primeira recusa ao projeto familiar:

Era um pobre-diabo, empregado numa agência de transportes no Cais do Porto. [...] Astério achava melhor confessar à mãe, senão ela poderia fazer mau juízo. E ele tinha boas intenções.

- Você não gosta de mim?

- Uma loucura! – e procurava-o, apertava-lhe a mão, colava a boca nos lábios do namorado.

- Eu ganho pouco, mas bem que se podia dar um jeito e casar.

- Casar, agora, não.

- Mas por quê?!

- Porque não. É cedo. (Mentia. Não. Não era por isto. Era porque... Como explicar aquilo? Ela mesma não sabia.) (REBELO, 2010, p. 19. 20-21).

O fragmento comprova o pensamento de Trigo (1969) quando diz que as análises empreendidas por Marques Rebelo são marcadas pelo uso de muitos recursos expressivos e estilísticos, como elipses, reticências e, principalmente, pelo “não-dito”, isto porque o texto rebeliano é cheio de implícitos e as entrelinhas muitas vezes dizem mais do que as próprias palavras, especialmente quando se tem um

narrador que interfere, insinua, deixa pistas para que o leitor procure construir uma interpretação. Partindo dessas considerações, podemos perceber que o trecho acima, localizado logo no início do romance, mais do que um simples diálogo entre dois namorados, representa a recusa de Leniza ao projeto familiar. Astério é um “pobre-diabo”, tipo comum nos romances de 30 que traduzem o perfil de alguém sem perspectivas, acomodado, resignado. O rapaz, por parecer um homem trabalhador e honesto, ganhou a aprovação de dona Manuela e entrou no conceito do que a sociedade considerava um “bom partido”. Em uma estrutura familiar patriarcal em que se espera da mulher que seja boa esposa, boa dona de casa e boa mãe, como é o caso de dona Manuela, a jovem se nega a cumprir este papel, o que implica que também está rejeitando a seguir os valores tradicionais burgueses vigentes.

Podemos associar alguns aspectos de *A estrela sobe* ao pensamento de Roberto Da Matta, no livro *A casa e a rua*. Ele utiliza as categorias “casa” e “rua” para designar “entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas” (DA MATTA, 1997, p. 14). Neste sentido, pela primeira entendemos um universo particular, doméstico, fechado, lugar onde está presente tudo que remete à moral e aos bons costumes; já a segunda, por sua vez, apresenta uma conotação totalmente inversa, pois é um local público, movimentado, desordenado, que permite ao indivíduo experimentar sensações e viver uma forma de liberdade que não seria possível na “casa” e, por isso, torna-se um ambiente perigoso para se viver, cheio de ciladas e armadilhas.

Este pensamento pode se aplicar perfeitamente à trajetória da protagonista de *A estrela sobe*, pois enquanto esta frequenta apenas o subúrbio carioca, lugar onde vive com a mãe, pertence ao universo da ordem, parece estar protegida, livre dos perigos do mundo. No entanto, a partir do momento em que entra em contato com a rua e com o universo de possibilidades que este espaço oferece, Leniza começa a ficar deslumbrada, fascinada com a vida que poderia usufruir se conseguisse o sucesso como cantora de rádio, saindo dessa esfera de proteção que a “casa” representa e ficando a mercê da “rua” com todos os seus perigos.

Como os clientes da empresa eram predominantemente do sexo masculino, especialmente médicos, o novo proprietário sabia que utilizando belas mulheres

conseguiria atingir um público muito maior, por isso, “Criaria um corpo de moças para atacá-los. Moças bonitas, escolhidas. Isto sim. Seria uma novidade. Daria resultados certos. Quem deixaria de receber uma moça bonita” (REBELO, 2010, p. 26). Observa-se, portanto, que o corpo feminino era quem ficava em evidência e não o produto, como se o que estivesse sendo comercializado fosse o corpo dessas jovens, em vez dos medicamentos. Isso pode ser evidenciado observando que enquanto às demais coube visitar hospitais, subúrbios e bairros mais pobres, Leniza, por ser mais bela e sensual do que as outras mulheres, ficou responsável pelo centro, e isso sem ter que passar por uma seleção, já que era mais apropriada para ser exposta em regiões de grande circulação e com pessoas de maior poder aquisitivo. Dessa forma, fica evidente a relação entre “trabalho” e “corpo” que estará cada vez mais presente na vida da protagonista.

O novo emprego representava uma boa oportunidade para a jovem: melhor remunerado e não era árduo. Porém, o mais importante é que nele sentia-se livre, aproveitando para poder andar livremente pelas ruas e conhecer locais que cada vez mais alimentavam o desejo de sair do anonimato e conseguir uma vida melhor:

Começou uma outra vida – oh! –, uma boa vida. Afinal, quem não ama a liberdade? Tinha obrigações, é certo – visitar dez médicos. Às vezes, com chuva, era bem cruel. Mas sempre era uma espécie de liberdade andar na rua, não ter horas certas, conversar com este, conversar com aquele, conhecer gente, ver passar gente (por que se encontram nas ruas criaturas às quais, por um sorriso, um piscar de olhos, uma inclinação de cabeça, nos sentimos imediatamente ligados, confundidos os destinos e os desejos, e que passam, em noventa por cento dos casos, nunca mais vemos?). E como é bom parar nas vitrinas – milhões de objetos que nos despertam os mais impressentidos desejos –, admirar os cartazes dos cinemas, entrar nos cafés, tomar refrescos, e em toda parte ouvir piadas, convites, sentir o olhar dos homens desejá-la, persegui-la. Abençoava o novo patrão (REBELO, 2010, p. 27).

Leniza vai se deixando seduzir pelo esplendor carioca e pela sensação de liberdade que experimenta, sentindo-se livre de horários, regras e limites: o mundo do consumo a fascina e, sem perceber, acaba sendo também um objeto de consumo. O fato de ser obrigada a trabalhar muito cedo, a princípio não parecia incomodar a jovem, mas as novas experiências a levam a pensar nos prazeres que a cidade grande pode lhe proporcionar e no quanto lhe é agradável perceber o olhar de desejo que os homens manifestam.

Assim como Jorge em “Oscarina”, o sucesso profissional da Leniza é inversamente proporcional ao crescimento moral, pois quanto mais se abrem as oportunidades para melhorar sua situação financeira, maior é o encanto e o deslumbramento com o universo que está surgindo e, conseqüentemente, aumenta o distanciamento em relação aos valores com os quais fora criado. E a diferença mais evidente entre esses dois personagens está no fato do primeiro apenas descer, sem sucesso algum, e ainda se achar feliz e realizado; ao passo que a segunda, alcança realmente o sucesso almejado, no entanto, quanto mais a estrela sobe, tornando-se uma artista de sucesso, mais se aproxima do seu fracasso moral. Para Frungillo (2001, p. 44), Jorge “escolhe o caminho ladeira abaixo” e Leniza descobre o caminho certo, ladeira acima, mas “vai deixando para trás a inocência daquele ‘pequeno mundo antigo’” e, por isso, acaba pagando um preço muito alto.

Em sua busca pela ascensão, Leniza está disposta a pagar qualquer preço para sair da obscuridade. De acordo com Trigo (1969, p, 67), a protagonista vê no “estrelato não a satisfação egoísta de um capricho pessoal, nem mesmo o objeto de uma vocação irrefreável, mas, de forma clínica, fria, a forma de escapar a um destino previamente traçado, de quase-miséria material e afetiva”, ou seja, para este autor, o que a jovem sente não é simplesmente o desejo pela fama, pelo sucesso, mas a possibilidade de fugir do destino que teve sua mãe e grande parte das mulheres nesse período.

Para dirigir a versão cinematográfica de *A estrela sobe*, Bruno Barreto teve a oportunidade de conversar com o próprio criador do romance, em 1975, e este revelou que: “Ela é uma personagem revolucionária para 1939. As mulheres daquela época não eram assim. Eram quase todas umas imbecis, que nem podiam sair de casa. Leniza é uma personagem que está dez anos à frente” (*apud* TRIGO, 1969, p. 66). Partindo dessa perspectiva, podemos perceber que a trajetória desta personagem representa a luta de uma mulher bem à frente de seu tempo, mas que não deixou de ser condicionada pelo seu meio, já que a única forma que encontra para sair da obscuridade é através da prostituição.

Nesse espaço de tempo entre o anonimato e a fama, o leitor pode enxergar uma Leniza dividida: quando está no subúrbio, mente para a mãe, para os vizinhos, finge estar agindo dentro dos princípios e valores burgueses, como quer dona Manuela; mas, quando sai desse ambiente, é uma mulher ambiciosa e esperta que se aproxima dos homens por interesse e se prostitui, entrando num círculo em que

usa e é usada ao mesmo tempo. É assim que a personagem vai construindo a sua história, marcando uma trajetória de subidas e descidas, altos e baixos, até chegar ao ápice de seu brilho ou ao nível mais baixo de seu declínio moral.

Para Renato Cordeiro Gomes, Leniza é o símbolo do Rio de Janeiro. A cidade estava dividida entre o velho e o novo, o provincianismo e o brilho da metrópole, lugar que mesmo cheio de contrastes sociais, políticos e econômicos, abriga o progresso e a modernidade. Da mesma forma, a protagonista de *A estrela sobe* sentia-se cindida entre dois mundos que tinha diante de si: o do anonimato, quando vivia no subúrbio carioca; e o do sucesso, quando está conseguindo realizar seu projeto:

Em vez de ler a cidade bipartida em espaços geográficos e socioculturais estanques, a fragmentação se dá na própria personagem. Leniza é a alegoria do Rio de Janeiro. O narrador espelha a cidade em uma mulher: a escrita sobre essa mulher é a escrita da cidade [...] Através da alegorização do corpo de Leniza que ocupa um lugar entre um mundo que se ia encerrando e outro que se inaugurava, a narrativa procura dramatizar o moderno que chega pelos meios massivos. Alegoriza a modernização pela venda do corpo que se degrada [...] Esse sistema passa a moldar a estrela que quer ascender e apegar-se ao mito do sucesso (GOMES, 2008, p. 146.147).

Para este crítico, a protagonista é o próprio “espelho partido”, incorporando a cidade carioca em vias de desenvolvimento e modernização e, ao mesmo tempo, cheio de contradições. Em outras palavras, assim como, no Rio de Janeiro, havia um espaço que a elite procurava esconder, que correspondia aos lugares que não conseguiam acompanhar o projeto modernizador (subúrbios, morros, favelas etc.) e outro em que se buscava construir a ideia de cidade perfeita, Leniza também representava esses dois lados. Seu percurso do bairro da Saúde para um apartamento na zona sul contrastam o Rio antigo e o moderno, como também a Leniza antiga e a moderna, mas um moderno que custou sua degradação. Para Adonias Filho (1969, p. 142.143), em Marques Rebelo a vida da personagem “se integra na própria vida da cidade. Ela, a personagem, encarna uma parte da cidade em seus problemas, sua conduta e suas paixões”; ou ainda, “é a cidade que a penetra em sua natureza de ser humano”, ou seja, os problemas, as paixões e os dramas da protagonista são também da cidade carioca.

Em vários momentos do romance Leniza recebe o adjetivo “inexplicável”, “misteriosa”. Cabe ao narrador ir revelando seus mistérios à medida que descreve o

seu percurso. Para Gomes (2008, p. 149): “o narrador vai tentando decifrar a personagem e a cidade, com comentários distribuídos ao longo da narrativa. Segue a protagonista, como que testemunhando a sua trajetória, analisando-a”. E entre os personagens, um dos homens que tenta entendê-la, ou ao menos procura fazer com que a própria protagonista compreenda o que está fazendo com sua própria vida, é Oliveira, um dos muitos pretendentes:

- Parece ser uma coisa, não é. Parece querer uma coisa, não quer.
- Eu engano muito.
- Engana a você mesma. Porque, afinal, que é que você quer? Que é que você espera da vida?
- Leniza exaltou-se:
- Espero muito, ora! Mais do que supões. Quero ser livre, Oliveira! Dispor de mim, você não compreende? Dispor de mim. Fazer o que entender.
- Ninguém é livre, Leniza. Tolice... (REBELO, 2010, p. 34).

Embora a princípio finja ter recursos financeiros e ofereça para a jovem uma vida confortável, através de uma relação sem responsabilidade, é esse médico que, por várias vezes, tenta adverti-la para não se deixar enganar pelas aparências, pelo falso brilho, pelo desejo de sucesso e, sobretudo, por essa liberdade que almeja, já que ninguém consegue viver totalmente livre, sem regras nem limites em uma sociedade cheia de armadilhas e precipícios. Ele próprio é uma vítima disso, já que sua posição o obriga a passar uma imagem de quem tem dinheiro: “dá aos outros uma posição que me envaidece, que me consola. Mas só Deus sabe o trapézio em que me equilibro para arrastar a mala. Mas poderíamos ser felizes, Leniza” (REBELO, 2010, p. 44). Mesmo sabendo de tudo que a jovem faz, é ele que tenta resgatá-la, procurando convencê-la, inclusive, de constituir uma família:

As ruas ferviam de vestimentas claras. Um sol dourado acendia vigorosamente as fachadas. Foram andando de braço dado, parando nas vitrinas, admirando os objetos mais insignificantes. Entre terno e irônico, Oliveira apontou o casal burguês – grávida e orgulhosa, a mulherzinha ia pelo braço do marido, cheio de solicitude. Felizes, limitou-se ela a dizer. E não tens inveja de uma felicidade assim? Perguntou Oliveira. Respondeu tranquilamente: não. Deram, silenciosos, alguns passos. Iam de braço dado, mas era como se um glacial abismo os tivesse momentaneamente separado (REBELO, 2010, p. 66).

A imagem da mulher grávida com o esposo retrata o modelo familiar patriarcal vigente na sociedade. Mais uma vez Leniza recusa esse projeto, procurando fugir do destino que teve sua mãe, seu pai e tantos outros. Para Vidal & Aguiar (2002, p. 35):

“Há nela uma rejeição quase instintiva a aceitar a vida abnegada do pai, da mãe e dos pobres que vivem na ladeira”. A estrela não se contenta com o tipo de felicidade em que ela viveria submissa, no mesmo ambiente precário e miserável, presa em um mundo em que não há muitas possibilidades, precisava de uma coisa bem maior: sair da obscuridade. É interessante observar que ao se distanciar dos valores burgueses, dos valores e princípios morais, a intenção de Leniza não é simplesmente romper com as normas e convenções, não é mostrar que é uma mulher à frente de seu tempo, mas é uma luta para poder fazer parte de uma sociedade a qual sempre viveu à margem. A esse respeito, Trigo (1969, p. 66) diz: “o sonho de Leniza é a integração, e se a sociedade carioca é suficientemente flexível para admitir, ou mesmo estimular, o uso de recursos pouco nobres, a culpa não é dela. Ela se serve do que pode: de si própria e do que tem nas mãos”, ou seja, para não ser um pobre-diabo, como é Jorge em “Oscarina” ou José em *Marafa*, ela usa os mecanismos que estão ao seu alcance: a dissimulação e a sensualidade.

Embora seja apaixonada por Oliveira, a protagonista não chega a ter um relacionamento sério com ele: “Você, Leniza, é mesmo uma charada. Você irrita, facilita, mas não consente tudo. Não quer. Também não quer casar, não é?” (REBELO, 2010, p. 34). Na tentativa de ser totalmente livre de compromissos, de regras e convenções, ela mesma criava seus próprios limites, e não os que a época impunha para as mulheres. Como os planos do médico iam de encontro aos seus, e o desejo de ser cantora de rádio mais importante do que quaisquer valores e princípios morais, ela passa a utilizar os homens como escada para realizar suas ambições, começando por Mário Alves. Segundo Vidal & Aguiar (2002, p. 40): “Nesse momento, o romance cria a forquilha de relações que será o caminho de Leniza: de um lado, Oliveira, sempre possível, sempre recusado; de outro, Mário Alves, iniciando efetivamente os casos amorosos”. O narrador apresenta o encontro da protagonista com este último da seguinte forma:

Leniza sentiu a obrigação de falar. Viu o anel no dedo dele e perguntou:  
 - O senhor é advogado?  
 - Sou (era contador).  
 - E tem muitas causas?  
 - Nunca tive nenhuma, senhorita. Nenhuma – e riu: - Uma falta de vocação, absoluta!  
 - Mas então o que é que o senhor faz?  
 - Vendo aparelhos de rádio.  
 Ela se iluminou:  
 - Rádios?!

- Sim, rádios [...]  
Leniza pensava: Caiu do céu! (REBELO, 2010, p. 39)

Leniza só se aproxima de Mário Alves por interesse, quando percebe que pode tirar algum tipo de vantagem. Essa forma de aproximação evidencia o pensamento de Vidal & Aguiar (2002, p. 40) quando dizem que ela “não será derrotada por ser inocente num mundo perverso; ela é, à sua maneira, perversa e cruel como seus amigos interesseiros”. O brilho de seus olhos ao saber em que Mário trabalhava anunciou que estava diante de uma “porta” que poderia se abrir para lhe trazer o sucesso e a fama tanto almejados, o que, de certa forma, a coloca em posição de igualdade em relação aos malandros e vigaristas que agem procurando tirar proveito das situações.

Oliveira e Mário Alves representam dois polos opostos. No tocante à relação de ambos com a protagonista, pode-se dizer que representam os polos da ordem e da desordem, do trabalho e da malandragem, respectivamente. O primeiro a adverte, a aconselha, procura mostrar que o caminho que conduz à glória é o mesmo que está levando-a ao declínio moral e fazendo-a sucumbir enquanto ser humano, mas, mesmo assim, é deixado para trás: “embora eu te ame, embora você diga que me ama, não passamos daí. Pelo contrário, sinto que cada dia nos afastamos mais de tudo que poderia nos salvar. Porque...” (REBELO, 2010, p. 107). Já Mário Alves, representa o famoso e típico malandro, canalha, nas palavras de Andrade (1972, p. 127), é uma “figura prodigiosamente viva do que há de abjeto na incapacidade humana”. Enquanto Oliveira procura afastá-la, Mário Alves a introduz a um universo de jeitinhos e favores que cada vez mais contribui para o declínio da protagonista. No entanto, isso só acontece porque entre o médico e o vigarista, a ordem e a desordem, ela prefere ficar com o segundo. Assim é o mundo de Marques Rebelo, cheio de exploradores que também são explorados em algum momento, pois enquanto a protagonista utiliza esse homem para poder entrar no mundo artístico, nem se dar conta de que também está sendo usada por ele.

Em mais de uma obra, chama-nos a atenção à onisciência do narrador de Marques Rebelo. Aqui, além de mergulhar psicologicamente em Leniza, ele também entra no texto para descrever gestos, atitudes e pensamentos de seus personagens, sinalizando sua fala entre parênteses. É assim que ele nos mostra as intenções de Mário Alves em relação a Leniza quando diz “(Valia qualquer sacrifício, pensava, correndo os olhos pelo corpo dela)” (REBELO, 2010, p. 62), e é também com esse



mesmo recurso que afirma: “(‘Uma das habilidades [do diabo] consiste em nos apresentar como triunfos as nossas derrotas.’)”, no momento em que a protagonista consegue marcar um teste em uma das rádios da cidade. Ao fazer isso, procura mostrar o contraste entre a alegria e a felicidade da moça por achar que o sucesso estava chegando, e o seu declínio moral, resultado dos meios que se utiliza para conseguir realizar seus planos.

Em relação a isso, Valeria Rosito, no artigo intitulado “Quatro estrelas e uma cidade: o Rio espectral de Lima Barreto, Marques Rebelo e Rubem Fonseca”, afirma que “Leniza, a estrela que sobe, premedita as jogadas necessárias à sua ascensão. Leniza paga pelo reconhecimento de sua voz, com o restante de seu corpo” (ROSITO, 2007, p. 42). O contrato na rádio conseguido por intermédio de Mário Alves era o primeiro passo para o sucesso, mas também foi o início de um processo que ainda iria muito além:

Mário Alves ajoelhou-se aos pés dela. Tinha tirado o paletó, desafogado o colarinho. Tocou-lhe nas pernas, cauteloso como se tocasse um animal selvagem, um animal que poderia ser venenoso. Leniza consentiu, baforando para o alto. Mário Alves sobe com as mãos para as coxas macias, que lhe lembram outras coxas macias – beijou-as. Leniza estremece. Tonta, tonta, sente Oliveira, sente as mãos dele, quentes, muito quentes, finas, espremerem, deslizarem com a delicadeza duma medusa no mar, espremerem... Ah!, sente-lhe os beijos nas mãos, nas unhas, nos braços, nos ombros, no colo. São palavras de amor em voz confusa! Os seios gritam. Oliveira beija-lhe os seios, Leniza geme. Mário Alves geme:

- Leniza, meu amor!...

Ela está distante, fremente, rilhando os dentes, tombando, em abismos sem fim. Ele avançou, quase feroz! Ela abafou o grito selvagem, na sensação inglória e dolorosa de que estava sendo aberta ao meio, rachada, dividida entre duas Lenizas: Leniza-Bem, Leniza-Mal – destruída para sempre a Leniza-Verdadeira, a que era Bem e Mal... (REBELO, 2010, p. 77).

Mais do que o simples relato de um ato sexual, o fragmento representa uma personagem cindida, dividida entre o bem e o mal, o certo e o errado, mas que ao entregar seu corpo para um homem por interesse e ambição, opta pela segunda opção. O jogo de imagens presente no trecho é muito sugestivo: Leniza sente-se sufocada, não apenas pelo ambiente, mas pelas circunstâncias, pela situação que ela mesma criou, pelo preço que estava pagando. O homem a toca como se estivesse lidando com um animal selvagem e venenoso, é como se lentamente ele fosse domando-a até obter o seu total consentimento, momento em que estaria pronta para se entregar ao seu algoz. Pensa em Oliveira, com quem nunca permitiu chegar a esse nível de intimidade, e a figura do animal feroz é substituída pela

delicadeza e sensibilidade da medusa do mar. Num jogo de imagens confusas, age como se estivesse entregando-se ao médico. Já para Mário Alves, a jovem era somente mais uma de suas conquistas fáceis, tanto que ao percorrer seu corpo lembra-se de “outras coxas macias”.

A personagem que durante todo o tempo estava cindida (Leniza-Bem e Leniza-Mal), definitivamente é “arrastada pelo outro ‘eu’ que havia nela, um ‘eu’ mais forte que ela mesma” (REBELO, 2010, p. 56). A penetração do órgão sexual masculino representa uma ruptura entre o que ainda restava da mulher inocente, ingênua, e uma nova, uma mulher capaz de tudo para conseguir o que quer. É como se ela houvesse perdido sua identidade (Leniza-Verdadeira) e apenas seu lado negativo prevalecesse a partir de agora, o que implica a predominância do lado da desordem, da libertinagem e dos prazeres:

Brilhavam estrelas quando acordaram. Dissipou-se a tonteira. Veio um amargo sentimento de perda, de diminuição. Sentia-se partida em pedaços. Procurou se reconstruir, pedacinho a pedacinho... Mas foi como uma criança de mãos trêmulas querendo armar um *puzzle* – impossível! E insensivelmente as lágrimas rolaram [...] Rolam as lágrimas. Por que, se foi ela mesma quem quis, quem consentiu? Por que, se ela sempre pensava naquilo como uma prova a que não poderia escapar, não deveria mesmo escapar? Só sabia que chorava, que se sentia pequena, insignificante, perdida. [...] Nunca nada lhe soara tão falso, tão odioso! Venceu um nojo incrível para oferecer os lábios que Mário espremeu com crueldade, amassando-lhe os seios contra o peito (REBELO, 2010, p. 77).

A expressão “Brilhavam estrelas quando acordaram”, lembra que Leniza está próxima de conseguir sair da obscuridade para brilhar nas rádios cariocas. Entretanto, através dos fragmentos que seguem, o narrador mostra uma mulher que não consegue se realizar totalmente. A alegria da noite anterior passa a dar lugar à amargura, ao sentimento de perda e de diminuição e a sensação de vazio. A imagem da angústia e a da criança tentando reconstruir o *puzzle* nos remete ao pensamento de Adonias Filho quando afirma que o sofrimento na produção literária de Marques Rebelo apresenta uma aflição maior porque não é físico, e sim resultante da “fixação de um estado de inocência nas criaturas, espantosa desproteção ante a crueldade e a injustiça [...] Em todos, os mais ambiciosos e viciados, os mais pusilânimes e cínicos, o lado infantil não desapareceu” (ADONIAS FILHO, 1969, p. 138). Isso explica porque, em vários momentos da trajetória de Leniza, surgem alguns aspectos que remetem à infância.

A lembrança da noite com Mário Alves repete-se em vários momentos, mas, posteriormente, é associada à ideia de vida nova, como vemos no seguinte fragmento: “O sexo ardia. O marceneiro tossia. Vida nova, outra vida... E Leniza rolava na cama qual canoa sem leme ao sabor das ondas. Veio uma tristeza funda com a lembrança de Oliveira, uma tristeza como jamais tinha sentido” (REBELO, 2010, p. 86). A expressão “o sexo ardia” lembra a personagem de que foi necessário submeter-se para poder alcançar essas mudanças. As passagens que indicam o brilho da estrela que sobe e a da mulher que sucumbe vão se tornando cada vez mais frequente:

Não há luz, nem estrelas no retângulo negro da janela. A luz do abajur põe o quarto numa penumbra vermelha, reles e suspeita. O elevador sobe, desce, desce, sobe... Vem o quebrar das ondas fracas contra o cais, vem o chiado das ondas vencidas, fugindo por entre as pedras. Vem o vento do mar que balança, leve, as cortinas, que arrepia, leve, os corpos nus suando. Vem a dor do amor que leva Leniza da terra para o céu, numa vertigem (REBELO, 2010, p. 131)

O negro da janela, juntamente com a luz do abajur e a penumbra reles e suspeita, contrastam o sucesso de Leniza e os mecanismos utilizados para chegar até ele, da mesma forma que o subir e descer do elevador sugerem a ascensão na carreira e a queda em relação aos aspectos de sua vida moral. A presença do mar, uma constante no romance, reflete os diferentes estados de espírito da protagonista. Ao mesmo tempo, também representa alguém que ia se deixando guiar pelas ondas, pelo vento, até o momento em que acaba naufragando em pleno mar. Quando Leniza está no auge de seu sucesso, é Oliveira que prevê o fim: “- Acha que é milagre? – tentou gracejar. Ele custou a responder [...] – Não. Acho que é o fim. Custou mas chegou – e devolveu-lhe os jornais” (REBELO, 2010, p. 130).

O fato de conseguir um espaço na rádio já foi suficiente para fazer com que Leniza começasse a repetir os mesmos erros do pai: “se endividando mesmo por amor a uma porção de pequenos luxos burgueses” (REBELO, 2010, p. 10). Abandona o emprego no qual trabalhava, muda o padrão de vida antes mesmo de receber o primeiro salário, deixa ser levada pela multidão, até que, em um momento de desespero, tudo isso lhe parece estranho:

Vai como uma cega por entre a multidão que a leva, que a arrasta, como uma corrente irresistível, que a deixa sem destino em todas as esquinas. A cidade surge-lhe estranha. Parece que é outra cidade, uma cidade, de

pesadelo. Os homens não parecem que são homens, os gritos dos jornaleiros, as buzinas dos automóveis, todos os barulhos urbanos perturbam-na como uma música de doidos. Entrou no apartamento de Dulce. Desabou-lhe nos braços, chorando. Dulce soube de tudo, sorrindo. Não se apoquentasse. Que tolinha! Beijou-a, afagou-a, animou-a. Deu-lhe uma nova vida [...] Precisava também era sair da Saúde. Vir morar cá para baixo. Por que não vinha morar com ela? Por quê? Haveria de protegê-la, de ampará-la, amá-la (REBELO, 2010, p. 155-156).

Na ânsia de subir e no desespero de não receber seu salário, Leniza torna-se amante de Dulce Gonçalves, uma famosa cantora de rádio, já que esta, além de lhe dar dinheiro para garantir um padrão de vida mais alto, ainda a apresentaria a pessoas influentes no meio artístico, ajudando-a a subir cada vez mais. Uma das primeiras atitudes da protagonista foi deixar o bairro da Saúde, onde morava, para viver em um apartamento na zona sul, mais adequado com sua nova posição: “Sentia-se miserável, imunda, escória humana, campo de todos os pecados, lama. Mas subira. Dois ou três degraus na escada do mundo. Via que estava num plano bem acima [...] Mas precisava subir mais, sempre mais, custasse o que custasse (REBELO, 2010, p. 157).

A forma como Leniza age nos remete ao pensamento de Goldmann (1976) quando diz que, em virtude das modificações trazidas pelo capitalismo, as pessoas priorizam mais os aspectos quantitativos em detrimento dos qualitativos, já que é o primeiro que passa a mediar a relação entre o sujeito e o mundo. Isso significa que em uma sociedade extremamente competitiva como a nossa, todos acabam expostos a um processo de degradação, de modo que na busca pelos valores autênticos, em algum momento, nós teremos de usar os mecanismos de troca. No caso da degradação da protagonista, que tinha como objetivo sair do anonimato e deixar a vida miserável no subúrbio carioca, ela mesma foi o valor de troca, utilizando seu próprio corpo como mercadoria.

Apenas quando Leniza vê Oliveira é que, por alguns momentos, percebe que ele tem razão, que o caminho que está construindo para o sucesso é inversamente proporcional a sua realização como pessoa:

Como era difícil viver! Como Oliveira era cruel! Como o mundo era cruel! Como tudo era sujo, insignificante, atroz... E Oliveira tinha razão. O que lhe doía mais era que Oliveira tinha razão. Ele, que era tão ruim quanto ela, tão pecador quanto ela, é que tinha razão! Como caíra! Como era frágil a sua vontade, como era fraco o seu corpo. Precisava subir e por isso se entregava à toa, como coisa morta e sem ânimo! Dulce jogava com ela da maneira que queria. Não tinha forças para reagir. Temia perder o pé, cortar sua subida. E sentia que precisava ter coragem, reagir, libertar-se de Dulce,

mesmo que fosse uma vitória fictícia, uma vitória fictícia como todas as suas vitórias, mesmo que fosse para cair logo depois, porque ela pressentia que cairia logo depois! (REBELO, 2010, p. 163).

À medida que o narrador vai entrando no declínio da personagem, os diálogos mais curtos e leves do início do romance vão dando lugar a trechos mais densos, mais profundos, mergulhando nos conflitos da protagonista. No fragmento acima, é como se o narrador sugerisse que o contato com o médico a fazia perceber o que estava deixando para trás e refletir sobre o alto preço que estava pagando, reconhecendo, ainda que por apenas alguns momentos, que estava sucumbindo, declinando por falsas conquistas.

Mesmo pressentindo o seu fracasso, sua descida ao ser transformada em uma mercadoria barata e objeto de exploração sexual de homens e mulheres, Leniza ainda teme interromper sua subida. Livra-se de Dulce, no entanto, se oferece para se tornar amante, por um mês, de Porto. Por mais que estivesse pagando pelo corpo de Leniza, Porto é o único que a trata com ternura, como mostra o fragmento: “Sentia era uma grande camaradagem, uma compreensão como jamais experimentara por nenhum homem, uma sincera gratidão pela atenção que lhe dispensava, não dando a perceber que ela era uma mulher que se paga” (REBELO, 2010, p. 173).

Na ânsia de subir a todo custo e depois de ter perdido totalmente o rumo, Leniza deixa “o caso Porto” e se torna amante de um velho rico, Amaro Santos, através do qual tem a oportunidade de trabalhar em uma rádio melhor. É com este novo amante que a protagonista chega ao auge do sucesso, mas é também com ele que desce ao outro extremo:

A ascensão artística é ironicamente um modo de liberdade menor para Leniza, à medida que tem de se submeter a visitas “cronométricas” ao apartamento do sujeito, sem que haja qualquer laço afetivo: não era assim com o jovem Mário Alves, com quem mantinha alguma amizade; nem com Dulce, e sua atração irresistível; muito menos com Porto. Os contatos com Amaro são descritos pela voz indireta do narrador como odiosos, as mãos que queimavam como ferro em brasa, dando-lhe a sensação de uma marca “feita a fogo nos escravos e nos animais”. Assim, Leniza tem a impressão de cair numa situação escrava, à medida que sobe na carreira; tanto que entra em depressão, sentindo-se infeliz como nunca (VIDAL & AGUIAR, 2002, p. 54-55).

A liberdade e a independência que Leniza esperava conquistar quando começou a ter um espaço na rádio vai sendo transformada em uma espécie de

escravidão, especialmente quando se torna amante de Amaro Santos. Com outros amantes, a jovem mantinha algum tipo de relação, já com este, por sua vez, não havia qualquer relação afetiva, apenas a satisfação sexual do velho. Para que Leniza conhecesse o que havia por trás do mundo artístico, precisou descer ladeira abaixo, chegar ao fundo do poço. Aprendeu com sua própria experiência que o brilho que todos viam no mundo das rádios, na verdade, esconde um lado obscuro, cheio de exploradores e explorados, vigaristas e malandros, de modo que a maioria que consegue chegar ao sucesso não é apenas pelo talento: a protagonista, por exemplo, só conseguiu através de Mário Alves, que tinha amizade com alguém que trabalhava na rádio; depois disso conheceu Dulce que a apresentou a artistas e influentes e, por fim, a mudança para a Continental por meio de Amaro Santos. Em síntese, o modo pelo qual a personagem achou que seria mais fácil foi o responsável por seu declínio.

O auge do fracasso de Leniza ocorre quando acontecem as duas coisas que ela mais temia: a descoberta pela mãe e, a pior de todas, um filho:

Ao fim de uma semana de inútil espera, Leniza ficou alarmadíssima. Era a desgraça! A fragorosa ruína de todos os seus esforços, a desmoralização mais completa, a certeza de que sua mãe não a perdoaria. Seria a positividade de todas as suas faltas, seria a verdade entrando afinal, nua e crua, pelos olhos de dona Manuela. Foi tomada de um medo atroz. As mais confusas deliberações acudiram-lhe ao pensamento acovardado. Mas no caos tremendo veio surgindo a figura de Oliveira, como um anjo de salvação [...] Leniza explodiu num soluçar convulso, desesperada, caiu ajoelhada aos pés dele. “Oliveira! Oliveira! Não queiras que eu morra! Não queiras! Me salve!” Oliveira fraquejou. O coração comprimido, sem recursos. Tomou-lhe a cabeça, tão encantadoramente penteada, encostou-a contra o peito e começou a alisá-la com um jeito de pai que perdoa a falta da filha (REBELO, 2010, p. 193.195).

Para chegar ao sucesso Leniza deixou para trás todas as pessoas que se preocupavam verdadeiramente com ela, fez isso com Porto e, especialmente, com Oliveira. Em vez deles optou sempre por quem lhe proporcionaria algum tipo de vantagem, como Mário Alves, Dulce e Amaro Santos. O filho para ela é como se fosse o final do caminho, a frustração, a sensação de que todos os seus esforços para subir e brilhar tivessem sido tudo em vão.

Mais uma vez a imagem de Oliveira surge como o único que pode salvá-la, quando na verdade a salvação é o aborto, única forma de impedir que as pessoas descubram a vida de prostituição levava para chegar ao sucesso. No entanto, este sente-se incapaz de realizá-lo: “Porque eu não vejo razão para cometê-lo. Não vejo

nenhuma vergonha em você ter um filho [...] Não posso, não posso – teve uma voz cruel, vingativa: Está acima do meu amor – e ultrajante: - Peça a quem fez” (REBELO, 2010, p. 195).

Para livrar-se do “perigo” a protagonista faz um aborto clandestino em um ambiente sem as mínimas condições de higiene que por pouco não a leva à morte. A narrativa também sofre uma transformação nesse momento, já que os episódios passam a ser apresentados através de datas que se estendem do dia 28 a 13, mas sem fazer referência ao mês, neste espaço são relatados todos os acontecimentos que sucedem ao aborto, desde o momento em que é hospitalizada, rejeitada por Amaro Santos que lhe dá uma quantia insignificante, mostrando como se tornou uma mercadoria barata cuja vida valia muito pouco, o abandono das pessoas mais próximas e o recomeço da estrela.

Em seus delírios, a imagem de todos os amantes aparece de forma confusa na cabeça de Leniza e ela acaba reproduzindo muitas das cenas que teve com eles: “narrava fatos escabrosos de sua vida com uma minúcia, uma nitidez fotográfica” (REBELO, 2010, p. 208). O contraste entre a ordem e a desordem está presente também nesses instantes finais, pois dona Manuela, mesmo ouvindo cada palavra de sua filha com uma dor forte no coração, permanece ao seu lado até perceber que ela está totalmente recuperada, é como se o narrador quisesse mostrar que sua sucessão de fracassos só se deu porque a jovem se afastou da redoma de proteção do ambiente doméstico e familiar, do universo da ordem, e tivesse optado pelo seu oposto, passando a fazer parte do microcosmo da desordem.

Os episódios finais do romance também são bastante sintomáticos. Leniza procura uma igreja, local em que buscava encontrar refúgio, perdão, consolo. No entanto:

a igreja estava fechada. O papel caiu-lhe da mão ou ela jogou-o fora? Não! O céu não me quer – e novamente mergulhou na onda humana, caudal de sofrimentos, inquietudes, aflições, incertezas, pecados. Foi arrastada. A tarde caía. A vida esperava-a, era preciso viver. E para viver era preciso lutar, lutar, lutar, - ia ganhando animo como um avião que toma impulso no campo para subir – lutar sempre! Um homem lhe sorriu, nos olhos o mesmo desejo de todos os homens. Ainda era moça, muito moça. Ainda... Como agulha que o imã atrai, foi-se encaminhando, os passos mais firmes, sempre mais firmes, para Continental (REBELO, 2010, p. 222).

O fracasso de Leniza enquanto ser humano não apagou seu desejo de brilhar, nem a vontade de seguir em frente. Além disso, não se sente culpada pelo

que lhe aconteceu, culpa justamente Oliveira por ter recusado realizar o aborto. Mário de Andrade classifica os romances de Marques Rebelo como abertos, porque nele a participação do escritor se dá de forma mais livre e contemplativa, e o seu final não encerra uma vida, ou uma fase da vida, mas uma experiência. Neste sentido, o fato da protagonista finalizar sua “experiência” se encaminhando para a rádio Continental “nos faz prever que a moça vai recomeçar a mesma vida, vai ter experiências e incidentes perfeitamente assimiláveis a tudo quanto já viveu” (ANDRADE, 1972, p. 126). Isso pode ser percebido, por exemplo, no fato da protagonista refletir sobre sua juventude ao perceber o olhar de desejo de um homem que lhe sorriu.

Jorge, em *Oscarina*, dizia que precisava gozar enquanto era moço, já em *A estrela sobe*, Leniza encontra conforto ao saber que é jovem e que tem a vida inteira pela frente. O uso de reticências após a palavra “ainda” e a sensação que o olhar de desejo de um homem lhe desperta deixa em aberto um universo de possibilidades. A imagem da agulha também é bastante sugestiva, porque assim como esse objeto é atraído pelo ímã, ela foi atraída pelo esplendor e acaba sendo arrastada por todo seu fervilhão. O narrador termina o romance apresentando um sentimento de piedade e comiseração pelo que poderá suceder com Leniza:

aqui termino a história de Leniza. Fico, porém, quantas vezes, pensando nessa pobre alma tão fraca e miserável como a minha. Tremo: que será dela, no inevitável balanço da vida, se não descer do céu uma luz que ilumine o outro lado das suas vaidades?” (REBELO, 2010, p. 222).

Essas cenas finais mostram o quanto de dramático, poético e lírico tem Marques Rebelo em suas produções literárias. O autor trata com dureza os personagens que seguem o mundo do trabalho, na maioria das vezes eles não conseguem êxito nesse universo e acabam vivendo como “pobre-diabos”, já aqueles que trilham o caminho inverso também acabam tendo um destino muito cruel, resultante da vida desregrada que levam. No entanto, apesar das escolhas que Leniza realiza, rompendo com a esfera familiar e seguindo o caminho da prostituição, sua trajetória é carregada de um lirismo e poeticidade enorme. Ela poderia ter morrido ou tido outro desfecho, mas em vez disso seu criador prefere encerrar a obra deixando sua história em aberto e deixando pistas de que nada mudou (“Um homem lhe sorriu, nos olhos o mesmo desejo de todos os homens.



Ainda era moça, muito moça. Ainda...”) , além do fato de que agora é possível ouvir “A voz carioca que o Brasil adora”: Leniza Máier.

### 3.3 *Marafa*: algumas considerações

*Marafa* é o romance de estreia de Marques Rebelo, publicado em 1935, e assim como na maioria de suas obras, o autor escolhe o Rio de Janeiro da primeira metade do século XX como cenário. No prefácio deste livro, o crítico Otto Maria Carpeaux afirma que “É uma obra-prima, retrato perfeito do povo carioca, da mão do mais consciencioso mestre da arte literária”; ou ainda, “a epopeia meio triste do homem comum, do povo miúdo do Rio de Janeiro, sempre em determinado momento histórico” (CARPEAUX, 2003, p. 5.7), fazendo referência aos aspectos privilegiados no romance e enaltecendo a capacidade do autor em construir com maestria e perfeição o amplo painel carioca.

No livro estão presentes as principais paixões que caracterizam o estereótipo do brasileiro: o carnaval, o futebol e a mulata bonita e sensual como símbolo da mulher brasileira. Tudo é retratado levando em consideração não a classe privilegiada, que se preocupa em transmitir a imagem de uma cidade ideal, mas das pessoas que estão à margem e residem nos subúrbios, cortiços e morros cariocas, espremidos pelo progresso dos grandes centros urbanos. Isso ocorre porque o interesse de Marques Rebelo não é propagandar as belezas paradisíacas do Rio de Janeiro, mas mostrar um universo que vai muito além: “A matéria de *Marafa* são justamente as drogas que envenenam esse povo carioca, anestesiado pelo carnaval, pelo futebol, pela mulata, pelas leituras falsas e pela baixa politicagem” (CARPEAUX, 2003, p. 7).

Evidencia-se, portanto, que o escritor traz em cena uma cidade que vive um processo de urbanização e modernização constante, mas que não deixou de ser um lugar em que um número muito grande de pessoas, embora partilhem dos gostos pelas festas populares, pelo futebol e pelo estereótipo da mulher brasileira, não acompanham o mesmo ritmo de desenvolvimento e vivem marginalizados, forçados pelas circunstâncias a procurar outros mecanismos para conseguir sua sobrevivência, seja de forma legal, considerando os padrões sociais vigentes, ou através de meios ilícitos, aproveitando-se do “jeitinho” e da malandragem. São exatamente essas contradições na “Cidade Maravilhosa” que Marques Rebelo capta

em *Marafa*, descrevendo os aspectos do cotidiano, mas sem deixar de lado o humor com o qual apresenta muitas cenas e situações. É com esse olhar, ora nostálgico, ora irônico e irreverente que consegue despertar a sensibilidade do leitor para os dramas e dilemas do indivíduo, como afirma Carpeaux (2003, p. 7) quando diz que: “esse grande humorista também é um grande sentimental e aos excitantes da vida ele acrescenta as dores do hospital e a melancolia da terra rasa debaixo da qual se sepultam os mortos”, daí dizer que “*Marafa* é um livro completo”.

No conto *Oscarina* e no romance *A estrela sobe*, analisados anteriormente, a narrativa gira em torno de um único personagem, Jorge e Leniza, respectivamente, já em *Marafa* não há apenas uma história, mas várias que se desenvolvem paralelamente. Isso ocorre porque nesta obra há uma grande galeria de personagens representando os mais diversos tipos humanos, cada um com suas especificidades, com sua trajetória de vida: temos o homem trabalhador que sofre para sobreviver com o pouco salário que recebe; o malandro que procura uma vida fácil e sem preocupações, valendo-se do calote, da trapaça e do “jeitinho” para obter vantagens e benefícios; as prostitutas, tanto as que estão ali sonhando em um dia poder abandonar a prostituição e constituir uma família, como também as que acabaram se habituando e não apresentam nenhuma perspectiva de mudar de vida; a moça tradicional, desde muito cedo educada para o casamento e tudo que estivesse relacionado ao lar e aos afazeres domésticos; jovens mais ousadas que ficam numa posição intermediária, já que foram criadas segundo os valores e princípios morais burgueses, entretanto, não os seguem à risca, permitindo liberdades que lhe caracterizam como alguém de ideias bastante avançadas para seu tempo. Completam ainda este cenário: bêbados, seresteiros, donas de casa, funcionários públicos e outros que contribuem para que Marques Rebelo possa compor o painel carioca com toda sua dinâmica social.

No meio de tantas histórias e tipos peculiares, dois se destacam: José e Teixeira. O primeiro é caixeiro, homem trabalhador e sem ambições que vive resignado e acomodado em seu meio. Na tentativa de levantar recursos para casar-se com Sussuca, torna-se boxeador, no entanto, quando está chegando ao ápice da carreira sua vida é interrompida por Teixeira, um típico malandro que vive de arruaças e confusões, sempre procurando uma forma de obter vantagens à custa de outras pessoas.

Ordem e desordem, trabalho e malandragem também estão presentes neste romance. No conto “Oscarina” esses dois universos são representados basicamente através do protagonista Jorge e sua transformação em cabo Gilabert, quando prefere a satisfação dos prazeres ao lado de Oscarina a ter que seguir uma vida honesta através do trabalho; em *A estrela sobe* estão configurados na própria trajetória de ascensão e queda de Leniza quando deixa para trás os princípios e valores com os quais foi criada e utiliza o próprio corpo como moeda de troca para alcançar o sucesso e se tornar uma artista de renome. Diferentemente dessas obras, em *Marafa* eles não se resumem apenas na história das personagens, mas no desenvolvimento de todo o romance.

Este romance não apresenta o mesmo jogo dialético apontado por Candido (2010) ao analisar as *Memórias de um Sargento de Milícias*, pois em *Marafa* os universos não se comunicam e estão de tal forma distantes um do outro que não chegam a se encontrar em nenhum momento da narrativa, exceto nos episódios que conduzem ao seu desfecho. No entanto, ordem e desordem, trabalho e malandragem estão presentes desde a própria organização de *Marafa*, pois por meio de capítulos muito curtos o narrador ora descreve o dia-a-dia e os costumes daqueles que vivem do suor de seu trabalho, como José, Sussuca e a família de ambos, ora retrata o mundo das prostitutas e dos malandros, como Rizoleta, Teixeira e outros personagens.

Para Frungillo (2001, p. 42), Marques Rebelo volta “ao mesmo ambiente com uma obra de maior fôlego, e de visão de mundo decididamente mais trágica”, fazendo referência à intensidade com que os dramas dos indivíduos são retratados e o desfecho que cada personagem recebe, dependendo da posição que ocupa em cada um dos segmentos. É nesse universo da ordem e da desordem, do trabalho e da malandragem que iremos nos aprofundar no terceiro capítulo, mostrando como eles são construídos no romance e como se cruzam delineando o destino de cada personagem.

### III. TRABALHO E MALANDRAGEM EM *MARAFÁ*

Para retratar a dinâmica social do Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX, Marques Rebelo construiu personagens que representam os mais diversos grupos e segmentos sociais. E, ao fazer isso, deixou de lado a imagem de “Cidade Maravilhosa” que era difundida nacional e internacionalmente, um lugar de belezas exuberantes e paradisíacas, para mostrar a vida nos subúrbios, o dia-a-dia daqueles que não conseguiam acompanhar o ritmo de desenvolvimento citadino, apresentando, assim, a população que, longe de ser beneficiada com todas as transformações, acabou sendo espremida, empurrada e obrigada a sair para dar lugar às edificações que passaram a ocupar os espaços anteriormente ocupados pelas habitações pobres.

Em *Marafá*, Marques Rebelo retrata esse amplo painel carioca, trazendo à cena duas esferas sociais distintas, cada uma com espaço e tipos particulares. Assim, de um lado é narrado o mundo em que vivem as prostitutas, os malandros e o que está associado ao prazer, à vida desregrada; e, de outro, é apresentado o mundo dos trabalhadores, das donas de casa, dos pequenos funcionários e que remete ao espaço familiar. Segundo Renato Cordeiro Gomes, esses dois universos estão dispostos da seguinte maneira no romance:

O primeiro espelha o espaço público do Mangue [...] as ruas adjacentes, a Lapa, os bares, as avenidas, o carnaval. É o espaço marcado pelas noções de mobilidade (não-permanência), de não-família, de prazer instrumentalizado pelo corpo, de dispêndio, de ausência do “trabalho” [...] O segundo espelha o espaço privado, o mundo da casa, marcado pelas noções de permanência, de família nuclear, de trabalho, da repressão do corpo como lugar de prazer, da noção de honestidade, de economia [...] É o espaço doméstico marcado pelo sentimento de privacidade e pela ideia de lar – o lugar sagrado dos valores tradicionais (GOMES, 2008, p. 136).

De acordo com o crítico, no espaço marcado pela ausência do trabalho e pela satisfação dos prazeres estão situados os lugares e os elementos propícios para a desordem e, conseqüentemente, para o descumprimento das regras e princípios sociais. Fazem parte desse universo Rizoleta e as prostitutas do bordel, e os homens como Teixeira e seus amigos de malandragens, indivíduos que usam mecanismos ilícitos ou ilegais para o benefício próprio, vivendo da vagabundagem,

da ociosidade e/ou da trapaça. Segundo Gomes (2008), esse lado é narrado em um ritmo mais ágil, pois como não há predominância da lei e da ordem para orientar o comportamento dos indivíduos, a mobilidade e a flexibilidade se sobressaem, favorecendo o imprevisível, as surpresas e a mudança rápida de uma cena para outra.

Já o segundo espaço, por sua vez, é o inverso de tudo que foi dito sobre o anterior, pois retrata a esfera privada, doméstica, lugar em que os instintos e os prazeres são controlados e em que há uma grande valorização das normas, padrões sociais e princípios morais. No romance em análise, é a esfera em que vivem José, Sussuca e outros personagens secundários, símbolos da família tradicional. Como, nesse caso, a conduta dos indivíduos é orientada por leis, o espaço é representado “em ritmo bem mais lento que mimetiza o arrastar cinzento do cotidiano previsível, sem surpresas” (GOMES, 2008, p. 137).

As histórias de cada grupo são narradas separadamente. A própria estrutura da obra demonstra essa divisão, uma vez que o romance está organizado em pequenos capítulos, quase independentes uns dos outros. No entanto, em nenhum momento há quebra de linearidade, antes reforçam a ideia de que os universos nele retratados não se comunicam, nem interagem um com o outro. Para Gomes (2008), isso só é possível em virtude da presença de um narrador onisciente que observa atentamente os fatos, tudo sabe e tudo vê. Se em “Oscarina” esse narrador mergulha no interior do personagem revelando seus conflitos mais profundos, utilizando o discurso direto para que o leitor possa ver como as cenas se passam sem a interferência da voz que narra, em *Marafa* ele mantém certo distanciamento, transitando livremente na narrativa de modo a poder narrar os dois recortes espaciais.

A maneira como esses universos estão configurados no romance, bem como os tipos característicos que os representam, nos remete à ideia de “ordem e desordem” discutida por Antonio Candido em “Dialética da Malandragem”. Tomando como ponto de partida essa discussão, o espaço que tem como personagens os indivíduos que procuram seguir as normas e preceitos morais, defendendo os valores tradicionais burgueses, corresponde ao universo da ordem, como são exemplos José, Sussuca e os demais personagens ligados à esfera do trabalho; ao passo que o espaço em que se sobressai a ausência de regras e a satisfação dos prazeres representa o universo da desordem. A partir dessas considerações,

passaremos a analisar como os polos da ordem e da desordem, ou do trabalho e da malandragem estão construídos no romance *Marafa*.

## **1. Universo da ordem e do trabalho**

### **1.1 José: o pobre-diabo**

José era um homem trabalhador e honesto que sempre buscou viver de forma digna e honrada, sustentando-se com o pequeno salário que recebia pelo seu trabalho como auxiliar de escritório. Assim como ocorre com grande parte dos personagens rebelianos, era de uma família humilde, que tinha apenas o necessário para sobreviver: “Se não dava para enriquecer, deu para viver. Se não era farta a vida, era decente” (REBELO, 2003, p. 101). Para chegar a essas condições, o pai teve que passar por muitas privações e dificuldades. Quanto à mãe, dona Matilde, sempre foi uma mulher dedicada e submissa.

Observando os papéis que o pai e a mãe de José desempenham na estrutura familiar, podemos perceber que eles representam o comportamento tradicional do homem e da mulher pequeno-burgueses. Ao homem cabia prover o sustento da casa e exercer a função de chefe da família, o que Osório consegue desempenhar através do seu esforço e do seu trabalho. Já à mulher, por sua vez, eram atribuídas às tarefas relacionadas ao lar, em que sua principal função era a de mãe dedicada e de esposa exemplar, princípios que dona Matilde também procura seguir à risca. Como ao homem e não à mulher cabia o poder de decisão, a mãe de José não manifestava nenhuma opinião própria, permanecendo sempre subordinada às vontades e às atitudes do esposo, sem fazer nada que este não consentisse: “Não riscava um fósforo sem perguntar a ele: - Que é que você acha, Osório? Ele poderia dar a opinião mais absurda do mundo, que ela achava certa: - Tem razão, Osório” (REBELO, 2003, p. 102).

Os pais procuraram criar os filhos ensinando os mesmos valores e princípios, mas em decorrência da diferença de comportamento entre os irmãos, tratavam cada filho de uma forma diferenciada: “não podia deixar de admirar mais a Jorge, mais inteligente, mais aplicado, fazendo figura nos colégios, brilhando em qualquer parte em que se metesse” (REBELO, 2003, p. 102). Ora, Jorge, o filho caçula, dedicava-se com afinco aos estudos, cursava medicina, conhecia pessoas influentes, ajudava

nas despesas de casa, escrevia artigos para jornais sobre ciência e literatura, assuntos considerados muito complicados para essa faixa da população que não tinha acesso a esse tipo de conhecimento, e isso fazia com que fosse visto pela sociedade e, sobretudo pela família, como alguém influente e importante. Já José, por sua vez, era um “cachorrinho manso”, um simples e pacato trabalhador, que nunca se considerou capaz de seguir o mesmo caminho do irmão por se achar inferior. Diante dessas diferenças, compreende-se o porquê de Jorge ser motivo de orgulho para os pais, causando uma maior admiração e, conseqüentemente, ter mais influência nas decisões tomadas pela família, fato de que o próprio José tinha consciência: “Jorge não era o mais querido pelos pais do que ele, tinha certeza. Mas era infinitamente mais ouvido, mais acatado” (REBELO, 2003, p. 99).

Embora José trabalhasse muito, o dinheiro que recebia como pequeno funcionário só era suficiente para o seu sustento porque ainda morava na casa dos pais. Apesar disso, não tomava nenhuma iniciativa para melhorar sua situação, como mostra o narrador:

José ganhava pouco e o lugar de auxiliar de escritório, que ocupava há cinco anos, evidentemente não tinha nenhum futuro definido. Mas, conformado e contente, ia vivendo sem revoltas. Julgava-se pouco inteligente, porque nunca dera para os estudos. Seria sempre, pensava, um degrau humilde para a subida dos que sabiam mais. Alguns sabiam tanto como ele, é certo. Mas eram os ousados, os enérgicos, os que tinham a coragem que lhe faltava – a de usar toda sorte de meios para atingir determinado fim. Lisonjeiros, servis, mentirosos, intrigantes, adutores, que importa? Eles eram humanos, eles defendiam suas vidas, eles se impunham a qualquer preço. Reconhecia a superioridade, sem inveja. Acreditava em consciência limpa como desculpa para sua timidez, para a sua passividade na conquista duma posição melhor. A honestidade do seu procedimento e a boa vontade para o trabalho, mais dia menos dia, lhe trariam uma recompensa. Era esperar (REBELO, 2003, p. 31-32).

Em uma sociedade extremamente competitiva, um dos caminhos para conseguir chegar ao sucesso era “usar toda sorte de meios para atingir determinado fim”, isto é, utilizar a esperteza, a malandragem, ou o famoso “jeitinho”, e aproveitar-se de alguma situação para tirar vantagem. Diferentemente dessas pessoas, José era incapaz de fazer uso de qualquer mecanismo ilegal ou outro artifício que fosse de encontro com os princípios e os valores que defendia. Também não tinha coragem de procurar mudar a realidade à sua volta e de lutar por melhores condições de vida, esperando resignado o dia em que pudesse colher os frutos de seu trabalho. Trata-se, portanto, de um “pobre-diabo”, no sentido empregado por

Paes (1990), já que é alguém desprovido de bens, que passa por dificuldades financeiras, e se anula por deixar de reivindicar os seus direitos, tendendo ao fracasso. Embora José não buscasse mudar a realidade à sua volta, sabe-se que não havia muitas possibilidades para indivíduos que, assim como esse personagem, pertenciam às camadas menos favorecidas. Neste sentido, podemos perceber que o narrador faz também uma crítica à ideologia do trabalho, uma vez que vivemos em uma sociedade em que há uma valorização excessiva do trabalho, mas que não oferece os meios e as condições necessárias para que todos os indivíduos tenham as mesmas oportunidades.

Se Jorge, protagonista do conto “Oscarina”, queria encontrar uma forma mais fácil de conseguir ascender socialmente, José, por sua vez, acreditava ser inferior às outras pessoas e não buscava qualquer possibilidade de mudar de posição. A honestidade e a dignidade eram utilizadas por este personagem como pretexto para justificar seu imobilismo, tanto que só tomava como exemplo as pessoas que se encontravam em uma situação mais difícil do que a dele:

Vinha o Natal, outros eram aumentados, ele ficava marcando passo no ordenado. Apertava a mão do chefe, sem rancor: - Boas festas, feliz ano-novo. Os chefes do alto vêem mal. Um dia veriam. E esperava outro Natal. Como vivia com os pais, os trezentos mil-réis do ordenado iam dando de qualquer modo para se vestir e divertir-se modestamente. Quantos havia em piores condições do que ele? – consolava-se. Na companhia mesmo – quantos? O Aldo, por exemplo, era casado e tinha quatro filhos. Que milagres fazia com os seus trezentos mil-réis! (REBELO, 2003, p. 32).

Nem mesmo no próprio trabalho José teve coragem de se impor, de buscar melhores condições e lutar por um salário mais digno, continuava sempre esperando, tranquilamente, o dia em que o próprio chefe reconhecesse seus esforços e tomasse a iniciativa de recompensá-lo. Esse tipo de comportamento, além de impedir que conseguisse uma posição mais favorável, também o tornava um alvo fácil para a esperteza daqueles que procuravam tirar algum tipo de proveito, como é o caso dos próprios superiores: aumentavam a remuneração dos demais funcionários, mas como sabiam que José não reclamava nem exigia o cumprimento das obrigações, nada faziam em relação a ele. Em relação a isso, verifica-se certa ironia do narrador ao mundo “arrumadinho” e conformista de José, pois, o personagem utiliza o discurso de que há outras pessoas em situações piores do que a dele para justificar sua falta de ação.



Para retratar a dinâmica da sociedade carioca do início do século XX, Marques Rebelo criou uma galeria completa de grandes personagens representando cada tipo social. Assim, o posicionamento e as ideias revolucionárias que faltam em José, estão presentes em Baltazar, seu amigo, como podemos perceber no fragmento: “Todas as nossas leis são leis-de-ouvir-dizer, leis-apanhadas-de-ouvido. Leis de férias... Até dá vontade de rir... O sujeito já vive mal, já vive com dificuldades, porque os nossos vencimentos são ridículos” (REBELO, 2003, p. 36.37). Através desse personagem e de seu discurso inflamado, podemos perceber as contradições entre a “Cidade Maravilhosa” e o lugar em que vivem as pessoas que não conseguem acompanhar o mesmo ritmo de desenvolvimento por pertencerem às classes sociais menos favorecidas:

Ganhamos mal, não podemos dispor de dinheiro, é lógico, para sair do Rio com decência e proveito. Digo mais: não podemos sair dos nossos bairros [...] Se moramos na Tijuca, não nos é possível passar alguns dias na praia, tomando banhos de mar. É proibitivo. Só para ricos. E temos férias obrigatórias de 15 dias úteis!... São 15 dias que passamos em casa, chateados, dormindo, estupidíssimos, cheios de maus pensamentos, cheios de inveja, mal-estar e revoltas (REBELO, 2003, p. 37).

Baltazar é o típico sujeito inconformado, revoltado: com as injustiças sociais; com as leis, que só existem no papel e não são colocadas em prática; com a falta de recursos que possam garantir uma vida digna para todos os indivíduos; com a ausência de investimentos nos subúrbios e outras regiões até então esquecidas e abandonadas pelos governantes e detentores dos meios de produção, o que dificulta a chegada do progresso em todos os ambientes; com o fato de que os mais pobres, além de não poderem desfrutar de momentos de lazer com a família, conhecendo outros lugares, sequer podem usufruir as belezas naturais do próprio Rio de Janeiro, pois alguns espaços só podem ser frequentados pelos ricos. A “Cidade Maravilhosa”, cartão-postal do país do carnaval e do futebol, é a mesma em que

Mendigos estendem as mãos imundas, mostrando chagas, andrajos, e deformidades. Mendigas dão maminhas mirradas a esqueletos de crianças. Inválidos, cegos, aleijados, portadores de elefantíase, suspeitas caras de leprosos, há mendigos nas esquinas, nas soleiras, no portão dos cemitérios, nos degraus das igrejas, à porta dos restaurantes, dormindo no sopé das estátuas e nos bancos das praças. Há tantos mendigos e falsos mendigos como há pardais. E há a Comissão de Turismo, convidando o mundo, com maus cartazes, para conhecer as belezas naturais da capital maravilhosa. (Baltazar sofre muito.) (REBELO, 2003, p. 37).

O contraste entre a realidade e a aparência, a “Cidade Maravilhosa” e o seu avesso, é evidente. De um lado, as mazelas sociais, as “chagas, andrajos e deformidades” de uma cidade da qual se diz maravilhosa e, de outro, há a Comissão de Turismo preocupada em difundir uma imagem idealizada, invocando as belezas paradisíacas e o esplendor carioca, e camuflando a realidade em que vivem os pobres. Para Baltazar, só há uma maneira de solucionar os problemas que assolavam não somente o Rio de Janeiro, mas todo o país: “No caminho em que vamos, só vejo uma salvação: a revolução! Mas a revolução das massas, compreende? – não essa papeata que houve aqui. Farsa não! Revolução mesmo!” (REBELO, 2003, p. 77). O personagem defende uma espécie de ditadura, de “fascismo feroz e saneador”, entretanto, o medo da repressão faz com que pense em ponderar suas palavras antes de falar sobre o assunto novamente, como mostra o fragmento: “sentiu-se um pouco indignado consigo mesmo [...] ao voltar para casa, ia temeroso e arrependido – tinha mulher, tinha dois filhos... A polícia não era para brincadeira... Devia ter mais tato no que falava. Ainda haveria de pagar pela língua!” (*Ibidem*, p. 78). Ao contrário de Baltazar, José não era afeito a nada que implicasse luta, ação e mudança social. Diante da situação a qual Baltazar estava indignado, José simplesmente ouve o discurso inflamado do companheiro, sem demonstrar qualquer tipo de preocupação com os problemas sociais e políticos do seu país. A única atitude de José foi questionar se o amigo estava defendendo ideias comunistas, pois levando em consideração o contexto político em que estavam inseridos, poderia acarretar maiores consequências para Baltazar.

Quando conheceu Sussuca percebeu que, com sua situação financeira, não poderia constituir e sustentar uma família, era necessário encontrar uma alternativa: “Procurou resolver breve a sua vida. Precisava se casar [...] Viu difícil a solução. Esforçava-se, indagava, respondia a anúncios de empregos, nada conseguia de prático e imediato, tudo promessas e ninharias iguais ou piores à que tinha” (REBELO, 2003, p. 91). Esse é o único episódio no romance em que José refletiu sobre sua própria condição e sentiu a necessidade de mudar o rumo de sua vida, ainda que a maneira encontrada não tenha sido a mais satisfatória para o que ele almejava:

- Se eu tivesse a tua força, Zé, seria boxeador.  
José teve um sobressalto – boxeador?! Ficou parado, pálido, olhando meio bestificado para um ponto vago. Batia o coração acelerado. Boxeador... [...]

Verdade, tinha músculos, saúde, energia, agilidade. Possuía calma também e o boxe andava dando bastante. Pelo menos muito mais, tinha a certeza, do que um emprego como o dele e bem mais interessante, nem havia comparação. Que vida estúpida e igual a que levava! Que falta de heroísmo na tarefa diária de receber caixas de mercadorias da Europa, conferi-las, remarcá-las e remetê-las para os mesmos fregueses do interior. Que monotonia a de tirar sempre as mesmas faturas, somar as mesmas parcelas, averiguar os mesmíssimos créditos. E cada dia trinta receber o mesmo escasso ordenado, com as apreensões de uma dispensa possível. Sim, o boxe era um caminho, um bem apreciável caminho. Não duraria sempre, é claro, a mocidade não é eterna, havia a decadência, mas com seus hábitos naturalmente regrados poderia fazê-la demorar. E contando com ela, nada de imprevidências. Dinheiro para o lado. Quando chegasse, afinal, teria um pecúlio garantido, se não grande, pelo menos um pecúlio. Que é que tinha agora? Nada! E com um capital embora pequeno poderia, em tempo, enfrentar outro meio de vida. Talvez na carreira mesmo, como treinador, empresário, quem sabe? (REBELO, 2003, p. 92-93).

A longa reflexão de José sobre o trabalho monótono, pesado e cansativo que realizava, sem que fosse devidamente reconhecido e recompensado, mostra o quanto era difícil para aqueles que vivem à margem da sociedade conseguir um trabalho digno, honesto e, ao mesmo tempo, que fosse bem remunerado, com todos os direitos garantidos. Isso demonstra a preocupação do escritor em retratar os dramas e as dificuldades que as pessoas de classe social “inferior” enfrentavam em busca do necessário para sobreviver e manter um lar.

Sem instrução e com poucos recursos para sustentar-se, José não tinha nenhuma perspectiva de mudança. Em meio a essas circunstâncias, o boxe apareceu como o único meio que poderia solucionar seus problemas. Este personagem, sendo um autêntico representante da ordem, detestava qualquer tipo de violência, no entanto, é justamente a prática de um esporte violento que se mostra como um “um caminho, um bem apreciável caminho”. Segundo Frungillo (2001, p. 44), José decidiu-se pelo boxe ao ver a dificuldade que teria para estabelecer-se firmemente na vida apenas com o pequeno de salário que recebia, de modo que a carreira de pugilista representava um caminho mais curto.

Marques Rebelo estava atento a todas as transformações que ocorriam na sociedade, de modo que, assim como registrou em suas produções a euforia e a influência do rádio, do automóvel e do cinema na vida das pessoas, também não deixou passar despercebida a chegada desse esporte que, justamente por ainda estar começando a ser praticado no Brasil, era visto com certo receio. A reação dos pais de José diante da escolha do filho refletem um pouco desse sentimento, como mostra o trecho em que eles discordam da decisão que este personagem pretende

tomar: “Eram de outro tempo, tinham outras ideias, conservavam mil tradições e preconceitos [...] – Isto não é profissão de gente decente, menino! É coisa de vagabundo, artes de saltimbancos” (REBELO, 2003, p. 99). Nessa passagem evidencia-se a contradição entre os valores tradicionais e os elementos que remetem à ideia de modernidade, isto porque os pais, com seu conservadorismo, não enxergam com bons olhos o que vem de encontro com seu modo de pensar e agir, daí discordar da opinião do filho e não aceitar a possibilidade de vê-lo praticando um esporte que, para eles, longe de ser uma profissão, representa uma atividade exercida por pessoas que pertencem ao mundo da desordem e da marginalidade.

Se os pais, e o próprio José, representam o lado conservador, Jorge pode ser compreendido como aquele que retrata o novo e o moderno, como pode ser percebido, por exemplo, na opinião que cada um defende em relação ao boxe: enquanto os primeiros associaram o esporte ao mundo marginal, o filho caçula afirmou ter “muita honra em ter um Dempsey na família”, fazendo referência a Jack Dempsey, norte-americano tido como um dos maiores boxeadores do mundo. Por outro lado, considerando o fato de Jorge ver o irmão com um olhar de “cima para baixo”, vendo-o sempre como um “inferior”, parece haver certa dose de ironia quando o personagem alegra-se com a decisão de José, pois, como o pugilismo era visto por parte da sociedade, inclusive por seus pais, como um esporte associado ao mundo marginal, essa era uma forma de Jorge reforçar sua posição de superioridade em relação ao irmão mais velho.

A vida de José tomou outro rumo após seu ingresso no mundo do boxe. Uma das primeiras modificações ocorreu em seu próprio nome, já que o seu não era adequado para denominar um artista: “precisava arranjar um nome de guerra, um nome sonoro, um nome sugestivo – um nome para cartaz, você compreende, não é? Estava com um engatilhado: Tommy Jaguar” (REBELO, 2003, p. 104). A troca de uma designação por outra representa uma nova identidade assumida pelo personagem. Da mesma forma que Jorge, em “Oscarina”, ao se transformar em cabo Gilabert, mudou seus hábitos e costumes, a vida de José também sofreu grandes alterações, chegando este, inclusive, a ficar irreconhecível para seus familiares: “Abandonou o fumo, evitava determinadas comidas, voltava mais cedo da casa da namorada [...] Raspou o bigode, cortou o cabelo à americana. Quando chegou em casa tosado, a mãe levou um susto” (*ibidem*, p. 104). O narrador

apresenta a mudança na aparência de José e a reação dos pais com muito humor, como podemos perceber através do uso das expressões “tosado”, ao referir-se ao novo visual, e do susto que os pais tiveram ao vê-lo.

José trocou sua rotina de pacato funcionário por outra que exigia preparação, treinos e muita disciplina. Se antes não se considerava apto para o estudo, posteriormente passou a receber lições do irmão sobre anatomia, fisiologia e outros conhecimentos que julgava serem importantes para as lutas. Mais uma vez podemos perceber que Jorge tenta reforçar a sua superioridade, pois aproveita-se da situação para expor seus conhecimentos sobre assuntos sem importância para José, mas que serviam para demonstrar sua elevação intelectual em relação ao irmão, apenas “no meio do sobejo ia a matéria útil” (REBELO, 2003, p. 106), sugere narrador. Assim como Leniza, a nova carreira permitiu ao rapaz sair do anonimato e se tornar alguém conhecido, porém essa escolha acarretou também sérias consequências, como mostra Frungillo (2001, p. 44) ao afirmar que este personagem “descobre o caminho ladeira acima, mas, assim como a protagonista de *A estrela sobe*, vai deixando atrás de si a inocência daquele ‘pequeno mundo antigo’ do qual ambos tentam desesperadamente fugir”, de modo que “a perda dessa inocência será o preço alto a pagar pela ascensão”.

Além disso, da mesma forma como Leniza descobriu que o mundo das rádios escondia um lado obscuro cheio de cafetinas, vigaristas e malandros, José, aos poucos, também foi desvendando o que havia por trás do novo universo que se revelava no boxe, como mostra o narrador: “o meio apareceu-lhe claramente tal qual era e envergonhava-o [...] se mostrava de uma miséria, de uma baixeza inominável”; “Entre tanta grosseria, estupidez, venalidade e pornografia, indisciplina e vaidade balofa, acanhado e estranho, se persistia, é porque era impossível a renúncia no ponto em que chegara” (REBELO, 2003, p. 125.126).

Um dos episódios que demonstra o contraste ou mesmo o choque de valores entre José e o meio em que estava inserido é o que envolve a luta de Tommy Jaguar e o pugilista Simões. Para que Simões não caísse na antipatia das pessoas, o responsável por suas lutas tratou de negociar uma luta arranjada com Guastini, o empresário de José: “Guastini tinha a moral elástica e levemente ajustara com o empresário de Simões o desfecho da pugna, com lucro para ambos – Tommy Jaguar perderia por pontos e levaria com isso uma considerável comissão no jogo” (REBELO, 2003, p. 207). Esse tipo de comportamento era comum no mundo do

boxe, exceto para aqueles que colocavam a dignidade acima de quaisquer benefícios que o dinheiro poderia proporcionar:

José protestou incontinenti:

- Não, Guastini. Isso eu não faço. Se ele ganhar, está muito bem. Mas tem que fazer força [...]

- Mas é que todos fazem, Tommy.

- Não ponha isso no plural. Eu sou diferente. Pensei, aliás, que já soubesse. Não aceito propostas dessa ordem.

- Mas nós vamos perder dinheiro, rapaz. Que tolice! Dinheiro não cai do céu.

- Pouco importa de onde ele caía. Tramoia não faço.

Guastini exaltou-se:

- Pouco importa, uma brisa! Importa muito! Isso é poesia, Tommy, e poesia não entra em boxe. Nunca entrou.

José também se exaltou:

- Não sei se entra ou se não entra. Sei que é bandalheira e eu não tomo parte em bandalheiras (REBELO, 2003, p. 207).

Embora José fosse um legítimo representante da ordem, o mundo em que estava inserido era cheio de armadilhas. Mesmo não concordando nem aceitando as propostas que feriam os seus princípios, não se pode negar que este personagem também não conseguiu ficar totalmente isento das estratégias envolvendo o meio em que o boxe era praticado. Isso pode ser evidenciado, por exemplo, no fato de que nem todos os lutadores apresentavam talento e potencial suficiente para a prática do boxe. Se Tommy Jaguar tinha técnica e habilidade, o narrador não deixa passar despercebido que recebia também a simpatia de algumas pessoas influentes naquele meio: “apesar de mais forte, mais impetuoso e amparado pela ruidosa simpatia da assistência conquistada pela sua lealdade e imperturbável jovialidade, só logrou um empate nos seis turnos que fez com um argentino decadente” (REBELO, 2003, p. 106). Em relação a isso, Frungillo afirma o seguinte:

Ao fazer sua opção, se não cai diretamente para dentro daquilo que se poderia considerar o mundo da ‘desordem’, chega perto ao menos de suas bordas. Isso porque o mundo do boxe, onde vai tentar sua ascensão, está longe de ser um reduto da honestidade: há trapaças, lutas arranjadas, com as quais é preciso se confrontar. E se José procura manter sua integridade, e subir por seus próprios méritos, é certo que ainda assim não se livra do fato de que a carreira que escolheu implica certa dose de irregularidade, que irá perturbar seu relacionamento com Sussuca, sua noiva (FRUNGILLO, 2001, p. 44-45).

O objetivo de José era apenas obter o dinheiro suficiente para casar e manter uma família. Logo que conseguisse, abandonaria o boxe e procuraria outros meios

de sobrevivência, o que significa que sua intenção era aproximar-se cada vez de Sussuca, concretizando a união entre os dois. Contudo, o resultado de sua escolha foi exatamente o contrário, já que o tempo passou e cada vez mais o casal se distanciava um do outro: “muito trabalho, muita atividade, muito progresso” (REBELO, 2003, p. 167). O pai de José havia passado por muitas privações para poder casar-se com dona Matilde, que esperou 15 anos pelo “grande dia”. Essa história se repete com o filho de forma decisivamente mais trágica, pois o já reconhecido Tommy Jaguar tem sua vida interrompida pela navalha do malandro Teixeira.

Mesmo José tendo procurado sempre viver de forma honesta e digna, acaba tendo um final trágico. Sua trajetória reflete os dramas que os indivíduos pertencentes às camadas sociais menos favorecidas enfrentam, mostrando que nem sempre é possível vencer, pois muitas vezes acaba prevalecendo aqueles que se sobressaem por meio da malandragem e da esperteza.

## **1.2 Sussuca: a mocinha tradicional**

Sussuca era ingênua, sonhadora e recatada, o que corresponde ao perfil da mocinha tradicional que segue à risca os princípios e valores burgueses, segundo os quais foi criada. Assim como os personagens que formam o núcleo da desordem aparecem associados às noções de “rua”, multidão e espaço público, Sussuca está sempre relacionada ao ambiente doméstico e familiar, ou seja, a elementos que nos remetem à ideia de “casa”. Segundo Da Matta (1997), esta esfera representa o mundo particular, privado, “um universo controlado, onde as coisas estão nos seus devidos lugares” (DA MATTA, 1997, p. 93). Em vista disso, tudo que mantém alguma ligação com a “casa” pertence ao universo da ordem.

A mãe, Dona Nieta, era a responsável pelo lar e pela educação de Sussuca. O sustento era proveniente das costuras que a mãe fazia, apesar das dificuldades. Na maioria dos episódios em que aparece, Dona Nieta está realizando algum tipo de atividade doméstica, como mostra esse fragmento: “A mãe apareceu, gorda, num andar de pata, enxugando as mãos no avental xadrezinho [...] Desculpasse por não lhe apertar a mão. Tinha a sua molhada. Estava na cozinha” (REBELO, 2003, p. 41). Através de Dona Nieta, do modo de andar, vestir-se e comportar-se perante as visitas, o narrador retrata, de forma irônica, o perfil de uma dona de casa pobre, que

dedica todo o seu tempo a tarefas relacionadas ao lar, sem preocupar-se nem mesmo com a própria aparência, como verifica-se nas expressões “gorda” e “andar de pata”.

Quanto à situação socioeconômica da família, sempre foi difícil, mas havia se agravado após a morte do pai. Coube a D. Neta a responsabilidade pelo lar e pela criação da filha, que tinha apenas 10 anos de idade, passando a viver de costuras, ocupação através da qual conseguia obter o necessário para o sustento familiar, apesar das dificuldades. A casa em que morava refletia as condições econômicas da família: “A sala era modestíssima, desguarnecida. As paredes quase nuas. O Coração de Jesus e os retratos a *crayon*. Um era da mãe, logo se via. O outro era do pai” (REBELO, 2003, p. 41). A descrição apresenta como são as residências habitadas por famílias pobres, pois quase não há móveis e objetos, no entanto, faz parte da cultura da população sem muitos recursos, procurar substituir e/ou compensar a ausência de ornamentos pendurando na parede imagens, quadros de santos ou outros símbolos religiosos que representam a fé católica.

É importante perceber que, no universo literário de Marques Rebelo, os personagens não são beneficiados por heranças ou testamentos, não recebem qualquer tipo de benefício e/ou ajuda de pessoas que ocupavam uma boa posição social, de modo que, se não eram detentores de muitos bens, a situação só piorava com a morte do chefe da família. Em *A estrela sobe*, o pai de Dona Manuela havia morrido e deixado a família na penúria; essa mesma personagem passou novamente por uma situação análoga quando o esposo faleceu, já que este, mesmo tendo procurado dar um relativo conforto à esposa e à filha, acabou se endividando “por amor a uma porção de pequenos luxos burgueses”, e deixa-os enfrentando dificuldades financeiras.

História semelhante ocorre com Dona Nieta, com a diferença de que neste caso a condição financeira se agravou porque a personagem foi vítima da astúcia e da esperteza de indivíduos que se aproveitavam da ingenuidade, da falta de informação e de conhecimento da população mais pobre, a fim de obterem vantagens e benefícios pessoais: o pai era proprietário de uma loja de ferragens, “Mas a mãe não entendia do negócio e o sócio do pai, também português, passou-lhe a perna lindamente. [...] o advogado virou, mexeu, comeu dinheiro e não arranhou nada” (REBELO, 2003, p. 42). Além do evidente comportamento desonesto do sócio, o caráter do advogado é colocado em dúvida, pois recebeu o dinheiro e não



trouxe nenhuma solução para o problema. Ao relatar a atitude do advogado para José, Sussuca utiliza a expressão “comer dinheiro”, o que demonstra a preocupação do escritor em retratar não apenas o fato em si, mas também a linguagem das pessoas que pertencem às camadas mais populares, pois trata-se de um dizer muito usado por essa classe em circunstâncias como essa.

Marques Rebelo retrata uma situação que ocorre com certa frequência e que não se limita ao espaço e ao tempo, isto é, que não é comum apenas no Rio de Janeiro e na época que o escritor representa em suas obras. É um fato que continua acontecendo até hoje, já que fazem parte da dinâmica social tanto as pessoas que não tiveram acesso à instrução e ao conhecimento, desconhecendo seus direitos, como também os indivíduos que utilizam a esperteza e a malandragem para conseguir realizar suas pretensões.

Diferentemente de Zuleica, Sussuca sempre aparece envolvida por um clima de inocência. Até mesmo nas cenas em que há um pouco de sensualidade, vemos que isso ocorre de forma bastante sutil, como podemos perceber através de seu encontro com José:

Encontraram-se pelo meio da tarde no jardim de poucos bancos e extinto o repuxo. Era sábado, José estava de folga. Ela chegou apressada, sapato sem meia, vestido velho de filó. [...] José tremia, desejoso, vendo-a assim à frescata, o cabelo despenteado, os braços nus, a carne querendo fugir pelos buracinhos do tecido. [...] Conheceu Sussuca numa festinha de aniversário em casa dum amigo. Tão simples, tão alegre, tão delicada, gostara dela, pegara-se a ela. [...] O vestido escondia os pés. Apoiava-se no peitoril, os braços nus, as espáduas nuas, os olhos moles, um ar de ave cansada, tentadora (REBELO, 2003, p. 39. 40-41).

Percebe-se que há toda uma aura romântica envolvendo o casal, característica que está presente na maioria dos episódios em que eles aparecem. Sussuca é moça criada para casar, então, depois de conhecer José, não tardou para que visse nele a imagem do esposo ideal e, em pouco tempo, ficassem noivos, proporcionando uma grande felicidade para sua mãe, que via no casamento da filha “o seu sonho constante, o seu único desejo, o objeto das mais férvidas promessas”, isso porque “Desde que perdera o marido, sem parentes próximos, sem amigas poderosas, seu pensamento único era deixar a filha casada, bem casada, protegida. Podia morrer em paz” (REBELO, 2003, p. 75). Observa-se que, diferentemente de Dona Manuela, em *A estrela sobe*, que chegou a imaginar o futuro garantido que Leniza teria ao casar-se com o médico Oliveira, o desejo de Dona Nieta não está

relacionado a nenhuma forma de interesse ou vantagem financeira, mas sim porque queria transferir para o genro a responsabilidade por Sussuca, de modo que, quando viesse a falecer, a filha não ficasse sozinha e desamparada.

Conforme discutimos anteriormente, os personagens que fazem parte do universo da ordem geralmente aparecem envolvidos numa espécie de redoma de proteção. Isso ocorre porque o espaço que está associado à noção de “casa”, que corresponde ao lugar em que esses indivíduos vivem, não apresenta os mesmos perigos e armadilhas que a “rua” oferece para quem compõe o universo da desordem (DA MATTA, 1997). Dessa forma, enquanto alguém está dentro dessa esfera controlada e limitada, isto é, na “casa”, é como se estivesse protegido, ao passo que, ao sair dela, o sujeito fica à mercê das armadilhas e ciladas que o universo da desordem pode proporcionar.

Isso pode ser percebido em *Marafa* quando os personagens que compõem o núcleo familiar vão ao baile de carnaval, festa popular que, por ter como uma de suas características a ausência de regras, é um local propício para as pessoas que pertencem à esfera da desordem atuarem, conforme mostra Da Matta (1997). O narrador apresenta esse episódio da seguinte forma:

Sussuca vai pelo braço do namorado, espremida, ouvindo graças, comendo confete. “Comeu! Comeu! Fecha a boca, bobo!”. Dona Nieta acompanha-os, perdendo-se a cada instante. [...] José propõe outro lugar – a porta do *Jornal do Brasil*, que é um ponto muito bom:

- Quer ir, meu bem?

- Sim, é melhor. As coisas aqui estão querendo ficar feias.

Foram, lutando contra a multidão. O cordão de caixeiros vem pisando e machucando gente [...] Alguns tentam resistir ao ímpeto, os caixeiros continuam empurrando, chovem os protestos – “Cutrucos! Massa-bruta! Ó animais” A criança berra. Estoura o lança-perfume.

- Ui!

José dobrou-se sobre Sussuca que tremia:

- Que foi?!

- Nada.

- Você esta ferida.

- Não! Não estou.

- Olha o sangue! Dona Nieta! Dona Nieta!

A velha acode. O sangue escorre do braço, vivo e abundante salpica a saia (REBELO, 2003, p. 49-50).

O fragmento demonstra o que foi discutido anteriormente acerca da incomunicabilidade entre os universos da ordem e da desordem em *Marafa*. Embora Sussuca, José e Dona Nieta, legítimos representantes da ordem, estivessem frequentando um espaço em que prevalece o tumulto e a confusão, aspectos

favoráveis para a desordem, seus comportamentos contrastam totalmente com o ambiente, já que o tempo todo eles são espremidos, empurrados, machucados. É como se esses personagens estivessem deslocados, retirados de seu meio e inseridos em outro, antagônico aos seus princípios e valores. Além disso, diferentemente das outras pessoas que participavam ativamente da festa, o núcleo familiar do romance não sai da posição de simples espectadores: “Mas um sentimento desconhecido fazia-o passar aquele ano como simples espectador da alegria alheia” (REBELO, 2003, p. 53). No meio do burburinho carnavalesco, Sussuca foi ferida no braço, situação que os obriga a voltarem logo para a casa, completando o quadro de incompatibilidade entre a ordem e da desordem.

Sussuca concorda com a ideia de José entrar para o mundo do boxe em busca de uma melhor remuneração, afinal, “tudo quanto fizesse estaria bem-feito. Desde que o dinheiro fosse ganho honestamente, para ela qualquer profissão servia – era, aliás, o que a mãe sempre dizia” (REBELO, 2003, p. 98). Entretanto, aos poucos foi sentindo a mudança na vida do casal, já que os rumos que a nova carreira tomou iam afastando cada vez mais um do outro. José já não tinha tempo, estava sempre viajando e, para completar, a violência das lutas comovia a pobre Sussuca, que não suportava qualquer tipo de brutalidade: “Esteve para pedir-lhe que abandonasse as luvas, procurasse outro meio para ganhar mais, que ela esperaria o quanto fosse possível” (*ibidem*, p. 115).

A história de Sussuca assemelha-se à de Zita, do conto “Oscarina”. Além de ambas terem o mesmo perfil de mocinha romântica e sonhadora, as duas ficaram esperando pelos noivos quando estes saíram de seu lugar de origem em busca de melhores condições para poder se casar. No entanto, a trajetória de Sussuca é decisivamente mais trágica. Zita foi abandonada pelo noivo que, ao optar por uma vida desregrada, preferiu a sedutora e atraente Oscarina; já Sussuca, por sua vez, teve seus planos interrompidos pela morte do noivo.

A imagem construída no início da narrativa, quando “A vida tornou-se azul para Sussuca. A alegria não tem limites. Transborda, inunda a casa e o mundo” (REBELO, 2003, p. 75), é substituída pela do luto: “Sussuca acordou sobressaltada: luz?! Ah, sim! Compreendeu, através das pálpebras de chumbo” (*Ibidem*, p. 215). Todos os sonhos, projetos e desejos que foram construídos durante todos aqueles anos caíram completamente por terra, restando apenas a indagação “Que será de mim, meu Deus?!...”. Esse final surpreende o leitor, já que, no universo literário de

Marques Rebelo, geralmente quem tem um desfecho trágico são aqueles que transgridem as normas e os valores morais, infringindo o código de conduta imposto pela sociedade. Sussuca seguia rigorosamente todos os princípios, sua vida sempre foi marcada pela espera; no entanto, acaba tendo um destino trágico e pagando um alto preço: o da não-realização.

## **2. Universo da desordem e da malandragem**

### **2.1 Teixeira**

A cena que abre *Marafa* retrata uma situação muito frequente no Rio de Janeiro da primeira metade do século XX. Trata-se de um homem caminhando e entoando valsas pelas ruas cariocas: “Cai, não cai, o homem bêbado vinha cantando. Apoiava-se ao esguio companheiro, que gemia no violão, e de cabeça tombada para o lado cantava sempre” (REBELO, 2003, p. 9). A música se chamava *Romance*, de autoria de Francisco Alves e Orestes Barbosa, era um grande sucesso daquele período. Segundo Tinhorão (2000, p. 236), o romancista “indicava ser muito do gosto das camadas marginalizadas do Rio de Janeiro da época esse tipo de canção romântica, muito influenciada pelas valsas europeias e norte-americanas”.

O homem que surge no meio da névoa da “rua das mulheres”, embriagado, é Teixeira, personagem que representa um tipo social muito comum na sociedade brasileira retratada por Marques Rebelo: o malandro. Para Roberto Da Matta (1986, p. 104), trata-se de um indivíduo que tem um talento pessoal para usar “artifícios pessoais que nada mais são que modos engenhosos de tirar proveito de certas situações”, ou seja, é alguém que usa da esperteza para obter vantagens e benefícios nas mais diversas circunstâncias, seja de forma lícita ou ilícita, já que seu objetivo é conseguir os resultados, independentemente dos mecanismos que utiliza. Em relação a essa sintomática figura, Chauvin (2008, p. 258) afirma que é um indivíduo “hábil no trato com ladrões, cafetinas, prostitutas, donos de escolas de samba, empresários, credores de aluguel, donos de bares, bicheiros, políticos”, ou seja, tudo que está associado à desordem e à ausência de regras, constitui um terreno propício para que o malandro entre em ação.

O primeiro personagem malandro representado na literatura brasileira é Leonardo, de *Memórias de um Sargento de Milícias*. Em vez de seguir o mito de

herói proposto pelos românticos, Manuel Antônio de Almeida escreve um romance cujo protagonista é “filho de uma pisadela e de um beliscão”. Contrariando as virtudes que se espera de um herói, Leonardo manifesta-se como um aventureiro cheio de astúcia que, avesso ao trabalho, procura tirar proveito das situações sem importar-se com a utilização dos meios para alcançar os seus fins. Além disso, vive metendo-se em confusões e desafiando o poder e a autoridade, simbolizada através da figura do major Vidigal.

Vários outros autores da nossa literatura também trazem no rol de seus personagens a figura do malandro. Para citar apenas alguns em contextos distintos, é o caso de Lima Barreto, em *Clara dos Anjos*, livro concluído em 1922, mas que só veio a ser publicado em 1948; de Mário de Andrade, em *Macunaíma*, publicado originalmente em 1928; e do contemporâneo João Antonio que, dentre suas obras, destacamos *Malagueta, Perus e Bacanaço*, de 1963.

Em *Clara dos Anjos*, a malandragem está configurada no sedutor Cassi Jones. Este personagem, apesar da pouca idade, já “contava perto de dez defloramentos e a sedução de muito maior número de senhoras casadas” (BARRETO, 2011, p. 28). Cassi abusava da ingenuidade das moças pobres e desfavorecidas, seduzindo-as. Sua mãe, não querendo vê-lo casado com alguém de classe social “inferior”, muito menos de cor negra, sempre encontrava uma maneira de defender o filho, procurando fazer com que o esposo, com sua influência, livrasse Cassi de todos os processos perante a justiça. Sabendo que podia contar com essa espécie de “proteção” dos pais e da lei, Cassi não hesitava em alcançar suas pretensões quando tinha alguma mulher em vista. Para aproximar-se da pobre e ingênua Clara dos Anjos, o malandro sedutor assassinou Marramaque, padrinho da moça, e ainda aproveitou-se das fraquezas de Menezes pelo vício para fazer do velho um intermediário, levando suas cartas para a moça.

Já em *Macunaíma*, o próprio título já traz o protagonista como o “herói sem nenhum caráter”, o que sugere, desde o início, que ele está longe de ter as virtudes que se espera de um herói. Macunaíma é um sujeito feio, preguiçoso, apático e avesso ao trabalho. A expressão “Ai! Que preguiça!...”, repetida diversas vezes ao longo de toda a obra reflete o seu comportamento. Além disso, Macunaíma desde muito cedo demonstrou o seu interesse por dinheiro e pelas mulheres, sem importar-se, por exemplo, em “brincar” com a mulher do seu irmão.

No que diz respeito a João Antonio, trata-se de um escritor que percorre o mundo em que vivem os pobres e marginalizados e, por isso, traz como personagens: malandros, prostitutas, cafetões, pequenos trabalhadores e uma série de tipos que estão inseridos nas periferias e nos subúrbios das grandes cidades. Em *Malagueta, Perus e Bacanaço*, livro de contos que marca a estreia desse escritor na literatura, é narrado o submundo paulista, o universo das sinucas, dos espertos e astuciosos malandros que conseguem obter vantagens sobre as pessoas em diversas situações.

Embora existam malandros espalhados por todos os lugares em várias esferas da sociedade, há alguns espaços ligados ao prazer e à sensualidade que são regiões privilegiadas, uma vez que nelas “o malandro é o concretizador da boêmia e o sujeito especial da boa vida. Aquela existência que permite desejar o máximo de prazer e bem-estar, com um mínimo de trabalho e esforço” (DA MATTA, 1986, p. 105). Em *Marafa* esse pensamento pode ser aplicado ao comportamento de Teixeira, já que este, sem perder uma oportunidade de se dar bem à custa de outros, passou a explorar a prostituta Rizoleta, além de obter dinheiro de outras prostitutas do bordel do Rio Comprido.

Na primeira visita a Rizoleta, Teixeira compreende que está diante de uma situação da qual pode tirar vantagem, afinal, “tinha dado numa mina” e “podia sacar à vontade”. Logo ao acordar, o malandro já se comporta como um velho conhecido ou um antigo cliente daquele local, dando ordens como se os outros estivessem ali para servi-lo. É importante observar que, através de pequenas situações simples e corriqueiras, Marques Rebelo representa, além do estilo e do comportamento, a linguagem utilizada pelo grupo social a que os personagens pertencem. No caso de indivíduos como Teixeira, por exemplo, é constante o uso de jargões, gírias, ditos populares, palavras obscenas e todo o repertório que caracteriza o discurso malandro. Com esse jeito comunicativo de falar, de expressar e de agir, o malandro conseguiu despertar ainda mais o interesse, a atenção e a admiração de Rizoleta: “pegou na palavra, metendo assunto atrás de assunto, com muitos casos gaiatos e empregando termos pornográficos como sinais de pontuação. A mulata se admirava – como era bem falante! Como era engraçado! Como sabia das coisas!” (REBELO, 2003, p. 12).

Como Teixeira sempre procurou viver sem muito esforço nem grandes responsabilidades, a relação com a polaca lhe trouxe muitas vantagens: Rizoleta

obtinha dinheiro dos clientes e prazer com o malandro e, por isso, sustentava-o; e o malandro, por sua vez, não hesitava em explorar a prostituta e continuar na “boa vida”. O narrador descreve a prática e o comportamento de Teixeira da seguinte forma:

Se a vida encrencava, o que acontecia frequentemente, Teixeira não pestanejava – passava o calote bonito no senhorio e mudava-se para outro quarto. A mudança, aliás, era simples, já que todos os seus pertences cabiam de sobra na descascada mala de papelão, imitando couro [...] Mandassem depois cobrar para ver o que acontecia... Nunca chegou a acontecer nada. Agora, embora durma com Rizoleta todas as noites, continua com quarto alugado. Parece que está fixo. O dinheiro não falta e o quarto é melhor [...] Teixeira estica-se na cama, numa modorra gostosa de dia quente. Nem tirou os sapatos. Que preguiça!... A grade da sacada parecia renda. O barulho urbano chega muito diminuído, quase abafado. O ventinho fresco do morro agrada – tão bom... E o convento velhíssimo, engastado na encosta, ensombrado pela árvore gigantesca... Teixeira dorme. Dorme sem sonhos, roncando alto (REBELO, 2003, p. 18.19).

Enquanto os personagens que estão inseridos na esfera da ordem geralmente são apresentados desenvolvendo algum tipo de ocupação e executando, muitas vezes, tarefas árduas que exigem grande quantidade de força física, sem serem devidamente recompensados, malandros como Teixeira aparecem dormindo, admirando a paisagem, curtindo o vento fresco e a cama macia, isto é, vivendo despreocupadamente, aspectos que remontam ao perfil típico de um vagabundo. A expressão “Que preguiça!” acentua toda essa ideia de ociosidade e desocupação em detrimento do trabalho e, além disso, nos remete à conhecida rapsódia *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade. Macunaíma não realizava nenhum trabalho, apenas observava os outros trabalhando. Após passar os seis primeiros anos de sua vida sem dizer uma palavra, profere o famoso “Ai! Que preguiça!...”, expressão que se repete diversas vezes ao longo da obra e que evidencia o comportamento preguiçoso, acomodado e apático do nosso anti-herói: “\_ Ai! Que preguiça!... e não dizia mais nada. Ficava no canto da maloca, trepado no jirau de paxiúba, espiando o trabalho dos outros e principalmente os dois manos que tinha” (ANDRADE, 2012, p. 13).

A ausência de trabalho não impedia que Teixeira vivesse de forma confortável, já que sempre encontrava uma maneira de conseguir seus intentos, especialmente após conhecer Rizoleta: se antes, por não pagar os aluguéis devidamente, não tinha residência fixa, depois de conhecê-la passou a morar em um

quarto melhor situado geograficamente, além de não lhe faltar dinheiro para as farras e bebedeiras.

Além de explorar Rizoleta, Teixeira vivia também dos golpes e trapanças que aplicava. Em um desses momentos, aproveita-se de sua posição na diretoria de um clube carnavalesco para desviar dinheiro: “Foram apuradas rigorosamente as suas malandragens nos Furrecas, descobriram que lesava o clube com pedidos de dinheiro adiantado para despesas que não existiam...” (REBELO, 2003, p. 47). Com a fama de valente, o malandro intimidava as pessoas ao seu redor, de modo que, muitas vezes, não era necessário sequer o uso da força física para alcançar seus intentos. Foi assim que conseguiu escapar de situações nas quais se esperava que o culpado fosse devidamente responsabilizado: “Raros tiveram a coragem de se mostrar abertamente descontentes e não houve outro caminho para os derrotados – abandonarem o clube” (REBELO, 2003, p. 47).

Através da descrição de pequenos acontecimentos, Marques Rebelo mistura ironia com pitadas de humor e constrói um retrato da sociedade carioca, tecendo uma profunda crítica em relação a aspectos sociais, políticos, econômicos e culturais. Em um desses episódios, o narrador apresenta uma situação que chega a ser cômica, mas que reflete muito do funcionamento de órgãos públicos brasileiros:

Como o delegado acamara-se gripado, o suplente, recém-transferido, fez o interrogatório e, apuradas as responsabilidades, guindou Teixeira, mandando os outros em paz [...]

- Você chegou mesmo na hora exata meu velho. Rodou um olhar pela sala: isso aqui anda danado de sujo. Gosto de gente valente para fazer faxina...

Os guardas caíram num riso descomedido. Teixeira acompanhou-os, menos ruidoso e mais moleque:

- Antes higiene do que borracha.

E lá se foi conduzido para as grades. O suplente esticou-se na cadeira, apoiando os pés na escrivaninha, satisfeito com o sucesso da sua piada [...]

Os subordinados ainda riam: muito boa! Sim, tinha graça! E pensou na hipótese de aproveitar o seu humorismo nato escrevendo para teatro. Uma peça ligeira, de costumes, com diálogos irônicos, talvez uma revista com quadros um poucos picantes... Não sabia. Certo, era negócio. Dava muito, diziam. E cobre nunca é demais (REBELO, 2003, p. 25).

Em um de seus momentos de “bravura” e “valentia”, intimidando as pessoas ao seu redor, Teixeira acaba apanhando e sendo levado à delegacia. A ironia e a crítica ao funcionamento das repartições brasileiras podem ser percebidas, por exemplo, através da caricata figura do delegado. Este estava assumindo a função apenas temporariamente, e agia como alguém cujo interesse era “mostrar serviço”,



deixar clara a sua posição de superioridade em relação aos demais presentes, tanto que os guardas são apresentados como “seus subordinados”. Além disso, o interesse em escrever peças de teatro ou artigos para revista demonstra que a principal preocupação não era com a justiça e/ou cumprimento das leis, mas em alcançar alguma forma de reconhecimento por pretensas qualidades, em detrimento da função que desempenha e de sua importância para a sociedade.

Teixeirinha executou, mansamente, a tarefa de fazer faxina na cadeia, afinal, “Antes higiene do que borracha”. O contraste entre a autoridade exercida pelo delegado e a obediência do malandro nos remete à discussão de Da Matta quando sugere a distinção entre indivíduo e pessoa por meio da pergunta “Sabe com quem está falando?”. Para o sociólogo:

a expressão é o reflexo ritualizado e quase sempre dramático de uma separação social que nos coloca bem longe da figura do ‘malandro’ e dos seus recursos de sobrevivência social. Pois o ‘sabe com quem está falando?’ é a negação do ‘jeitinho’, da cordialidade’ e da ‘malandragem’ (DA MATTA, 1997, p. 188).

Segundo Da Matta, “Sabe com quem está falando?” é uma expressão que denota uma distinção entre duas posições sociais, deixando em evidência a relação hierárquica e autoritária que se estabelece entre os envolvidos em determinadas situações. É, assim, uma forma de por as coisas em seu lugar, explicitando o papel que cada indivíduo ocupa e tanto pode ser percebida de forma direta, quando há uma situação de conflito em que a hierarquia não está clara e uma das partes sente a necessidade de impor sua autoridade; ou indireta, quando o próprio contexto faz com que cada indivíduo tenha conhecimento do seu lugar, dos seus limites. Em *Marafa*, Teixeira ameaçava e intimidava as pessoas, mas isto só ocorria no espaço público, na esfera da “rua”, que é o campo de atuação dessa figura. Quando se trata da delegacia, o malandro sabe que estava diante de uma autoridade, de uma ordem que o coloca no lugar e em uma posição de desvantagem, daí a obediência deste personagem.

Hábil na arte da trapaça e da enganação, o malandro envolvia-se também com jogos de azar e, para isso, contava com Sebastião, seu amigo de malandragem. Sebastião não concordava com os métodos utilizados por Teixeira para obter dinheiro de Rizoleta, mas, quando se tratava de ser beneficiado com ele, sua opinião era outra: “não admitia dinheiro vindo por tal expediente [...] Condenava,

mas perdoava. Perdoava, mas repreendia-o – não estava direito, era indecente, um homem é homem. Naquela hora, porém – coisa miserável é a vida!” (REBELO, 2003, p. 63). Nesse episódio podemos perceber que o narrador ironiza a fragilidade dos princípios, procurando mostrar que um indivíduo, em alguns momentos, pode até discordar de atitudes que contrariem os valores morais, porém, diante da possibilidade de ser favorecido, acaba deixando prevalecer o lado mais vantajoso.

Em relação à forma como os personagens que compõem esse universo agem, é importante salientar que há o que se poderia chamar de ética da malandragem, já que existe uma lógica ou “moral” que o legitima e que caracteriza-se por não seguir o discurso oficial. Isso pode ser compreendido, por exemplo, pelo fato de indivíduos como Sebastião e Teixeira, assim como José, estarem sempre procurando meios para garantir seu sustento, no entanto, os mecanismos que cada esfera utiliza é que divergem: enquanto o núcleo da ordem faz isso por meio de métodos oficializados, o da desordem rejeita qualquer tipo de institucionalização e age com astúcia fazendo trapagens e armações, de modo que a ausência de trabalho não significa que vivam como parasitas, dependendo economicamente de pessoas pertencentes à classe econômica mais favorecida.

Ao retratar a luta diária pela sobrevivência, Marques Rebelo mostra que a falta de alternativas e de oportunidades para viver em uma sociedade competitiva é um dos fatores responsáveis por muitos indivíduos seguirem o caminho da marginalidade, como ocorreu com Sebastião:

O casamento imprevisto, e por verdadeiro amor, com uma costureira órfã e nada bonita fizera-o trocar a vida irregular pelo trabalho. Muito habilidoso, fazia brinquedos para crianças e papéis gomosos para pegar moscas, que vendia nos bazares da cidade e nas lojas dos subúrbios. Pintava também tabuletas e cartazes. Tudo, porém, rendia tal mesquinha que o levava a desanimar.

- Ser honesto não rende, seu Teixeira – dizia para o amigo, com uma saudade indisfarçável do seu tempo de malandrags.

Lamentava, mas ia se sustentando. Os filhos, entretanto, chegavam todos os anos. O último parto, muito encrocado, quase que a patroa ia embarcando, obrigou-o a procurar agiotas – safarrascada difícil de se safar! Meteu-se como farol num cabaré da Lapa [...] A mulher chorara, implorara, preferia morrer de fome a vê-lo outra vez naquela vida de vergonha e sobressalto. Foi inútil. A vida era muito dura para continuar com tais escrúpulos:

- Precisamos é viver! (REBELO, 2003, p. 81-82).

A situação de Sebastião é narrada com ironia e humor, como podemos perceber, por exemplo, através do eufemismo empregado pelo narrador para

insinuar que o personagem casou com uma mulher feia, mas que este casamento ocorreu por amor, descartando, assim, a possibilidade de haver quaisquer outros motivos que pudessem levá-lo a casar-se. O mesmo tom é também empregado quando o narrador mostra as condições dos partos, que por pouco não levam a esposa à morte.

De um modo geral, verifica-se que Sebastião foi criado em um ambiente propício para a prática da malandragem, muito cedo aprendeu a fazer ardilosos esquemas no mundo do jogo e a tapear as pessoas. Ao casar e constituir uma família, este personagem tenta abandonar a vida incerta e irregular por um trabalho digno e honesto, momento em que se depara com a triste realidade daqueles que ocupam as posições desfavorecidas da sociedade: “ser honesto não rende”, “precisamos é viver”. Através de Sebastião, o narrador retrata o drama de um sujeito sem os recursos necessários para manter sua família, que crescia a cada ano apesar das péssimas condições e, sem perspectivas de mudança, a única alternativa que tinha ao alcance se encontrava no universo marginal. No caso do parceiro de Teixeira, significa retornar aos antigos expedientes. Esse episódio nos remete ao pensamento de Da Matta (1997, p. 177), quando este afirma que o malandro “não cabe nem dentro da ordem nem fora dela: vive nos seus interstícios, entre a ordem e a desordem, utilizando ambas e nutrindo-se tanto dos que estão fora quanto dos que estão dentro do mundo quebrado da estrutura”. É, portanto, um ser deslocado, uma figura ambígua que tem trânsito livre entre as duas esferas, movendo-se em diferentes espaços.

Embora Teixeira estivesse sempre em busca de tirar proveito de alguma situação, ele é fiel ao seu código de honra e, por isso, é leal aos companheiros. Neste sentido, o malandro que age por meio da trapaça e da enganação, é também um indivíduo que se sensibiliza com o sofrimento do amigo de malandragem e chora por sua morte, como mostra o narrador: “la com Sebastião a única amizade sincera da sua vida [...] A viúva soluçava espaçado e cada soluço provocava nele uma ânsia nova de choro, que continha [...] contemplava o morto, sufocava mais lágrimas” (REBELO 2003, p. 81). Essa mesma figura também cumpre o prometido ao parceiro, entregando à viúva a parte que pertencia ao defunto.

Com esse mesmo sentimento de solidariedade, Teixeira, apesar de ter explorado a polaca, não a desampara quando esta adocece e deixa de lhe dar lucros: “Estava perturbado, comovido – pobre Rizoleta! Perdera o viço, a esbelteza, a graça

dos gestos – saía uma sombra do que fora [...] Como estava resolvido a fazer tudo pela mulata, precisava se arrumar na vida” (REBELO, 2003, p. 181.185). De fato, Teixeira acompanhou todo o processo de degradação da prostituta: as idas e vindas ao consultório do Dr. Hugo, o “médico dedicado do bairro pobre”; as recaídas, que se tornavam cada vez mais constantes; o tratamento, ainda que precário; além de assumir a responsabilidade pelos cuidados com alimentação e medicamentos, chegando até mesmo a vender tudo o que estava ao seu alcance, inclusive objetos pertencentes a Rizoleta, para poder manter-se durante algum tempo.

Se compararmos o desfecho de Teixeira com o de outros personagens do romance, observamos que ele não pagou o mesmo preço de José, que acabou tendo sua vida interrompida, nem tampouco o de Sussuca, com a não-realização, pois o interesse do malandro residia apenas em usufruir o presente de uma forma que não implicasse trabalho e responsabilidade. De um lado, pode parecer que este personagem foi poupado do moralismo de Marques Rebelo e da “punição” que recaiam sobre os personagens que estavam inseridos no núcleo da ordem. Entretanto, não podemos dizer que o malandro tenha conseguido escapar totalmente de certa penalidade, pois, analisando sua trajetória, Teixeira acabou sem dinheiro, sem as pessoas que explorava e sem qualquer perspectiva de melhorias. O homem que havia arranjado um lugar fixo e melhor situado para morar, sempre esperto para tirar vantagem, apareceu “relaxado, apático, numa incapacidade para a menor cartada” (REBELO, 2003, p. 210). Depois de passar por todo esse processo, Teixeira ainda perde sua liberdade, o que, levando em consideração o modo como vivia o malandro, representa uma forma de morte.

## **2.2 Rizoleta e as companheiras do bordel**

Em *Marafa*, as prostitutas vivem na região que compreende a zona do Mangue, ambiente que é apresentado logo no início do romance. Antes de mencionar qualquer personagem ou descrever alguma ação, o narrador mostra que a “rua das mulheres dormia finalmente” (REBELO, 2003, p. 9). Através da designação “rua das mulheres”, o leitor pode inferir que tipo de mulher reside nesse espaço, construindo uma distinção entre as pessoas que nele habitam e as que estão de fora. Para compreender o que isso significa, tomemos o pensamento de Roberto Da Matta, em *Carnavais, malandros e heróis*, quando afirma que a

categoria “rua” indica “o mundo, com seus imprevistos, acidentes e paixões” (DA MATTA, 1997, p. 93), ou seja, é o espaço propício para quem vive na esfera da desordem. No livro *O que faz do nosso Brasil, Brasil?*, este sociólogo diz também que “se a mulher é da rua, ela deve ser vista e tratada de um modo. Trata-se, para ser mais preciso, das chamadas mulheres da ‘vida’, pois rua e vida formam uma equação importante no nosso sistema de valores” (DA MATTA, 1986, p. 30). Nesse sentido, pode-se dizer que a “rua das mulheres” corresponde ao lugar em que estão situadas as personagens que vivem da prostituição, atividade que a sociedade considera degradante por ferir os valores e os códigos de conduta moral.

A primeira mulher que aparece associada a esse espaço é Rizoleta. O narrador apresenta esta personagem da seguinte forma:

Era carnuda, tinha os seios fartos, as axilas raspadas, cabelo sedoso e negro. Achou-a linda, batendo os chinelos de arminho e salto alto no soalho sonoro. Estava ali há pouco mais de dois anos. Perdera-se com um soldado que a largara, não achou jeito de voltar novamente para ama-seca, dormiu com um e com outro – caíra na vida. Era esta a sua história (REBELO, 2003, p. 10).

Levando em consideração o estereótipo veiculado tanto pela mídia quanto pelos pseudo analistas sociais interessados em traços de uma suposta brasilidade, Rizoleta representa o perfil da mulher bonita e sensual, símbolo da mulher brasileira. O fragmento da obra nos permite observar a carga de valores que a sociedade atribui às mulheres que seguem esse rumo. Como o sexo antes do casamento era concebido como um ato de imoralidade, motivo de desvalorização e desmoralização feminina, sua prática acarretava consequências impossíveis de se reverterem na vida de uma mulher. É isso que acontece na vida de Rizoleta, como mostra o narrador ao escolher as expressões “perdera-se com um soldado” e “não achou jeito de voltar”, para descrever os motivos que a levaram a ingressar no caminho da prostituição. Das mulheres que viviam no bordel, Rizoleta era quem demonstrava estar em uma melhor situação, tanto que é apontada pelo narrador como “a mais gostosa do 107”. Por ainda ser jovem e bela, era bastante frequentada e procurada por clientes que vinham com certa assiduidade à procura de desfrutar alguns momentos de prazer com a polaca.

Teixeirinha desperta o interesse e a atenção de Rizoleta desde a primeira vez que a vê. Quanto mais o malandro narra suas aventuras e peripécias, maior é a

atração da mulata, como mostram os fragmentos: “A mulher se admirava – como era bem-falante! Como era engraçado! Como sabia das coisas! Devia ter seus estudos” (REBELO, 2003, p. 12); “Conhece coisas como um doutor! Manda um pedaço no clube! Tem uma tatuagem no peito para fechar o corpo! – Rizoleta, entusiasmada, conta vantagens do seu homem em outros alcouces” (*ibidem*, p. 14); ou ainda em “Está verdadeiramente orgulhosa dele. Fora de muitos, mas era o primeiro a quem se entregava daquele jeito” (*ibidem*, p. 14). Como podemos perceber, o jeito de Teixeira agir e comportar-se, a tatuagem no corpo e o fato de fazer parte de um clube de carnaval, faziam com que Rizoleta o visse como alguém interessante, a ponto de esta passar a “banca” o malandro. Aos poucos, a polaca passou a dispensar clientes para ficar com ele: “Rizoleta perdia-se ao seu lado. Recebia pouco, despedia fregueses semanais, dando desculpas: - Não posso, meu bem... Hoje não, sim?” (*ibidem*, p. 28). Dos outros clientes a prostituta obtinha o necessário para sobreviver, mas com Teixeira encontrava sua satisfação e, por isso, queria mantê-lo sempre por perto.

No universo da desordem, o sistema da exploração é uma constante, pois como os limites entre o certo e errado, o lícito e o ilícito não são levados em consideração, os indivíduos mais espertos conseguem obter maior vantagem sobre os outros. Em *Marafa*, Rizoleta sobrevive através da exploração do próprio corpo, mas, por outro lado, é também explorada pela proprietária do bordel, que sempre cobra mais caro para a mulata do que para as demais mulheres: “Rizoleta sempre fora uma trouxa nas mãos de Lolote, que apresentava despesas fantásticas com a cumplicidade das outras, deve isto, deve aquilo... Ela pagava sem reclamar” (REBELO, 2003, p. 16). Embora seja Teixeira quem a adverte sobre isso, a preocupação do malandro não era propriamente com o fato de Rizoleta estar sendo explorada, mas porque “percebeu que tinha dado numa mina – vejam só! – podia sacar à vontade” (*ibidem*, p. 12). Dito de outro modo, Rizoleta era uma fonte de lucro para Teixeira, de modo que este não admitia que ninguém, além dele, tirasse proveito da mulata. Da mesma forma, as mulheres do bordel também não suportavam ver Teixeira se beneficiando de Rizoleta: “Estão revoltadas! Sá Maria rosna mais uma vez – perdida! O homem é que levava tudo. Quem diz é Lolote. Tudo!” (*ibidem*, p. 17).

Em nenhum momento do romance Rizoleta demonstra algum tipo de desejo de deixar a prostituição. Gastava o dinheiro que recebia dos clientes com festas,

farras e, principalmente, com Teixeira: “Rizoleta enchia o copo, bebia um trago, arrumava o resto no amásio – tome! Ele retribuía. Era um duelo de cerveja. Pediam mais. O dinheiro da mulata voou” (REBELO, 2003, p. 58). Já suas companheiras procuravam de todas as formas economizar:

A mulata não compreende tanta raiva. Dinheiro para ela é besteira, mixaria, troço feito para perder, para gastar [...] Lolote, Frida, Suzane, todas elas não gastavam, não saíam para passeios, não compravam nada, não se divertiam. Tinham os seus homens, mas não era amor. Era outra coisa! Amor era pelas notas. Não perdiam tempo, que os dias eram curtos. Ganhavam, armazenavam. Ganhavam, armazenavam. Possuíam cadernetas nos bancos se enchendo. Um dia, sim, voltariam para as suas frias aldeias europeias. Lá haveriam de viver das próprias economias, gordas, consideradas, invejadas, sem o trabalho de atrair fregueses, livres da lide insana do Mangue, talvez placidamente casadas (REBELO, 2003, p. 45-46).

No trecho é possível perceber certa dose de otimismo, pois vemos que essas mulheres ainda nutriam a esperança de sair da “lide insana” da prostituição para passar a viver das próprias economias, inclusive, sem descartar a possibilidade de um casamento. Esse é um dos poucos momentos em que isso ocorre em *Marafa*. Como Marques Rebelo procurou construir um retrato bastante realista do ambiente em que viviam os pobres, marginalizados e excluídos, na maioria das cenas que retratam o mundo da prostituição predomina a imagem da degradação humana e social. O perfil das mulheres que viviam no bordel evidencia esse fato: “Lolote, uma velha. Suzane, outra velha. Frida, avariada, descansava, e, aproveitando as férias forçadas, fazia da boca uma fortuna em dentes de ouro”; e Mariazinha, por sua vez, “Fazia furor num cabaré de Juiz de Fora por causa dos cabelos, quase louros, oxigenados e da graça com que cantava a canção *Infeliz*, rosário das desgraças duma mulher perdida” (REBELO, 2003, p. 15).

As personagens que fazem parte do universo da desordem geralmente morrem de forma trágica e/ou violenta, como se estivessem recebendo uma punição por transgredirem os códigos morais de conduta. Isso ocorreu, por exemplo, com Nair Gostosinha, mulher que foi “desencaminhada”, quando trabalhava como copeira, “por um negociante frequentador da casa, que lhe proporcionara, apaixonadamente, o mais requintado luxo [...] Gostou foi da gandaia, parou com o coronel e entregou-se ao mundo” (REBELO, 2003, p. 128). Diferentemente das mulheres do Mangue, que procuravam outros meios para mudar de vida, seja através das economias ou mesmo de um projeto de casamento, Nair não queria

relacionamento estável com homem nenhum, queria “gozar” e, por isso, “entregou-se ao mundo, alucinada, não olhando a quem”. Ao percorrer os bordéis e os clubes de carnaval entregando-se como uma mercadoria barata, não tardou para que contraísse sífilis e tuberculose. No entanto, os infortúnios dessa personagem não se resumem apenas a essas doenças, como mostra o narrador:

Velho, cinzento, desolador, o hospital dominava um quarteirão e formava esquina, nos fundos, com a rua das mulheres por meio de um muro alto e sólido, tendo uma porta mesquinha para a saída dos serventes. A esquina oposta é o limite dos bordéis. Atravessar a rua é tão comum quanto temível. Raras retornavam. Nair Gostosinha não voltou. Morava no 112, célebre pelo assassinato da Ester, que emocionou durante uma semana a população e que permaneceu para sempre um mistério. Rizoleta foi com as outras companheiras vê-la no necrotério imundo, onde as moscas zumbiam e o cheiro a podre e a formol transtornava os estômagos. Estava abandonada sobre a mesa de mármore, como se fosse apenas uma coisa embrulhada num lençol. O lençol encardido tinha marcas pretas – letras, números... Via-se o nariz somente, lâmina roxa saltando, e a boca com um tampão de algodão.

- Irá como indigente – informaram – se não for para o anfiteatro de anatomia...

Houve o rateio apressado e piedoso pelos prostíbulos. A morta teve uma coroa de pano, em forma de coração, e caixão de terceira, mas não teve ninguém a acompanhá-la. O tabique que era seu, e por sinal dos mais miseráveis, ganhou nova locatária, uma preta gorda e nojenta, que frequentava macumbas e só falava em feitiços e despachos (REBELO, 2003, p. 128).

A história de Nair Gostosinha é narrada em apenas um capítulo do romance. Mais uma vez podemos perceber que a ideia de “rua” está associada à noção de perigo, de modo que quando o narrador afirma que atravessá-la é “tão comum quanto temível” procura mostrar como as pessoas que vivem nesse tipo de ambiente, agindo de forma libertina e desregrada, ficam expostas a muitos riscos. É importante perceber que o narrador utiliza o relato minucioso da ambientação, do espaço degradado como artifício para acentuar a condição também degradante e miserável da personagem, construindo assim um quadro sórdido e grotesco através do qual também é possível observar a importância que a sociedade atribui à morte de uma prostituta.

Nair Gostosinha foi uma das mulheres que saiu e não conseguiu mais voltar. Nota-se no relato misto de descrição e narração de sua morte que há um processo de perda de identidade. Primeiro é apresentado o ambiente sujo, repugnante e nojento do necrotério: o fedor, as moscas, o formol e o lençol encardido; e, em seguida, o estado em que o corpo se encontra: abandonado sobre a mesa como se



fosse um objeto qualquer, “uma coisa embrulhada” sem nenhum valor. Há ainda a hipótese de Nair ser enterrada como indigente, ou seja, como alguém que não tem nome, não tem endereço, não têm recursos e não tem família. Sabe-se que a coroa é um símbolo que representa, dentre outras coisas, a soberania e a majestade, entretanto, sobre esta prostituta é colocada uma coroa de pano, reforçando cada vez mais a degradação e a decadência da personagem.

Rizoleta também não foi poupada de receber um final trágico. Sua queda começa com uma suspeita de tifo e, a partir daí, todas as cenas mostram o processo gradativo de queda, culminando com o enlouquecimento e o suicídio:

Desfigurada, placas brancas no rosto, fundas olheiras maceradas, Rizoleta, livre de perigo, atravessa uma fase de debilidade extrema. Tem os olhos no teto que foi branco, mas não o vê. São umas vinte mulheres na enfermaria, cujas paredes ameaçam ruir, sem a menor providência da administração [...] Durante três dias não comeu. A cabeça doía e ela ouvia vozes que a chamavam. O senhorio foi saber, de noite, por conta de quem ficaria o aluguel. Recebeu-o com despropósitos – ia ser rainha, ia para o palácio, o palácio era de ouro azul, estavam a chamá-la para ser rainha com as pombas. O homem saiu para buscar um polícia – a mulher estava maluca! Foi um instante. As vozes chamavam, chamavam!... Ela embebeu o vestido em álcool e atacou fogo. Saiu como uma estrela pela rua gritando! (REBELO, 2003, p. 146. 217).

Assim como Nair Gostosinha, Rizoleta também tem um final trágico, com a diferença de que, enquanto a primeira saiu e não conseguiu mais retornar, a segunda cometeu suicídio, ou seja, foi a responsável pela abreviação da vida, isso depois de perder totalmente a lucidez. Rizoleta, que era considerada a mais bonita e sensual do bordel do Mangue, frequentada por muitos clientes, dá lugar a uma mulher totalmente desfigurada: “pobre Rizoleta! Perdera o viço, a esbelteza, a graça dos gestos – saía uma sombra do que fora” (REBELO, 2003, p. 181). A bagagem se resumiu apenas a uma “mala grande, a maleta de papelão, um balde e um jarro, a bacia higiênica, uns quadros de santos, retratos emoldurados” (*ibidem*, p. 144), ou seja, nada de valor, mas que ainda serviram para que Teixeira vendesse a fim de conseguir algum dinheiro.

O jogo de imagens usado pelo narrador para descrever o suicídio de Rizoleta também é bastante sintomático. Mais uma vez aparece na narrativa a ideia de majestade associada à morte de uma prostituta, entretanto, ao invés da “coroa de pano” utilizada em Nair Gostosinha, é a própria mulata que se imagina indo para um “palácio de ouro azul”, onde “ia ser rainha com as pombas”, antes de atear fogo no

corpo e sair “como uma estrela”. Sabemos que o fogo, com seu poder de consumir tudo à sua volta, pode acarretar dor, sofrimento e morte. Mas, por outro lado, são justamente essas características que fazem com que ele possa ser compreendido também como um elemento de purificação e renovação, funcionando como uma espécie de purgador que permite ao indivíduo pagar pelos erros cometidos.

Seja através de assassinatos, como o de Nair Gostosinha, de suicídios, como o de Rizoleta, o fato é que as personagens que fazem parte do universo da desordem vivem em um ambiente propício para morrerem de forma trágica e violenta. Mesmo aquelas que não morrem experimentam a degradação em sua própria pele, como as companheiras de bordel de Rizoleta, ou a nova locatária que a substituiu: “desdentada, peitos caídos, gasta, tem manchas de feridas nas pernas depiladas e um olhar de ladra” (REBELO, 2003, p. 208). Isso tanto pode ocorrer em decorrência da realidade social que Marques Rebelo procurou retratar, como também em virtude de certa dose de moralismo do próprio escritor, isto é, de sua visão em relação às pessoas que violavam os valores e princípios morais e viviam de forma desregrada.

### **3. Zuleica: entre a ordem e a desordem**

Zuleica assume uma posição interessante no romance *Marafa*, pois embora tenha sido criada segundo os padrões e princípios burgueses, ela não os segue à risca como fazem os personagens que compõem o núcleo familiar, a exemplo de Dona Nieta e Sussuca. Ao perder a mãe quando tinha apenas um ano de idade, passou a ficar sob os cuidados do pai que, por ter ficado viúvo muito cedo, tentava compensar a ausência materna na educação da jovem, procurando manter uma relação aberta, tratando-a “como se ela fosse um rapaz, um amigo íntimo, com inteira liberdade. Entre os dois não havia papas na língua. Discutiam todos os assuntos” (REBELO, 2003, p. 159). Na verdade, o pai buscava orientar Zuleica expondo os perigos que o mundo proporcionava porque acreditava que, ao mostrar todos os riscos, poderia se isentar da responsabilidade sobre a filha, caso ela viesse a seguir outro caminho: “O mundo é uma enorme obscenidade, minha filha. Não se iluda [...] Quando ele morresse, ela sabia bem o que tinha a fazer, por que caminhos poderia andar. Se errasse, não era por culpa dele. Nunca lhe escondera nada” (REBELO, 2003, p. 160).

Apesar da amizade de longa data entre Zuleica e Sussuca, é possível perceber que as duas personagens apresentam temperamentos e personalidades distintas, formando um contraste:

Zuleica, Zuleica, a fluídica Zuleica é a grande amiga de Sussuca [...] Sussuca admira em Zuleica a beleza, a vivacidade, a presença de espírito, a lealdade, a franqueza até rude e perdoa-lhe tudo que reprovava nas outras – a elegância exagerada, com o fim de mostrar o corpo, a liberdade absoluta, o namoro desenfreado. Zuleica prezava em Sussuca a passividade, a doçura de sentimentos, a ingenuidade que conserva, apesar de tanta coisa que ela, Zuleica, nunca fez segredo para a amiguinha (REBELO, 203, p. 42)

Diferentemente de Sussuca, que era romântica, ingênua e sonhadora, Zuleica representa o oposto em tudo, assumindo um comportamento considerado bastante avançado para o contexto social em que estava inserida, como podemos evidenciar através da forma de se vestir “com o fim de mostrar o corpo” e das expressões “liberdade absoluta” e “namorismo desenfreado”. Assim como Jorge, personagem do conto *Oscarina*, afirmava que era preciso “gozar enquanto era moço”, aproveitando o frescor da juventude, Zuleica defendia que “A vida é para gozar”, já que “O amanhã é vago”.

Zuleica tinha apenas 17 anos, mas, apesar da pouca idade, o narrador insinua que ela é “um poço de experiência”, fazendo referência ao modo como a jovem se comporta, especialmente em relação aos homens. É ela quem aconselha Sussuca e a alerta para não confiar cegamente no sexo masculino para que, posteriormente, não venha sofrer desilusões amorosas, afinal, “A respeito das intenções dos homens, só quem sabe é Deus, e às vezes”. Quando Zuleica chama a amiga de boba, o narrador mais uma vez sugere que “Boba por não dar os golpes que ela dá, por não fazer o que ela faz com os namorados de um dia” (*ibidem*, p. 43). Outras vezes, é a própria Zuleica quem faz as insinuações: “Que rapaz, Sussuca! Que boca! Que dentes! Que perfil! Não te conto nada. Fizemos quase tudo [...] Vou ser professora. Uma professora precisa saber ‘tudo’ e o resto – e ria” (*ibidem*, p. 59).

O comportamento de Zuleica não era considerado pela sociedade como adequado para as “moças de família”. Esse é o argumento que José utiliza para romper a amizade entre sua noiva e esta personagem, já que tomou conhecimento de coisas “desagradáveis a respeito dela e, para reforçar, duas vezes a vira na

cidade com um rapaz, num automóvel fechado, em atitude muito pouco recomendável para uma moça séria. Era amizade que positivamente não convinha” (*ibidem*, p. 115-116). Além disso, esse tipo de atitude era sempre apontado como um erro, um defeito grave de quem o cometia: “O que ela faz na rua, meu bem, é feio, eu sei que é, mas não me atinge. Deixe ela. Não há ninguém perfeito”; ou ainda quando o narrador sugere que Sussuca “Gostava de Zuleica, apesar de todos os seus defeitos” (*ibidem*, p. 116).

Além do comportamento, a forma de Zuleica se vestir também chamava a atenção para suas formas e atributos físicos, o que remete a um mundo de sensualidade e prazer, como demonstram várias passagens da obra: “Ficou de braços estirados, os seios levantados, pernas abertas, olhos cerrados, como se ofertasse o corpo a um amante invisível” (*ibidem*, p. 60); “Trazia uma blusa de tricô que, muito justa, desenhava-lhe os seios pequeninos. Passava o batom tom de sangue além do contorno dos lábios” que “lhe emprestava um maior poder de atração” (*ibidem*, p. 170); ou ainda, “E ela na sua frente, excitante, provocadora. E o perfume dela irritando-o, acendendo-o [...] O rosto colou-se um instante ao decote, moreno, tostado, veludoso [...] Apertou-a mais, sentindo nas mãos o calor dos seios” (*ibidem*, p. 158). Todas essas características apontam essa personagem como uma mulher sensual, atraente e provocante.

Em vista da maneira de ser e agir, podemos dizer que Zuleica ocupa uma posição intermediária, estabelecendo um diálogo entre o universo da ordem e o da desordem: ela não tem a ingenuidade e a passividade de Sussuca, não está presa à esfera doméstica, nem tampouco segue a vida libertina que é representada através das mulheres do Mangue. Nesse meio termo, a jovem experimentava certos tipos de liberdade que não eram permitidas às mulheres do núcleo familiar, mas não transpôs todos os limites da ordem. Para Gomes (2008, p. 140), esta personagem “ocupa um espaço-entre; é a moça excêntrica, que não se limita ao território doméstico”. É como se Zuleica antecipasse Leniza, de *A estrela sobe*, romance seguinte de Marques Rebelo, já que esta também foi criada segundo os valores tradicionais burgueses, porém, não os colocava em prática, vivendo experiências que estão associadas ao mundo dos prazeres e sentidos.

Enquanto a romântica Sussuca via no matrimônio a maior realização de uma mulher, já que foi educada para casar e ter filhos, cumprindo o papel de submissão

ao modelo de comportamento típico da sociedade patriarcal, Zuleica vê o casamento como um negócio:

- Você quer casar comigo, Zuleica?

Ela tomou um susto:

- Com você?!

O rapaz se envergonhou, emudeceu, uma ameaça de lágrimas nos olhos míopes. Zuleica, arrependida, tomou-lhe a mão:

- Perdoe...

Ele teve a força de repelir a pequena mão suja de areia e ela procurou – já tarde! – a maneira de dizer que era impossível, sem ofender, sem magoar. Mas como não ferir o coração de um rapaz apaixonado? Não sabia. Sabia que era impossível aceitá-lo doutra forma, que não a de camarada. Impossível. Ele não tinha idade, nem posição – e não compreendia isso. E sentia-se culpada daquele desenlace – ingênuo rapaz. Sentia-se culpada – dera tanta trela... Facilitara tanto!... ingênuo rapaz. E tomada de piedade, cheia de ternura, teve vontade de beijá-lo como uma criança, quase com amor (REBELO, 2003, p. 95).

Podemos observar que os papéis se invertem. De acordo com o modelo patriarcal, a mulher espera ansiosamente o momento em que se unirá matrimonialmente a um homem, ao passo que este, em muitos casos, não manifesta nenhum interesse. Entretanto, em *Marafa* o rapaz é quem está apaixonado e Zuleica, ao ser surpreendida com o pedido de casamento, refere-se a ele como o “ingênuo rapaz”, procurando uma maneira de rejeitar a proposta sem magoá-lo. Além disso, é a mulher que se sente culpada por criar esperanças e expectativas, por “facilitar tanto”. A recusa da moça ocorre porque “Ele não tem idade, nem posição”, demonstrando a sua preocupação com o *status* social, característica que difere totalmente dos ideais românticos. Zuleica não pretende casar-se por amor como Sussuca, pois almeja um enlace matrimonial que lhe proporcione algum tipo de benefício financeiro.

Essa característica se torna mais evidente em relação a Zuleica a partir do momento em que ela conhece Ricardo: “A voz perguntou com pronunciado despeito: - Quem é aquela sirigaita que não larga o Ricardo? (Ricardo é o novo engenheiro e a sirigaita é Zuleica.)” (REBELO, 2003, p. 156). A dona da voz era alguém que, assim como Zuleica, estava interessada no rapaz, ou, mais precisamente, na situação socioeconômica dele. Novamente entra em cena a figura do narrador que, mais do que um observador dos fatos, realiza intromissões ao longo da narrativa, desvendando o pensamento e os interesses dos personagens. Na passagem acima, podemos evidenciar que o narrador interfere na situação como se estivesse

respondendo à pergunta feita pela jovem e, ao fazer isso, induz o leitor a ver o episódio da forma como ele quer que veja. Em seguida, explicita que o homem a quem a voz se refere não é um rapaz qualquer, mas “o novo engenheiro”, o que significa dizer que se trata de alguém que goza de prestígio e ocupa uma posição socialmente importante. Da mesma forma, afirma que a “sirigaita” (expressão que, no sentido popular, pode ser entendida como uma mulher fácil, atrevida, assanhada etc.) que está acompanhando o rapaz é Zuleica.

Após entregar-se ao rapaz, Zuleica reage como alguém “arrependida, certa de que, num momento de estúpida fraqueza, tinha feito asneira e asneira grossa”. Entretanto, basta um telefonema para dissipar-lhe “as preocupações de um casamento calculado e perdido” (REBELO, 2003, p. 159). Ou seja, sua preocupação não é com a repercussão, com as consequências do que o ato sexual praticado com uma moça solteira representa para a sociedade, mas com o fato de que, com sua atitude, poderia ter colocado a perder suas pretensões em relação a Ricardo.

Os planos da jovem funcionaram como ela tanto almejava. Na carta que escreve para Sussuca, diz que “dentro de seis meses, como eu te disse, usarei o Ricardo como marido” (REBELO, 2003, p. 189). O verbo “usar” empregado pela personagem ao fazer referência ao futuro esposo sugere que, para ela, o casamento funcionava apenas como um mecanismo que lhe permitiria ascender socialmente, e o rapaz, um mero instrumento que utilizaria para conseguir suas pretensões econômicas.

Essa mesma personagem aparece em *O trapicheiro*, primeira obra da trilogia *O espelho partido*. Nesse livro, o narrador Eduardo encontra o casal Ricardo e Zuleica já casados, fazendo também várias insinuações em relação à jovem. Em um primeiro momento, o narrador faz referência ao aceno: “E na curva me disseram adeus. O braço moreno de Zuleica, nu, roliço, sensual, agitou-se mais demoradamente para fora do carro” (REBELO, 2002, p. 88). Ao dizer que a personagem “agitou-se mais demoradamente”, o narrador deixa em aberto algumas possibilidades, induzindo o leitor a refletir acerca do caráter da moça e de sua fidelidade ao esposo. Além disso, vai ainda mais longe:

E passemos a duas flores da nossa divertida e tremelicante escada social. São elas: Ricardo e Zuleica. Por aqui passaram rumo aos seus canaviais, que os olhos não abarcam [...] Reparei, detalhe que sempre me escapara, que a boca de Zuleica é má e mentirosa, como eram maus e mentirosos os olhos da sua conterrânea Capitu, chamados de ressaca. Maldade e mentira

que se escondem sob densa camada de batom, que ultrapassa, em doce e hipócrita curva, o recorte dos lábios. Dado que a pintura enfraquecera na viagem, a verdade se mostrava. É ridícula, primária, esta história de se classificar o caráter pelos traços fisionômicos [...] Mas a realidade é que há bocas más, maldade que o corte denuncia. E a de Zuleica é má (REBELO, 2002, p. 89).

Em um dos episódios anteriores de *Marafa*, o narrador menciona a boca de Zuleica e o batom utilizado para aumentar seu poder de sedução. Já em *O trapicheiro*, Eduardo diz que o batom é utilizado pela personagem para esconder a maldade e a mentira, mas que, por trás da aparência, “a verdade se mostrava”. É interessante observar que o próprio narrador considera como inadequado o fato de avaliar o caráter de uma mulher apenas pelas suas expressões faciais. Antes que o leitor pense que haverá uma mudança de opinião em relação a Zuleica, mais uma vez o narrador é enfático ao afirmar que, na realidade, “a de Zuleica é má”. Mas, sem dúvida, o que chama mais atenção no fragmento é a comparação entre a moça e Capitu, personagem do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis.

Sabemos que o livro *Dom Casmurro* é narrado em primeira pessoa por Bento Santiago, um solitário e amargurado personagem que vive atormentado pelo ciúme ao desconfiar de uma suposta traição de sua esposa. Em um dos episódios da obra, Bentinho afirma que os olhos de Capitu parecem “olhos de ressaca”, isto é, apresentavam uma força enérgica e misteriosa que se assemelhava ao movimento em que as águas do mar se agitam com fúria e são capazes de tragar tudo a sua volta. O próprio Bentinho desviou sua visão para outras partes do corpo para que não fosse atraído e hipnotizado pelos mistérios que os olhos de sua esposa refletiam. Quando Escobar morre, mais uma vez o narrador utiliza essa metáfora para descrever a reação de Capitu diante do caixão: aquele mesmo olhar que inquietou Bentinho parecia querer tragar Escobar que, por sua vez, tinha morrido afogado em decorrência da ressaca do mar.

A imagem que Bentinho criou dos olhos de Capitu contribuiu para aumentar o seu ciúme doentio, já que gerou mais dúvidas e incertezas em relação à suposta traição. Partindo dessas considerações, podemos perceber que Eduardo, ao comparar o olhar de Zuleica com os da personagem machadiana, insinuando que a boca “é má e mentirosa, como eram maus e mentirosos os olhos da sua conterrânea”, procurou gerar o mesmo clima de desconfiança em torno do caráter de

Zuleica. Em consequência disso, o leitor tem diante de si um mundo de possibilidades para imaginar.

É importante observar alguns aspectos acerca do desfecho que Zuleica recebe em *Marafa*. Grande parte das personagens femininas de Marques Rebelo pertencem ao mundo doméstico, são de donas de casa submissas e mulheres que dedicam toda a vida para cuidar do lar, cumprindo o papel de esposa e de mãe e comportando-se conforme o modelo familiar patriarcal. No referido romance, é o caso de Nieta, que educou sua filha segundo os mesmos padrões em que fora criada; e dona Matilde, mãe de José, que começou a fazer a mesma dieta do marido para tentar encorajá-lo. Em outras obras, temos: dona Manuela, em *A estrela sobe*; Zita, em “Oscarina”, cuja história assemelha-se em alguns aspectos à de Sussuca; e dona Veva em “Na rua Dona Emerenciana”, ambas da coletânea de contos *Oscarina*, dentre outras que estão espalhadas pelas obras do escritor.

Já Zuleica, assim como Leniza, é educada segundo os padrões morais do modelo familiar patriarcal, mas não os segue, adotando um comportamento bastante liberal para o contexto social em que está inserida: é sensual, atraente, bonita e provocante, características que coloca em evidência através de sua maneira de agir, falar, comportar-se e, até mesmo, na escolha das vestimentas, já que suas roupas ressaltam os atributos e formas físicas; permite “liberdades” com os rapazes que não são condizentes com quem a sociedade considera uma “moça de família”, tanto que José tenta fazer com que Sussuca rompa a amizade; e rejeita uma proposta de casamento porque o rapaz não goza de uma boa posição social.

De um modo geral, Zuleica e Leniza representam duas exceções em relação às várias mulheres retratadas por Marques Rebelo. A primeira consegue obter êxito em relação ao casamento com um engenheiro e, a segunda, sai do anonimato e da obscuridade e torna-se uma famosa cantora de rádio. Neste sentido, podemos perceber que se trata de personagens que, de alguma forma, transpõem as barreiras da pobreza quase absoluta e, conseqüentemente, não recebem o mesmo “fim trágico” de certos personagens pobres que refletem uma visão “determinista” social e economicamente.



#### 4. Vidas cruzadas: José e Teixeira

As histórias de José e Teixeira são narradas separadamente. A relação dicotômica entre eles reflete a posição que os universos da ordem e da desordem, ou do trabalho e da malandragem ocupam no romance, já que se trata de esferas sociais que não se comunicam, fios que não se juntam, partes que não se harmonizam. Apesar de serem construídos paralelamente, sem que haja qualquer interação, estes dois polos estão em constante conflito, sendo o resultado dessa tensão o fator responsável pelo desfecho que ocorre com esses personagens. Para entender o que isso significa, é necessário compreender, inicialmente, o que cada um desses personagens representa dentro do espaço em que está inserido.

Conforme vimos anteriormente, José é um pequeno funcionário, encaixando-se na definição de Andrade (1972) quando diz que os personagens de Marques Rebelo, de um modo geral, não são proletários nem chegam a ser exatamente a pequena burguesia. Resignado e pacífico, José era o tipo de indivíduo avesso a conflitos e que procurava viver do trabalho e segundo os valores e princípios morais, daí ser um legítimo representante da ordem. Já Teixeira, por sua vez, encontra-se no polo oposto, já que representa um malandro que está sempre metido em algum tipo de confusão, vivendo de trapações, calotes, além de explorar a prostituta Rizoleta, por isso retratar o mundo da desordem com todas as suas peculiaridades.

Em todo o romance, há apenas dois episódios em que José e Teixeira ficam frente a frente, mas, pelas circunstâncias em que a situação ocorre, esses momentos já são suficientes para desencadear um conflito que está presente em toda a narrativa: o primeiro deles ocorre quando os dois personagens se cruzam na festa de um clube carnavalesco, já o segundo consiste na consequência ou resultado desse primeiro encontro.

Em relação à primeira ocorrência, o narrador mostra que Teixeira, inconformado, revoltado e sentindo-se ofendido com a publicação de uma matéria no jornal que alertava para o mau comportamento de alguns membros da diretoria do clube, queria a todo custo descobrir o autor e responsável pela afronta, ou antes, intimidar as pessoas que estavam no local, conforme vemos na passagem:

- Quem foi o calhorda que botou aquele troço hoje no jornal?  
 Houve um breve, desorientado silêncio. Teixeira insistiu, rodando o corpo esguio e malandro:  
 - Quem foi? Vim para lhe amassar as fuças [...]  
 Aí o rapaz apareceu. Não tinha nada com a questão. Nem pertencia à sociedade. Vinha ali às vezes, anônimo, largando os três-mil-reis da entrada, para rebocar algum gado fácil para as suas necessidades de solteiro. Indignou-se com tanta covardia. E cresceu na frente do bamba como o único homem que havia ali:  
 - Fui eu, patrício. Que é mais?  
 Teixeira caiu para trás, numa contorção elástica, e o rapaz rolou no chão com o pontapé na barriga. Levantou-se como um desesperado. A luz se apagou. Houve confusão, tiros, correria e a gritaria pavorosa acabou de acordar a rua (REBELO, 2003, p. 23-24).

Com as ameaças de Teixeira, José, que sempre buscou o diálogo antes de qualquer coisa, não se conteve diante do ato de covardia do malandro e deixou o sentimento de justiça predominar em detrimento de sua resignação e da falta de atitude. A casualidade da situação pode ser percebida no fato de José ser apenas um anônimo, alguém que não fazia parte da comunidade, nem “tinha nada com a questão”. Observa-se que, desde o primeiro instante em que os dois personagens se encontraram, ficando ordem e desordem lado a lado, já houve a predominância de um conflito, de uma situação de embate entre eles. Para Frungillo (2002, p. 43): “O caso entre José e Teixeira mostra duas esferas sociais diferentes em constante tensão, que pode explodir a qualquer momento, da maneira mais gratuita”.

Se para um indivíduo qualquer o incidente no clube poderia representar um simples ato de violência, para Teixeira ganhou outra dimensão, pois atingiu diretamente sua fama de “valentão”, ferindo a “honra” de quem procurava estar com a última palavra e sempre em uma posição de superioridade em relação aos outros. Para este personagem e para todos aqueles que compactuavam com sua forma de agir e de pensar, a única maneira de remediar a situação e recuperar o “prestígio” perdido era a vingança, como mostra o narrador: “É da vida, meu irmão. Cada olho tem seu dia. Ficarão elas por elas, deixa estar. Tempo é tempo – e com muita intenção: Marquei bem marcada a cara do cujo” (REBELO, 2003, p. 24). Nem o fato de os dois homens não se conhecerem, nem mesmo o tumulto, confusão e pancadaria impediram que o malandro gravasse em sua memória a face daquele que ousou agredi-lo.

A importância que Teixeira atribui ao acontecimento e o seu desejo de vingar-se podem ser percebidos em várias passagens: “A pisadela custou a sarar. Estava feia de fato. Teixeira furioso, entre injúrias, só pensava na forra. Haveria

de chupar o sangue daquele safado! – prometia, jurando. Haveria de encontrá-lo”; “Como não conviesse aparecer em público em tal estado (poderia haver dúvidas a respeito, etc.) para não ficar bestando no quarto, mudou-se para o bordel” (REBELO, 2003, p. 28).

A tensão entre Teixeira e José perpassa todo o romance. No entanto, à medida que o enredo vai se desenvolvendo, o narrador desvia a atenção do leitor ao inserir novos fatos, personagens e acontecimentos, tirando o foco do conflito. Como o narrador acrescenta outros fios à narrativa, o núcleo de José, aos poucos, vai ganhando maior espaço.

José era um homem forte, especialmente depois que entrou para o pugilismo e passou a ter uma rotina de exercícios e treinos constantes. Em algumas circunstâncias, isso poderia constituir uma vantagem sobre outros homens, mas quando se trata de indivíduos que agem de forma sorrateira e arditamente, como Teixeira, essa característica não exerce grande influência. Neste sentido, como um caçador que persegue sua caça até o instante em que poderá executá-la, o malandro segue no encalço de sua presa, procurando o momento certo de ficar frente a frente com o seu agressor e poder colocar em prática o seu projeto de vingança. Conforme Gomes (2008, p. 138):

A vingança subjaz no enredo. É o gesto aparentemente fuzilado, cortado, do vingador. O rapaz ordeiro, mas forte, é a caça de cujo rastro o caçador matreiro vai atrás. O fio do enredo é, porém, negaciado pelo narrador, que estrategicamente vai fornecendo outras peças do ténue suspense.

Ainda segundo este crítico, para que o leitor não esqueça o “enredamento da vingança”, o narrador fornece pistas, encontros casuais entre os dois personagens. Em um deles, Teixeira conseguiu identificar José dentro de um ônibus, mas tenta em vão apanhá-lo: “apalpou a navalha e despencou do bonde inutilmente. Soltando fumaça, espocando, o homem célere fugia [...] a rua tinha um aspecto tristonho de fuga, de abandono. Balançou os ombros – fica para outra vez” (REBELO, 2003, p. 87). Em outro episódio, quase reconhece a foto do famoso pugilista em um anúncio: “Conhecia aquela cara. Se conhecia! Mas de onde? – e Teixeira parafusa a mioleira diante dos anúncios de maus clichês, para o sensacional embate entre Tommy Jaguar (brasileiro) e Martin Peña” (*ibidem* p. 137). Porém, o encontro

definitivo entre os dois personagens ocorre quando o malandro acompanha seu colega Aristides para assistir ao embate entre os lutadores:

Teixeirinha pensava que ser campeão não é documento. Como andara atrás dele! E não despregava os olhos do ringue. A luz dos refletores dava forte no lutador. Era ele... Que safado! Sem a cabeleira, sem o bigodinho... Quanta mosca comera! Farto de ver retratos dele nos jornais, nos muros – o tal de Tommy Jaguar!... – e nunca desconfiara. Só de burro! Só de burro! – repetia. Toda uma raiva acumulada rompeu-se, encheu-lhe o coração pedindo desforra. Cerrava os punhos para um soco imaginário – safado! [...] Teixeira acalmara-se. Olhava o herói. Ele já estava de roupão, cercado pelos segundos, abraçado pelos companheiros. A colônia saia murcha, com raros aplausos ao vencedor. Virou-se para Aristides:

- Só comendo de navalha.

Piscava o olho. Aristides percebeu e quis dissuadi-lo. Teixeira falou pouco:

- Ofensa não se esquece.

Mas Teixeira...

- Nem que ele fosse Cristo! (REBELO, 2003, 212.213).

A vingança anunciada no início de *Marafa* somente se concretizou no término do romance. Se os demais encontros eram sempre fortuitos, sem que houvesse um contato direto, o que sucedeu à vitória de Tommy Jaguar nos ringues constitui o momento em que os dois personagens ficam frente a frente, havendo um reconhecimento de fato por parte de Teixeira. Longe de ser um simples acontecimento marcado por um forte sentimento de vingança, esse evento representa o momento em que os universos da ordem e desordem se cruzam, delineando o destino de cada um desses indivíduos. De um lado estava José, retratando a esfera do trabalho, dos que viviam de acordo com os valores e princípios sociais preestabelecidos, presando sempre pela honestidade e dignidade; e, de outro, Teixeira, representante da desordem. Ao término do embate, prevalece quem se sobressai através da malandragem e da ociosidade, simbolizada pela navalha do malandro.

O narrador não descreve com detalhes como ocorreu o assassinato. Há apenas uma vaga referência quando este afirma o seguinte: “E foram rondar a saída do vestuário. A noite está escura, sem estrelas” (REBELO, 2003, p. 213). A partir daí, observa-se um pequeno salto na narrativa, pois são apresentados momentos posteriores à morte, já no velório do pugilista. A imagem do céu escuro e sem luz é utilizada para enfatizar o fim trágico de José: quando finalmente conseguiu sair do trabalho como auxiliar de escritório, alcançando fama e prestígio, sua vida foi ceifada, interrompida antes mesmo de casar-se com Sussuca.

Para Frungillo (2001), os personagens José, Leniza e Gilabert apresentam um aspecto em comum, embora esse traço seja pouco perceptível em decorrência das diferentes trajetórias de cada um: “são indivíduos solitários em busca de um lugar no mundo, lutando com suas próprias forças contra uma ordem social adversa, que os tinha condenado desde o nascimento a uma vida medíocre e apagada” (FRUNGILLO, 2001, p. 44). Leniza, para sair da obscuridade e atingir o sucesso nas rádios cariocas, como tanto almeja, paga um alto preço, pois quanto mais se aproxima da fama, maior é a distância em relação aos valores e princípios morais; Gilabert também não consegue ascender socialmente, terminando o conto com uma falsa impressão de felicidade; e José, após tornar-se reconhecido como pugilista, morre tragicamente. Esses personagens transpõem parte das barreiras que os afligem, no entanto, não conseguem livrar-se do destino propício aos pobres e desfavorecidos e, por isso, de alguma forma, acabam também fracassando em relação ao que pretendem.

Ao chegarmos ao final da narrativa, podemos perceber que há certa semelhança entre a cena que abre e a que encerra o romance: no primeiro capítulo, um homem caminha pelas ruas do Rio de Janeiro cantando serestas; no último, Aristides, companheiro de Teixeira, é absolvido do crime contra José, após ser detido como cúmplice do malandro, e “Livre de culpas, sem inquietações, sem incertezas, continua cantando e vendendo modinhas [...] as portas e janelas se apinham para ouvir o samba do dia na cidade: *Eu quero morrer cantando samba...*” (REBELO, 2003, p. 219, grifo do autor). O que predomina em ambas as situações é a ênfase na ociosidade, na vida boêmia e desregrada, sobressaindo a esfera da desordem e da malandragem, em detrimento da ordem e do trabalho.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do nosso trabalho, buscamos compreender como Marques Rebelo retrata as contradições de uma cidade que ostenta o título de “Cidade Maravilhosa”, cartão-postal do país do carnaval e do futebol e o seu avesso, isto é, o lugar que mesmo estando em vias de desenvolvimento e urbanização abriga um grande número de indivíduos que não conseguem acompanhar o mesmo ritmo de desenvolvimento por pertencerem às classes sociais menos favorecidas.

Marques Rebelo constrói esse cenário carioca e representa a dinâmica social de determinada época trazendo à cena dois universos. O primeiro consiste no espaço em que estão situadas as mocinhas educadas para o matrimônio, os trabalhadores, as donas de casa, os pequenos funcionários e todas as pessoas que procuram viver conforme os valores tradicionais burgueses. Já o segundo, por sua vez, retrata a esfera em que estão inseridos os indivíduos que vivem da malandragem, da ociosidade, da arte de fazer trapanças e armações, bem como prostitutas, cafetões e outros personagens que, de alguma forma, não seguem os princípios morais, vivendo de forma libertina e desregrada. Considerando a discussão de Candido (2010) em “Dialética da malandragem”, vimos que a primeira esfera representa a ordem, uma vez que as pessoas se orientam por leis e normas, enquanto a segunda representa a desordem, pois predomina a valorização dos instintos e a satisfação dos prazeres.

A temática da ordem e da desordem está presente em várias obras de Marques Rebelo. Por isso, inicialmente procuramos mostrar um pouco de como isso ocorre no conto “Oscarina” e no romance *A estrela sobe* e, posteriormente, em *Marafa*, o romance de estreia de Marques Rebelo na literatura. Em “Oscarina”, inserido em uma coletânea de mesmo nome, pudemos acompanhar a trajetória de Jorge até se tornar cabo Gilabert. O protagonista abandona os estudos em busca de uma possibilidade de enriquecimento rápido, mas, não conseguindo alcançar suas pretensões, decide ingressar no Exército. A partir daí, pudemos perceber que o personagem muda os costumes e os hábitos e inicia um processo de degradação moral, inclusive, rompendo com os planos de casamento com Zita, uma antiga amiga de infância, e passando a relacionar-se com a sedutora Oscarina. Diante disso, pudemos perceber que a própria vida de Jorge representa o jogo dialético

entre uma ordem e uma desordem, pois simboliza a renúncia ao mundo do trabalho e a opção por uma vida em que predomina os instintos e os prazeres.

Essa mesma dialética está presente também na vida da protagonista de *A estrela sobe*. A personagem sonha em sair do anonimato e da obscuridade e se tornar uma famosa cantora de rádio. No entanto, em sua trajetória de ascensão em busca de realizar esse objetivo, acaba vivenciando um processo de degradação moral, pois quanto mais se aproxima do sucesso almejado, maior é o distanciamento em relação aos valores e princípios tradicionais burgueses. Enquanto vivia ao lado da mãe no subúrbio carioca, Leniza fazia parte da esfera da ordem, mas passa a pertencer ao universo oposto quando começa a prostituir-se, a relacionar-se com outras pessoas por interesse, a usar o próprio corpo como moeda de troca para alcançar suas pretensões e, por fim, praticando um aborto, etapa que marca o ápice de degradação moral da estrela.

Já em *Marafa*, obra que elegemos como nosso objeto de estudo, vimos que ordem e desordem, trabalho e malandragem não apresentam o mesmo movimento dialético, pois os dois universos não se comunicam e não interagem um com o outro, sendo construídos separadamente. Na esfera da ordem estão situados os personagens José, Sussuca e todo o núcleo familiar do romance. Observamos que José, mesmo estando inserido em uma sociedade capitalista que valoriza excessivamente o trabalho, mas que não oferece os meios e as condições iguais para que todas as pessoas tenham acesso a ele, espera resignado e acomodado o dia em que seu trabalho seja reconhecido e sua situação melhor. Ao perceber que o seu salário era insuficiente para formar uma família com Sussuca, entra para o pugilismo, lugar em que consegue tornar-se o renomado Tommy Jaguar, mas antes de poder concretizar o seu desejo, acaba sendo assassinado.

Na esfera da desordem está Teixeira, homem astuto e esperto que vive da malandragem e dos constantes golpes e trapaças que realiza para obter dinheiro sem trabalho e sem responsabilidade. Também está inserido nesse universo Rizoleta e as suas companheiras do bordel, mulheres que vivem da exploração do próprio corpo para poderem obter seu sustento. Como os indivíduos não se orientam por regras e normas de conduta, predominando a satisfação dos instintos e dos prazeres, pudemos perceber que este espaço torna-se propício para que a maioria das pessoas tenham um final degradante e trágico, marcado pela violência, como são exemplos Rizoleta, que morre após enlouquecer e colocar fogo no próprio

corpo, e Nair Gostosinha que, em uma de suas saídas do bordel, não consegue mais retornar com vida.

No caso de Zuleica, vimos que ocupa um espaço intermediário, não pertence à ordem, nem à desordem, mas apresenta um comportamento mais liberal, considerado bem à frente do seu tempo. Esta personagem, diferentemente do perfil da mocinha tradicional que sonha com um enlace matrimonial, pretende realizar um casamento com um rapaz que goze de prestígio e tenha uma boa posição social. Por conseguir sair da zona de pobreza absoluta, Zuleica é a única personagem em *Marafa* que consegue obter êxito em suas pretensões.

Embora esses dois universos sejam narrados separadamente e não interajam um com o outro, há um único momento no romance em que eles se cruzam. Isso ocorre quando José, um homem pacífico que até então nunca havia se envolvido em nenhuma confusão, entra em confronto com Teixeira, e este, por sua vez, espera o momento exato de poder vingar-se. O resultado do confronto entre os dois personagens resultou na morte de José que, sem saber que estava marcado para morrer e sem sequer ter uma oportunidade de defender-se, acaba sendo uma vítima da navalha do malandro. Os sonhos de Sussuca, uma moça que desde muito cedo foi educada para o matrimônio, também são interrompidos juntamente com a vida de José, de modo que esta personagem também paga um preço muito alto: o da não-realização.

Portanto, diante do que foi analisado em *Marafa*, pudemos evidenciar que a “Cidade Maravilhosa” retratada por Marques Rebelo em suas obras mostra a realidade dos indivíduos que, sem melhores oportunidades, são obrigados a procurar alternativas de sobrevivência das mais diversas maneiras: de forma digna e honesta, como José, que não utilizava nenhum mecanismo que fosse de encontro com seus princípios; por meio da prostituição, como Rizoleta e suas companheiras do bordel; ou através da malandragem e de trapaças como as que indivíduos como Teixeira praticam. Ao término do romance, prevalece a ética do malandro, pois em uma sociedade em que predomina a competitividade e em que as oportunidades não são iguais, geralmente os mais espertos com suas artimanhas para conseguir vantagem se sobressaem em detrimento daqueles que esperam resignados por melhores condições de vida.



## Referências

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS (Brasil). **Discurso de Recepção ao Acadêmico Marques Rebelo**. Rio de Janeiro, 1965. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inford=12401&sid=289>> Acesso em: 12 jan. 2012.

ADONIAS FILHO. **O romance brasileiro de 30**. Rio de Janeiro: Bloch, 1969.

ALMEIDA, M. A. de. **Memórias de um Sargento de Milícias**. 6. ed. São Paulo: Martin Claret, 2012.

ALMEIDA, J. A. de. **A bagaceira**. 10 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

AMADO, Jorge. **Cacau**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ANDRADE, M. de. A estrela sobe. In: **O empalhador de passarinho**. 3. ed. São Paulo, Martins; INL, 1972, p. 125-129.

\_\_\_\_\_. A elegia de Abril. In: **Aspectos da literatura brasileira**. 5 ed. São Paulo, Martins, 1974.

\_\_\_\_\_. **Macunaíma**. 30. ed. Rio de Janeiro: Vila Rica, 1997.

ANDRADE, O. de. **Memórias sentimentais de João Miramar**. 7 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

ANDRADE, O. de. **Serafim Ponte Grande**. 6. ed. São Paulo: Globo, 1997.

ANJOS, C. **O amanuense Belmiro**. Posfácio Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2006.

\_\_\_\_\_. **Abdias**. São Paulo: Globo, 2008

ANTÔNIO, J. **Malagueta, Perus e Bacanaço**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

AZEVEDO, A. **O coruja**. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d.

BARRETO, L. **Recordações do escrivão Isaías Caminha**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

BOSI, A. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

\_\_\_\_\_. Moderno e modernista na literatura brasileira. In: **Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

BUENO, L. **Uma história do romance de 30**. São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

\_\_\_\_\_. Divisão e unidade no romance de 30. In: WERKEMA, A. S. [et al.] **Literatura brasileira: 1930**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

CANDIDO, A. **A Educação pela noite e outros ensaios**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

\_\_\_\_\_. Dialética da Malandragem. In: **O discurso e a cidade**. 3 ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro Sobre Azul, 2010.

CARPEAUX, O. M. Introdução. In: REBELO, Marques. **Marafa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

CHAUVIN, J. P. Poética da malandragem: Memórias de um gigolô, de Marcos Rey. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. n.12, 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/revista/2008/12/34/download>. Acesso em: 15 fev. 2013.

DAMATTA, R. **O que faz o brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

\_\_\_\_\_. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997a.

\_\_\_\_\_. **A casa e a rua**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997b.

FONTES, A. **Os Corumbas**. 22 edição. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1999.

FREIRE, M. **Revolta e melancolia: uma leitura da obra de Lima Barreto**. Tese de doutorado. UNICAMP, Campinas, SP: [s.n.], 2009. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000471006> Acesso em 30 ago. 2013.

FRUNGILLO, M. L. **O espelho partido: história e memória na ficção de Marques Rebelo**. Tese de doutorado. UNICAMP, Campinas, SP, 2001. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000215191&opt=4> Acesso em: 10 jan. 2012.

GIL, F. C. **O romance da urbanização**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.

GOLDMANN, L. Introdução aos problemas de uma sociologia do romance. In: **Sociologia do Romance**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.

GOMES, R. C. **Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

GOTO, R. **Malandragem revisitada: uma leitura ideológica de *Dialética da Malandragem***. Campinas, SP: Pontes, 1988.

GUIMARÃES ROSA, J. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

LAFETÁ, J. L. **A dimensão da noite e outros ensaios**. (Org. Antônio Arnoni Prado). São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

LUKÁCS, G. O romance como epopeia burguesa. **Ensaio Ad Hominem**, N1. Tomo II – Música e Literatura. São Paulo: Estudos e edições Ad. Hominem, 1999, p. 87-17.

\_\_\_\_\_. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas cidades: Ed. 34, 2000.

MATOS, C. N. de. **Acertei no milhar**: samba e malandragem no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MACHADO, D. **Os ratos**. 4 ed. Porto Alegre: Bels, 1973.

PAES, J. P. O pobre diabo no romance brasileiro. In: **A aventura literária**: ensaios sobre ficção e ficções. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

QUEIROZ, R. de. **O quinze**. 85 Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. 73 ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

\_\_\_\_\_. **Vidas Secas**. 87 ed. Rio, São Paulo: Record, 2002.

\_\_\_\_\_. **Angústia**. 39. ed. Rio, São Paulo: Record, 2004.

REBELO, M. **Contos Reunidos**. 2.ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

\_\_\_\_\_. **Marafa**. Introdução de Otto Maria Carpeaux – 4 ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

\_\_\_\_\_. **A estrela sobe**. 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

\_\_\_\_\_. Auto-retrato crítico de Marques Rebelo. In: **Revista Brasileira**. Fase IV. Outubro/Novembro/Dezembro. Ano I – N 1. Rio de Janeiro: 1974. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/47517477/Auto-Retrato-Critico-de-Marques-Rebelo>>. Acesso em: 10 fev. 2013.

\_\_\_\_\_. **O Trapicheiro**. 3. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002. (O espelho partido; v.1).

\_\_\_\_\_. **A mudança**. 3. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002. (O espelho partido; v.2)

\_\_\_\_\_. **A guerra está entre nós**. 3. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002. (O espelho partido; v. 3).

REGO, J. L. do. **Fogo Morto**. São Paulo: Klick Editora, 1997 (Estadão; 10).

\_\_\_\_\_. **Menino de Engenho**. 86 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

\_\_\_\_\_. **Doidinho**. 41 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

\_\_\_\_\_. **Usina**. 20 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

\_\_\_\_\_. **Banguê**. 23 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

RODRIGUES FILHO, N. O espelho partido: memória interrompida. In: **Revista Rio de Janeiro**, n 20-21, jan.-dez. 2007. p. 113-117. Disponível em <[http://www.forumrio.uerj.br/documentos/revista\\_20-21/Cap-8-Nelson\\_Rodrigues.pdf](http://www.forumrio.uerj.br/documentos/revista_20-21/Cap-8-Nelson_Rodrigues.pdf)>. Acesso em: 12 fev. 2013.

ROSITO, V. Quatro estrelas e uma cidade: o Rio espectral de Lima Barreto, Marques Rebelo e Rubem Fonseca. In: **Marques Rebelo**. Revista do Rio de Janeiro, nº 20-21, jan.-dez. 2007. p. 133-152. Disponível em: <[http://www.forumrio.uerj.br/documentos/revista\\_20-21/Cap-10-Valeria\\_Rosito.pdf](http://www.forumrio.uerj.br/documentos/revista_20-21/Cap-10-Valeria_Rosito.pdf)> . Acesso em: 12 fev. 2013.

TINHORÃO, J. R. Marques Rebelo e o romance do povo carioca. In: **A música popular no romance brasileiro: Século XX (1ª parte)**. Vol. 2. São Paulo: Ed. 34, 2000, p. 233-276.

TRIGO, L. **Marques Rebelo**: mosaico de um escritor. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996. Série Perfis do Rio, 9.

VIDAL, A. J.; AGUIAR, J. A. **Leniza & Elis**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

XAVIER, L. B. Marques Rebelo. In: **O elmo de Mambrino**. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1975, p. 20-22.