



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES
INSTITUTO DE LETRAS

Renata Ribeiro Scaramella

Marques Rebelo: um modernista carioca e esquecido

Rio de Janeiro
2007

RENATA RIBEIRO SCARAMELLA

Marques Rebelo: um modernista carioca e esquecido

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof^a Dr^a Fátima Cristina Dias Rocha

Rio de Janeiro
2007

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

R922 Scaramella, Renata Ribeiro.
Marques Rebelo: um modernista carioca e esquecido / Renata
Ribeiro Scaramella. – 2007.
131 f.

Orientadora: Fátima Cristina Dias Rocha.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Rebêlo, Marques, 1907-1973 – Crítica e interpretação. 2.
Modernismo (Literatura) – Brasil – História e crítica – 1930 – Teses.
3. Modernismo (Literatura) – Rio de Janeiro – História e crítica –
1930 – Teses. I. Rocha, Fátima Cristina Dias. II. Universidade do
Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Renata Ribeiro Scaramella

Marques Rebelo: um modernista carioca e esquecido

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovada em : 30/07/2007

Banca Examinadora:

Profª Drª Fátima Cristina Dias Rocha (Orientadora)
Instituto de Letras da UERJ

Profª Drª Ana Cláudia Coutinho Viegas
Instituto de Letras da UERJ

Profª Drª Rosa Maria de Carvalho Gens
Faculdade de Letras da UFRJ

Rio de Janeiro
2007

Para João Victor, a quem devo o que sou e tudo o que faço. És o ser que encerra princípio e fim em si mesmo. És a generosidade de Deus em minha vida.

AGRADECIMENTOS

A Fátima Cristina Dias Rocha, minha orientadora, pela paciência, atenção e carinho que sempre me dedicou, mesmo nos momentos mais difíceis e indefinidos, durante os quais tudo eram dúvidas. Sua dedicação e lucidez me fizeram encontrar rumo próprio.

A professora Carmem Lúcia Negreiros, que pôs a nu o caráter libertador da literatura, defrontando-me com sua face aprisionadora e preconceituosa. Sua contribuição, não sem sofrimento, resultou no amadurecimento de minha consciência crítica.

Ao companheiro de curso José Luiz Matias, amigo querido, a quem coube a árdua tarefa de ser meu anjo da guarda. Sem sua tranqüilidade natural e amizade dedicada, a trajetória não teria sido possível nem eu acreditaria tanto na humanidade.

A meus pais, cúmplices incansáveis de todos os meus sonhos e projetos, sem seu apoio, amor e dedicação incondicionais eu não teria conseguido levá-los adiante. Agradeço por jamais terem me permitido desistir de meus sonhos e por não medir esforços para que eu os realizasse.

A Sônia Maria, pessoa rara, exemplo de determinação e coragem, que deixou de ser sogra para tornar-se minha segunda mãe. Agradeço pelo carinho, amizade sincera e lealdade, provados à exaustão, com que me acompanhou durante todos esses anos e que fizeram de você a prova de que o amor não obedece a laços familiares.

A João Victor, filho tão especial, o presente de Deus em minha vida. À você agradeço tudo o que me ensinou sobre o amor; por, apesar da pouca idade, compreender minhas ausências e ter sido a recompensa pelos desgastes. Você foi, desde sempre, a motivação para caminhar e o próprio caminho.

A todos os amigos, que contribuíram com o ombro e a palavra nas horas difíceis e comemoraram nos bons momentos. A vocês dedico as palavras de Voltaire: “A amizade é o casamento da alma.”

Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador. Escrever é abençoar uma vida que não foi abençoada.

Clarice Lispector

RESUMO

SCARAMELLA, Renata Ribeiro. *Marques Rebelo: um modernista carioca e esquecido*. 2007. 130 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

O presente estudo propõe a investigação da inscrição de Marques Rebelo na tradição da narrativa urbana carioca e a verificação de sua inserção nas linhas gerais do movimento modernista da década de 30. A fim de situar o referido movimento, procedeu-se à contextualização histórica da década de 30 no mundo, no Brasil e no Rio de Janeiro. O tão declarado resgate da tradição literária no romance de 30 foi estudado a partir do diálogo que o autor estabelece com Manuel Antônio de Almeida, João do Rio e Lima Barreto. Marques Rebelo teve seus romances estudados, ainda, em cotejo com o romance *Salgueiro*, de seu contemporâneo Lúcio Cardoso. Priorizando os romances *Marafa* e *A estrela sobe*, de Marques Rebelo, a pesquisa teve, entre outros objetivos, o de verificar a presença, na obra do autor, tanto das tendências mais significativas do romance de 30, quanto dos traços que deram forma à tradição da narrativa urbana carioca.

Palavras-chave: Marques Rebelo; Marafa; A estrela sobe; romance urbano.

ABSTRACT

This study proposes the investigation on how Marques Rebelo is inscribed in the *carioca* urban narrative, and the survey on how he is related to the general lines of the Modernist movement of the 1930s. The historical frame of reference of the 1930s in the world, in Brazil and in Rio de Janeiro was carried out in order to situate the said movement. The often mentioned rescue of the literary tradition in the novel of the 30s was studied in the dialogue that the author develops with Manuel Antônio de Almeida, João do Rio and Lima Barreto. Marques Rebelo's novels were also studied through their comparison with the novel *Salgueiro*, written by the contemporary author Lúcio Cardoso. By prioritizing the novels *Marafa* and *A estrela sobe*, by Marques Rebelo, this research work was directed to several objectives, among which was the examination of the presence of the most meaningful trends of the novel of the 30s in the author's production, and the search of the traits that shaped the tradition of the *carioca* urban narrative.

Keywords: Marques Rebelo; Marafa; A estrela sobe; urban novel.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. MARQUES REBELO E SEU TEMPO: O MUNDO, O BRASIL, O RIO DE JANEIRO E O AUTOR	16
1.1 Contexto histórico	16
1.1.1 <u>Quadro mundial</u>	16
1.1.2 <u>Quadro brasileiro</u>	27
1.1.3 <u>Quadro carioca</u>	32
1.2 Esse tal Marques Rebelo	35
2. OS ROMANCES DE MARQUES REBELO: ALGUNS ASPECTOS	45
2.1 Mais uma vez, o Rio de Janeiro	45
2.2 Dois romances, quais estruturas	53
2.3 As personagens femininas de Marques Rebelo	62
3. DIÁLOGOS LITERÁRIOS	75
3.1 Não é mais tempo de “allegro vivace”	75
3.2 Perto da cidade selvagem	88
3.3 Tão feios fins de tão belos começos	101
4. O CHOQUE CONTRA A VIDA	111
CONSIDERAÇÕES FINAIS	124
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	126

INTRODUÇÃO

O meu interesse pela narrativa urbana carioca surgiu durante o Curso de Especialização em Literatura Brasileira da UERJ de 2004, iniciando-se com as aulas da professora Fátima Cristina Dias Rocha, que me apresentou à literatura de Marques Rebelo, até então desconhecida por mim.

O Curso de Especialização, com o tema “Literatura e experiência urbana”, mostrou-me uma nova maneira de ler a cidade, seus caminhos e percursos, além de me apresentar a tantos autores que ainda não tinha tido a oportunidade de estudar sob essa perspectiva. Entre eles, posso destacar como os que mais despertaram meu interesse: Manuel Antônio de Almeida, João do Rio e Lima Barreto.

Ao final do Curso de Especialização, sob a orientação da professora Fátima Cristina Dias Rocha, escolhi o romance *Marafa*, de Marques Rebelo, como tema da monografia final e fiquei com a sensação de que aquela "experiência urbana" era apenas a primeira etapa de um longo caminho que havia iniciado.

Enquanto concluía a Especialização, submeti-me aos exames de seleção para o Mestrado e ingressei no mesmo com a intenção de aprofundar o estudo sobre o autor carioca que me havia encantado durante a Especialização.

No decorrer do Mestrado, tive a oportunidade de entrar em contato com variados autores e perspectivas de pensamento, além de pesquisar toda a obra de Marques Rebelo na tentativa de definir o tema e o recorte de minha dissertação, que, a essa altura, tinha apenas o autor definido.

Vale ressaltar que a escolha de Marques Rebelo como objeto de estudo em minha dissertação deveu-se não somente à qualidade literária de suas obras, mas, sobretudo, à minha indignação pelo ostracismo a que foi relegado esse autor. A não compreensão dos motivos de seu “esquecimento” foi determinante para a escolha e desenvolvimento deste trabalho.

O estudo da obra de Marques Rebelo, executado paralelamente ao Mestrado, colocou-me diante de infinitas possibilidades de pesquisa, perspectivas e visões. Depois de ler e reler o autor, decidi-me por restringir o trabalho aos romances *Marafa* (1935) e *A estrela sobe* (1939).

Agora, que já tinha definido o tema e o objeto de estudo, faltava definir o recorte da dissertação. Porém, o fato de ser Marques Rebelo um autor muito pouco

explorado e a riqueza de sua obra em nada facilitaram a definição acerca da dissertação; muito ao contrário, tais características só contribuíram para aumentar ainda mais minhas dúvidas. O interesse inicial __investigar as representações do Rio de Janeiro na obra de Marques Rebelo, em especial nos seus romances__, foi aos poucos se ampliando, passando a constituir, no final, apenas uma parte da dissertação.

Diante da dificuldade de definir o recorte do trabalho, decidi-me por iniciá-lo a partir de um quadro histórico do mundo, do Brasil e do Rio de Janeiro, na expectativa de compreender até que ponto a literatura de Marques Rebelo estava inserida no contexto histórico de sua época e em que medida se afastava dele. Após traçar este panorama, concluí que Marques Rebelo realizou uma literatura que traduzia e problematizava os acontecimentos e os novos signos de sua época.

Enquanto tudo ainda eram dúvidas e determinar o recorte do trabalho parecia cada vez mais difícil, resolvi iniciar o estudo mais detido de seus romances, uma vez que já decidira utilizá-los como objeto de pesquisa.

Passei à investigação das representações do Rio de Janeiro nos dois romances do autor, bem como ao estudo de alguns outros aspectos relevantes de *Marafa* e *A estrela sobe* e de suas personagens femininas.

O estudo do autor __de seus romances e personagens, de suas figurações do Rio de Janeiro __continuava, porém a busca ainda não estava completa, pois faltava-me a hipótese que deveria dar sentido à pesquisa e ao desenvolvimento do trabalho.

A leitura de textos críticos deixou-me uma certeza e um questionamento, que constituiriam a tão procurada hipótese para a dissertação. A leitura das reflexões de Renato Cordeiro Gomes, mais importante estudioso de Marques Rebelo e sua obra no momento, apontou o caminho. No prefácio da seleção das *Melhores crônicas* de Marques Rebelo, Renato Cordeiro Gomes afirma ser Marques Rebelo “Herdeiro de uma tradição que remonta a Manuel Antônio de Almeida (de quem ele escreveu uma biografia), passando por Machado de Assis, Lima Barreto e João do Rio, entre outros...” (GOMES, 2004, p.9-10)

A filiação do autor a tão consistente tradição literária deixou-me uma inquietação acerca do motivo pelo qual Marques Rebelo foi relegado a tamanho ostracismo.

Aos poucos, foi surgindo a necessidade de compreender até que ponto iria a filiação de Marques Rebelo à tradição da literatura citadina carioca. E, neste momento, definiu-se a segunda parte do trabalho, dedicada a estudar os autores com os quais Marques Rebelo teria dialogado em sua narrativa urbana. Tendo como norteadora a afirmação corrente de que, no Modernismo, os ficcionistas de 30 retomaram a tradição para renová-la, resolvi investigar qual seria, no caso de Marques Rebelo, a tradição que o autor havia retomado; e, entre tantos predecessores, escolhi Manuel Antônio de Almeida, João do Rio e Lima Barreto, por julgar mais explícito o diálogo de Marques Rebelo com estes escritores.

A leitura de João Luiz Lafetá começou a apontar o caminho da hipótese que seria mais tarde formulada. O referido teórico afirma que:

O estudo da história literária coloca-nos sempre diante de dois problemas fundamentais, quando se trata de desvendar o alcance e os exatos limites circunscritos por qualquer movimento de renovação estética: primeiro, é preciso verificar em que medida os meios tradicionais de expressão são afetados pelo poder transformador da nova linguagem proposta, isto é, até que ponto essa linguagem é realmente nova; em seguida, e como necessária complementação, é preciso determinar quais as relações que o movimento mantém com outros aspectos da vida cultural, de que maneira a renovação dos meios expressivos se insere no contexto mais amplo de sua época. (LAFETÁ, 2000, p.19)

A partir da reflexão de Lafetá e do estudo realizado sobre os romances de Marques Rebelo, a hipótese começou a se delinear. Seria correto afirmar que a obra de Marques Rebelo está absolutamente inserida no contexto mais amplo de sua época, através da expressão da modernização pela qual passava o Rio de Janeiro na década de 30 e da inserção em suas obras dos signos dessa modernidade: o boxe, o rádio, o cinema. Restava, então, verificar em que medida a linguagem de Marques Rebelo afetava os meios tradicionais de expressão. Nesse ponto estava colocado o primeiro entrave a uma hipótese que colocasse Marques Rebelo como um renovador estético, pois o autor não trouxe, de fato, nenhuma grande novidade ao estilo dos romancistas de 30.

Para apontar uma alternativa a esse impasse, a elucidação de Candido e Castello a respeito dos romancistas de 30 foi crucial:

O decênio de 1930 teve como característica própria um grande surto do romance, tão brilhante como o que se verificou entre 1880 e 1910, e que apenas em pequena parte dependeu da estética modernista. Mas sem ela, e sobretudo sem o movimento que lhe correspondeu, os novos romancistas não teriam tido provavelmente a oportunidade de se exprimirem e serem aceitos, desde logo, com o maior entusiasmo.

O primeiro grupo a ser mencionado está preso ao ambiente do Rio de Janeiro e se alimentou da já referida atualização sem radicalismo, que permitiu aproveitar muitas lições do passado, com espírito novo. (CANDIDO e CASTELLO, 2005, p. 29-30)

Segundo a afirmação de Antonio Candido e José Aderaldo Castello, é correto dizer que Marques Rebelo promove o que os críticos chamam de “atualização sem radicalismo” e, nesse sentido, o romancista representaria com nitidez as linhas gerais da ficção de 30. Com a particularidade de retomar o melhor da narrativa urbana carioca, na linhagem dos já referidos Manuel Antônio de Almeida, Lima Barreto e João do Rio.

Marques Rebelo realmente promove a releitura das lições do passado, com espírito novo. Seus romances reelaboram com maestria as obras dos autores citados, renovando-as com as lições dos modernistas de 22, acrescentando-lhes ainda os signos de seu tempo. Entre as lições herdadas do modernismo de 22 pode-se citar o tom coloquial, a valorização da cultura popular, o "simultaneísmo" que se manifesta em *Marafa*.

Admitida a idéia de que, na ficção de Marques Rebelo, aquela "atualização sem radicalismo" expressa-se com nitidez; e de que a obra de Marques Rebelo efetua a "releitura das lições do passado, com espírito novo", minha pesquisa reorientou-se no sentido de desenvolver as duas idéias, explorando-as e verificando o seu "rendimento". Não mais uma, mais duas hipóteses, portanto.

Nesta etapa, se estava clara a inserção de Marques Rebelo na tradição da narrativa urbana carioca __ uma tradição que remonta aos grandes prosadores do século XIX __, pareceu-me faltar um romancista de seu próprio tempo que eu pudesse "pôr em diálogo" com Marques Rebelo. Nesse momento, tive conhecimento, por intermédio de minha orientadora, de um outro autor, contemporâneo de Marques Rebelo e também hoje pouco estudado (embora sua obra esteja sendo, aos poucos, reeditada): Lúcio Cardoso. A escolha do romance *Salgueiro*, publicado em 1935, deveu-se ao fato de que, nessa narrativa, a cidade do Rio de Janeiro ganha representações expressivas e contundentes, tal como nas duas obras de Marques Rebelo. Julguei pertinente, então, a aproximação do romance *Marafa*, de Marques Rebelo, ao seu contemporâneo, *Salgueiro* __ o qual, quase desconhecido do público, acaba de ser reeditado. Tal aproximação, além de trazer à luz duas diferentes __ e, em alguns aspectos, coincidentes? __ figurações

do Rio de Janeiro, me permitiria verificar se, de fato, os traços gerais do chamado "romance de 30" concretizam-se com nitidez na ficção de Marques Rebelo.

A partir da leitura de *Salgueiro* e de seu cotejo com *Marafa*, esta última hipótese confirmou-se: aproximando os dois romances, pude verificar o quanto Marques Rebelo identificou-se com as tendências mais significativas da literatura de 30, ao mesmo tempo em que ficaram claras as singularidades de sua obra, assim como os aspectos peculiares que apresentava o referido romance de Lúcio Cardoso.

Para a realização do estudo, num primeiro momento foi traçado um panorama histórico sobre a situação no mundo, no Brasil e no Rio de Janeiro à época dos romances rebelianos, para verificar a medida da representatividade de sua literatura no quadro dos acontecimentos que o cercaram; em seguida, desenhei um breve perfil de Marques Rebelo como intelectual, com o objetivo de estudar sua trajetória numa perspectiva mais abrangente. O terceiro capítulo foi dedicado a apontar alguns "momentos" do diálogo que Marques Rebelo estabeleceu com a tradição literária, elegendo como objeto de estudo os autores Manuel Antônio de Almeida, João do Rio e Lima Barreto. O último capítulo teve como objetivo principal estudar o romances rebeliano em cotejo com o romance *Salgueiro*, de seu contemporâneo Lúcio Cardoso.

A pesquisa teve, entre outros objetivos, o de verificar a presença, na obra de Marques Rebelo, tanto das tendências mais significativas do romance de 30, quanto dos traços que deram forma à tradição da narrativa urbana carioca.

Reconhecidamente, a dificuldade e a demora na escolha do recorte e na formulação das hipóteses comprometeram a base teórica do trabalho, e, na tentativa de compensar as lacunas teóricas que foram deixadas, eu e minha orientadora buscamos trazer ao trabalho as reflexões daquele que é um grande estudioso de Marques Rebelo no momento, Renato Cordeiro Gomes. Muitos dos conceitos utilizados ao longo da dissertação são desse estudioso — como, por exemplo, os conceitos de cena e obscena da cidade; outras formulações utilizadas são do crítico Nelson Rodrigues Filho, como a de que os pólos da ordem e da desordem, no romance *Marafa*, designam o espaço da família e o espaço público, respectivamente.

O desejo de ter os romances de Marques Rebelo como objeto de estudo nasceu da surpresa diante do ostracismo de Marques Rebelo em nossa literatura e da indignação que isso me causou. A realização de uma dissertação sobre Marques

Rebello, neste momento, parece-me bastante oportuna, uma vez que 2007 é o ano de seu centenário, data que, pela ausência de comemorações, comprova o esquecimento do autor.

A aproximação entre a obra de Marques Rebello e a de Lúcio Cardoso também me parece relevante, tendo em vista que, depois de anos de esquecimento, 2007 é o ano que marca a reedição do romance *Salgueiro*.

Esta dissertação, longe de pretender esgotar as possibilidades de estudo sobre Marques Rebello, tem o desejo de, pelo menos, diminuir um pouco o vazio deixado pelo inexplicável e injusto ostracismo que Marques Rebello amarga ___ talvez por representar um Rio de Janeiro que é exatamente como o autor: aquele do qual ninguém se lembra mais.

1 O TEMPO DE MARQUES REBELO

1.1 Contexto histórico

1.1.1 Quadro mundial

O presente capítulo tem a finalidade de efetuar uma breve descrição da situação sócio-político-econômica do mundo, do Brasil e do Rio de Janeiro, na terceira década do século XX, com o intuito de possibilitar a avaliação em maior profundidade dos fatores que propiciaram o ambiente literário dessa década do século XX no Brasil e, mais especificamente, de suas repercussões na literatura de Marques Rebelo.

A década de 1930 foi marcada por profundas transformações e grande efervescência cultural e nela se situam os mais significativos romances de Marques Rebelo, autor estudado neste trabalho. A respeito da situação em que se encontrava o mundo e o Brasil na década de 30, observa Ary Quintella, que assina o prefácio do volume *Melhores Contos*, de Marques Rebelo:

Este é o Brasil que derrubou a República Velha, a política do café com leite, e principia a desconfiar de seus produtos primários. E este é o Rio de Janeiro, a cidade Maravilhosa, finalmente liberta da febre amarela, que escuta pacificamente a rádio Mayrink Veiga. Estamos nos anos 30. Na Europa, aquele facinora chamado Hitler já ocupou o Sarre, e se prepara para abocanhar a Tcheco-Eslováquia. No Rio, são desbaratados os últimos focos de oposição. O Brasil venceu – faz cinco anos – a copa Rio Branco de 32. (QUINTELLA, 2001, p. 9)

Assim era o tempo em que Marques Rebelo viveu e em que criou os seus melhores romances citadinos. Um tempo que assistiu ao desmoronamento de seus principais valores e instituições; que, após o extraordinário crescimento econômico que se seguiu à Primeira Guerra Mundial, experimentava a Grande Depressão do entre- guerras; que assistia ao colapso econômico oriundo da crise do capitalismo liberal; um tempo que testemunhava o nascimento da cultura de massa, apoiada pela tecnologia e pelas indústrias; um tempo dominado por regimes autoritários,

fossem eles de direita ou esquerda. Enfim, um tempo em que tudo mudava muito rapidamente.

A década de trinta é, portanto, de grande importância para a compreensão da atualidade e, na história do século XX, 1930 é um marco decisivo, pois assinala um redirecionamento das políticas do Estado em torno do liberalismo hegemônico que vinha norteando os países mais desenvolvidos até então.

No entanto, para que se possa compreender satisfatoriamente a crise que se instala a partir de 1929, faz-se necessário recuar a um período bastante anterior à Grande Depressão, o período histórico que tem início em 1860, denominado Segunda Revolução Industrial.

A Segunda Revolução Industrial, que tem como protagonista os EUA, se inicia no final do século XIX e é caracterizada pela introdução de novas tecnologias e novas fontes de energia no processo produtivo, a notar, a eletricidade e os derivados de petróleo. A partir de então, a produção ganha novo ritmo devido a um veloz aumento no processo produtivo, marcado pelo aprofundamento da divisão do trabalho, pelo crescimento da produção em série e pela utilização de novos métodos de administração, com base científica.

As novas tecnologias empregadas nos setores metalúrgico, siderúrgico e de transporte ferroviário dependiam de investimentos maiores do que os realizados na Primeira Revolução Industrial. A necessidade de investimentos maiores torna necessária a união de vários empreendedores para a produção de mercadorias e tem como conseqüência a dependência por parte desses empreendedores das indústrias do capital bancário ou financeiro. Por esse motivo, a lei de livre concorrência é enfraquecida pela fusão entre os capitais bancário e financeiro e pela associação entre indústrias, que passam a formar os monopólios e oligopólios, determinando a aniquilação das pequenas empresas que têm menor grau de competitividade.

Outra importante transformação ocorrida em função da Segunda Revolução Industrial é o fato de que, pela primeira vez, o capital se apropria da ciência, que passa a ser colocada a serviço da técnica. Nesse período começam a surgir as empresas criadas para o exclusivo fim de descobrir novas técnicas de produção. As tecnologias, diferentemente da Primeira Revolução Industrial, não representam mais um resultado espontâneo e autônomo do processo produtivo.

Todos os esforços reunidos na Segunda Revolução Industrial foram no sentido de aumentar a capacidade de produção. Esse aumento significava também um acirramento na concorrência e a necessidade cada vez maior de assegurar a expansão a novos mercados consumidores, novas fontes de matéria-prima e novas áreas que servissem para investimentos lucrativos.

O aumento da produtividade e da concorrência determina, em última análise, a expansão imperialista em direção à Ásia e à África, que são exemplos da necessidade de apropriação de novos mercados para o escoamento da produção crescente.

Segundo Hobsbawn, pode-se afirmar que a Grande Depressão tem, indiscutivelmente, raízes políticas na Europa, mas não se pode explicá-la sem a atuação econômica dos EUA. Para explicar a ocorrência da estagnação econômica durante a década de 1930, a chamada Grande Depressão, é necessário analisar a situação dos EUA, pois, “a situação nos EUA é parte essencial de qualquer pergunta a essa resposta” (HOBBSAWN, 1995, p.101). Passemos então a uma rápida consideração sobre o caso americano em particular.

Desde o final do século XIX a indústria norte-americana experimenta um grande crescimento, dando verdadeiros saltos em vários setores, com destaque para a indústria bélica e a indústria de alimentos e de setores destinados ao consumo interno, pois o mercado consumidor do país alargara-se consideravelmente com o aumento das taxas de emprego e com o investimento na exportação, principalmente para a América Latina, tomando um lugar que tradicionalmente era ocupado pela Grã-Bretanha.

Os EUA garantiram mercados consumidores com relativa facilidade durante a Primeira Guerra Mundial devido à expansão imperialista e à apropriação de mercados que antes pertenciam a países europeus, agora devastados pela guerra.

Com o final da guerra e o natural início da recuperação dos setores produtivos dos países europeus, a produção norte-americana entra em declínio e sua economia se retrai. A indústria de guerra diminui seu ritmo de produção e os soldados que retornam não representam um mercado consumidor, por não serem absorvidos pelo mercado de trabalho.

Como consequência dos fatores acima expostos, a economia norte-americana entra em declínio, após experimentar extraordinário crescimento econômico na década de 20. Vale ressaltar que, antes da Primeira Guerra Mundial,

os EUA detinham 40% do PIB dos países desenvolvidos. A partir do declínio da próspera economia norte-americana, o terreno torna-se fértil para a instalação da crise econômica mundial, que abalaria o liberalismo econômico por meio século, e se traduz pelo não funcionamento da economia capitalista no entreguerras e pela crise de superprodução. A estagnação da economia no entreguerras é denominada Grande Depressão.

Com a quebra da bolsa de valores de Nova Iorque, em 1929, a crise da economia norte-americana toma dimensão mundial, o que é explicado a partir da existência de uma economia com traços globais, fundamentada na dependência dos empréstimos americanos por parte dos países que participaram da Primeira Guerra Mundial, com a Alemanha e os países aliados, tanto para a reconstrução dos países quanto para o pagamento das reparações de guerra. Ao ruir a economia norte-americana e cessarem os empréstimos internacionais, estabelece-se a crise mundial, caracterizada pela interrupção na migração global, a estagnação das transações internacionais e a queda dos empréstimos internacionais em mais de 90% (Hobsbawn, 1995). Sobre o caráter global da crise econômica, observa Hobsbawn:

A Primeira Guerra Mundial devastou apenas partes do velho Mundo, sobretudo na Europa. A revolução mundial, o aspecto mais dramático do colapso da civilização burguesa do século XIX, espalhou-se mais amplamente: do México à China e, em forma de movimentos de libertação coloniais, do Magreb à Indonésia. Contudo, seria fácil encontrar partes do globo cujos cidadãos tivessem ficado distantes de ambos, notadamente os Estados Unidos da América, assim como grandes regiões da África colonial central e setentrional. Mas a Primeira Guerra Mundial foi seguida por um tipo de colapso verdadeiramente mundial, sentido pelo menos em todos os lugares em que homens e mulheres se envolviam ou faziam uso de relações impessoais de mercado. Na verdade, mesmo os orgulhosos EUA, longe de serem um porto seguro das convulsões de continentes menos afortunados, se tornaram o epicentro deste que foi o maior terremoto global medido na escala Richter dos historiadores econômicos – a Grande Depressão do entreguerras. Em suma: entre as guerras, a economia mundial capitalista pareceu desmoronar. Ninguém sabia exatamente como se poderia recuperá-la. (HOBSBAWN, 1995, p.91)

O colapso econômico da década de 1930 teve impacto impressionante em todas as partes do mundo e foi crucial para o desenvolvimento da história do século XX como a conhecemos: “Sem ele, com certeza não teria havido Hitler. Quase certamente não teria havido Roosevelt. É muito provável que o sistema soviético tivesse sido encarado como um sério rival econômico e uma alternativa possível ao capitalismo mundial.” (HOBSBAWN, 1995, p.91)

A Grande Depressão torna evidente que havia algo de errado no mundo liberal, como até então este se mostrava. A partir de 1929, estabelece-se o caos na

economia mundial, com a paralisação das indústrias e o conseqüente desemprego em massa, que fomenta a insatisfação popular. E, de fato, não havia consenso entre os pensadores sobre os caminhos políticos e sócio-econômicos do mundo, conforme esclarece Hobsbawn:

Curiosamente, o senso de catástrofe e desorientação causado pela Grande Depressão foi talvez maior entre os homens de negócios, economistas e políticos do que entre as massas. O desemprego em massa, o colapso dos preços agrícolas as atingiram com força, **mas elas não tinham dúvida de que havia alguma solução política para essas injustiças inesperadas – na esquerda ou na direita – até o ponto em que os pobres podem esperar que suas modestas necessidades sejam satisfeitas. Foi precisamente a ausência de qualquer solução dentro do esquema da velha economia liberal que tornou tão dramática a situação dos tomadores de decisões econômicas.** (HOBSBAWN, 1995, p.98) [GRIFOS MEUS]

A questão é que, durante a prevalência da Grande Depressão, nem mesmo as modestas necessidades dos mais pobres puderam ser satisfeitas, tanto que “a imagem predominante da época era a das filas de sopa, de ‘Marchas da Fome” (HOBSBAWN, 1995, p.98).

Como veremos a seguir, a incapacidade dos regimes liberais em solucionar ou, ao menos, amenizar as conseqüências da Grande Depressão formará o cimento estrutural da tomada do poder pela direita radical.

As incertezas suscitadas pela crise liberal, juntamente com a patente incapacidade dos governos constituídos em resolver os problemas oriundos da Grande Depressão e a insatisfação das camadas populares com os regimes estabelecidos, fomentaram crises sócio-políticas globais e permitiram a ascensão de governos totalitários. Segundo Hobsbawn:

O período de 1929-33 foi um abismo a partir do qual o retorno a 1913 tornou-se não apenas impossível, como impensável. O velho liberalismo estava morto, ou parecia condenado. Três opções competiam agora pela hegemonia intelectual-política. O comunismo marxista era uma. (...) Um capitalismo privado de sua crença na otimização de livres mercados, e reformado por uma espécie de casamento não-oficial ou ligação permanente com a moderada social-democracia de movimentos trabalhistas não comunistas, era a segunda, e após a Segunda Guerra Mundial mostrou-se a opção mais efetiva.[...] A terceira opção era o fascismo, que a Depressão transformou num movimento mundial, e, mais objetivamente, num perigo mundial. (HOBSBAWN, 1995, p.111-112)

Conforme a observação de Hobsbawn, paralelamente à crise liberal, surgem movimentos à esquerda e à direita, que dividem a humanidade.

O primeiro deles, o comunismo, conseguindo viabilizar-se na União Soviética desde 1917, empolga grande parcela da intelectualidade, com suas promessas

libertárias e utilizando como vitrine o extraordinário desenvolvimento econômico-industrial e a modernização da URSS.

Outro movimento que começa a se disseminar após a Primeira Guerra Mundial é o nazi-fascismo, oriundo da radicalização da direita. Pode-se dizer que a Revolução Russa fomentou a ascensão da direita radical:

A ascensão da direita radical após a Primeira Guerra Mundial foi sem dúvida uma resposta ao perigo, na verdade à realidade, da revolução social e do poder operário em geral, e à Revolução de outubro e ao leninismo em particular. Sem esses, não teria havido fascismo algum, pois embora os demagógicos ultradireitistas tivessem sido politicamente barulhentos e agressivos em vários países europeus desde o fim do século XIX, quase sempre haviam sido mantidos sob controle antes de 1914. Sob esse aspecto, os apologetas do fascismo provavelmente têm razão quando afirmam que Lenin engendrou Mussolini e Hitler. (HOBSBAWN, 1995, p.127)

Embora opostos ao comunismo, o nazismo e o fascismo também propunham uma sociedade vinculada ao mundo do trabalho, e na qual não cabia, igualmente, a convivência democrática. As opções que se apresentavam eram propostas igualmente paternalistas e autoritárias, sem as promessas libertárias do comunismo.

Na prática, os regimes fascistas dominaram a Itália e a Alemanha, desenvolvendo políticas cruéis de intolerância cultural e racial, mas tais regimes ganhavam o apoio das massas, ansiosas por proteção numa economia destruída pela guerra.

O apoio das massas deve-se ao fato de o nacional-socialismo ter incluído em seu regime de governo o abandono das velhas elites, algum programa social que beneficiasse as massas__ como férias, legislação trabalhista, carros populares__ e, principalmente, por ter implantado um governo antiliberalista, que solucionou os problemas gerados pela Grande Depressão mais eficientemente do que qualquer outro regime. Em relação ao apelo que o fascismo exercia sobre as massas:

O fascismo rejubilava-se na mobilização das massas, e mantinha-a simbolicamente na forma de teatro público – (...) – mesmo quando chegava ao poder; como também faziam os movimentos comunistas. Os fascistas eram os revolucionários da contra-revolução: em sua retórica, em seu apelo aos que consideravam vítimas da sociedade, e até mesmo em sua deliberada adaptação dos símbolos e nomes dos revolucionários, (...). (HOBSBAWN, 1995, p.121)

O panorama político e econômico do mundo na terceira década do século XX é bastante assustador: grande parte do mundo devastada pela guerra, liberalismo econômico em crise, recessão econômica, declínio democrático e ascensão de regimes autoritários em resposta à crise político-social-econômica.

O triunfo de Hitler na Alemanha e o período de ascensão dos regimes fascistas no mundo acontecem, sintomaticamente, quando os efeitos negativos da Grande Depressão atingem seu ápice, em 1933.

Mas a crise na economia da década de 1930 foi apenas um dos aspectos que a marcaram. Como veremos a seguir, a época foi também caracterizada por profundas transformações em muitos outros aspectos, como a arte, os estudos sociológicos, o entretenimento. A grande mudança ocorrida no mundo e, principalmente, o colapso da sociedade liberal-burguesa, parecem ter sido previstos pelas artes de elite, sobretudo a vanguarda, com vários anos de antecedência (Hobsbawn, 1995). O fato é que:

Em 1914, praticamente tudo que se pode chamar pelo amplo e meio indefinido termo de “modernismo” já se achava a postos: cubismo; expressionismo; abstracionismo puro na pintura; funcionalismo e ausência de ornamentos na arquitetura; o abandono da tonalidade na música; o rompimento com a tradição na literatura. (HOBSEBAWN, 1995, p.178)

As únicas inovações da arte de vanguarda após 1914 foram o dadaísmo, que antecipa o surrealismo, e o construtivismo soviético. O dadaísmo surge como um protesto contra a guerra mundial e a sociedade que a possibilitou. Seu princípio básico era causar escândalo entre os amantes da arte burguesa e, para isso, tomou emprestadas técnicas das vanguardas cubista e futurista. Segundo a análise de Hobsbawn:

O *dadaísmo* tomou forma no meio de um grupo misto de exilados em Zurique (onde um outro grupo de exilados, sob Lenin, aguardava a revolução), em 1916, como um angustiado mas irônico protesto niilista contra a guerra mundial e a sociedade que a incubara, inclusive contra sua arte. Como rejeitava toda arte, não tinha características formais, embora tomasse emprestados alguns truques das vanguardas cubista e futurista pré-1914, entre eles a colagem, ou montagem de pedaços de imagens, inclusive de fotos. Basicamente, qualquer coisa que pudesse causar apoplexia entre os amantes da arte burguesa convencional era dadaísmo aceitável. O escândalo era seu princípio de coesão. (HOBSEBAWN, 1995, p.179)

O construtivismo soviético foi logo absorvido pela arquitetura e pelo desenho industrial, contribuindo para a ampliação do modernismo arquitetônico. (Hobsbawn, 1995)

O surrealismo, antecipado pelo dadaísmo, mantém a rejeição pela arte convencional e os escândalos públicos do dadaísmo, e deste difere, principalmente, por ter sido atraído pela revolução social e ter fertilizado a nova arte do século XX, o cinema.

A diferença que vai marcar as artes no período entreguerras é que, durante o mesmo, a arte de vanguarda será, pelo menos em parte, absorvida pela vida cotidiana. O “modernismo” foi lentamente deixando de ser restrito à elite e à vanguarda, passando a imprimir sua marca na vida diária, como se pode observar pelo impacto que tem a vanguarda no cinema comercial.

Apesar da absorção, ainda que parcial, da arte de vanguarda pela vida cotidiana, não se pode dizer que a vanguarda tivesse caído no gosto popular, absolutamente, mas o fato é que, segundo a opinião de Hobsbawn, “Qualquer que fosse a linhagem local de modernismo, entre as guerras ele se tornou o emblema dos que queriam provar que eram cultos e atualizados.” (HOBSEBAWN, 1995, p.183)

O modernismo começava, portanto, a ser uma exigência para a intelectualidade, e essa exigência traz como consequência o deslocamento do eixo estético do Velho para o Novo Mundo. A Europa deixa de ser o centro irradiador de cultura, tal como deixara de ser, durante o século XX, o seu centro econômico:

Só havia na verdade duas artes de vanguarda que todos os porta-vozes da novidade artística podiam com certeza admirar, e as duas vinham mais do Novo que do Velho Mundo: o cinema e o jazz. O cinema foi cooptado pela vanguarda durante algum tempo durante a Primeira Guerra Mundial, depois de inexplicavelmente ignorado por ela. [...] O jazz da “Era do jazz”, uma espécie de combinação de negros americanos, *dance music* rítmica sincopada e uma instrumentação não convencional pelos padrões tradicionais, quase certamente despertou aprovação universal entre a vanguarda, menos por seus próprios méritos que como mais um símbolo de modernidade, da era da máquina, um rompimento com o passado – em suma, outro manifesto de revolução cultural. (HOBSEBAWN, 1995, p.182-183)

A mudança no que podemos chamar de eixo cultural do mundo trouxe profundas transformações para a arte, da maneira como sempre fora concebida. O importante agora era atingir o maior número de pessoas possível: a comunicação tornava-se um importante veículo social e, do mesmo modo que a economia, deveria ser global.

Por isso, a mais notável mudança ocorrida durante o período da Grande Depressão foi a eclosão dos veículos de massa. Não apenas pela mudança que operaram na vida cotidiana de seus contemporâneos, mas principalmente por terem representado o início de um longo e, ao que parece, interminável processo de “globalização cultural”. Sobre a mudança ocorrida durante essa década nos meios de comunicação, lê-se em Hobsbawn:

Isto (o colapso econômico) se deu apesar de os anos 30 terem sido uma década de considerável inovação tecnológica na indústria, como por exemplo no desenvolvimento dos plásticos. Na verdade, em um campo – a diversão e o que mais tarde veio chamar-se “meios de comunicação” – os anos entreguerras viram uma reviravolta, pelo menos no mundo anglo-saxônico, com o triunfo do rádio de massa e da indústria de cinema de Hollywood, para não falar da moderna imprensa ilustrada de rotogravura (...). Talvez não seja tão surpreendente o fato de que as gigantescas casas de exibição cinematográficas se tivessem erguido como palácios nas cinzentas cidades do desemprego em massa, pois os ingressos de cinema eram extremamente baratos, e tanto os muito jovens como os velhos, mais atingidos pelo desemprego de então e depois, tinham tempo de sobra e, como observaram os sociólogos, durante a Depressão era provável que maridos e mulheres partilhassem juntos mais atividades de lazer que antes. (STOUFFER & LAZARFELD, apud, HOBBSAWN, 1995, p.106)

Talvez pelos motivos acima apontados pelo historiador, tenha sido a década de 30 uma época marcada pela emergência de uma cultura diferenciada, a cultura direcionada às massas, que se coloca com a explícita intenção de divertir. Ainda segundo Hobsbawn, o fenômeno é consequência do século XX ser “o século do homem comum, e dominado pelas artes produzidas por e para ele” (Hobsbawn, 1995:191). Observa-se que aos poucos a arte de vanguarda __restrita a mínimas parcelas sociais__ cede lugar à arte produzida para a massa, ainda que, em alguns países, mesmo a arte produzida para as massas estivesse subordinada a uma espécie de “supervisão cultural”:

Contudo, não é a contribuição da vanguarda que torna importantes as artes de massa da época. É sua hegemonia cultural cada vez mais inegável, embora, como vimos, fora dos EUA ainda não tivessem escapado inteiramente da supervisão da elite cultural. As artes (ou melhor, diversões) que se tornaram dominantes foram as que atingiram a massas mais amplas do que o grande e crescente público da classe média e classe média baixa com gostos tradicionais. (HOBBSAWN, 1995, p.192)

O cinema, por exemplo, tornou-se um veículo de massa internacional privilegiado durante os anos da Grande Depressão, operando uma profunda transformação no modo de vida dos contemporâneos do entreguerras: “Era o período da grande recessão desencadeada pela crise de 1929. O que as pessoas queriam do cinema eram as mais delirantes fantasias, a certeza de que o prazer existia e era possível desejá-lo”. (SEVCENKO, 2001, p.606)

O cinema teve sua época de ouro durante a década de 30, e falar em cinema nesse período significa sobretudo falar de Hollywood, a indústria cinematográfica que monopoliza a produção mundial no período. Deve-se, em grande parte, ao cinema a disseminação do “american way of life” pelo mundo, pois: “Nunca um único sistema cultural teve tanto impacto e exerceu efeito tão profundo na mudança do

comportamento e dos padrões de gosto e consumo de populações por todo o mundo, como o cinema de Hollywood em seu apogeu.” (Sevcenko, 2001,p.602)

Conforme analisa Sevcenko, Hollywood apropria-se das técnicas de vanguardistas surrealistas e expressionistas que fugiam da Europa destruída pela guerra em busca de trabalho e passa a fazer do cinema uma arte para os olhos e o subconsciente, que não explica nem persuade, seduz (Sevcenko, 2001). Por esse motivo, o cinema desenvolveu-se tão rapidamente durante esse período:

A Era da Catástrofe foi a era da tela grande de cinema. Em fins da década de 1930, para cada britânico que comprava um jornal diário, dois compravam um ingresso de cinema (Stevenson, pp. 396,403). Na verdade, à medida que se aprofundava a depressão e o mundo era varrido pela guerra, a frequência nos cinemas no Ocidente atingia o mais alto pico de todos os tempos. (HOBSBAWN, 1995, p.12)

A imprensa foi outro veículo de comunicação de massa que teve espantoso crescimento nos anos entreguerras. Para alcançar um número maior de leitores, acaba sofrendo adaptações para se adequar a um público ainda não completamente escolarizado. O curioso é observar como já nesse momento a comunicação em massa passa a influenciar a arte e não mais o contrário:

Em 1914, os veículos de comunicação de massa em escala moderna já podiam ser tidos como certos em vários países ocidentais. Mesmo assim, seu crescimento na era dos cataclismos foi espetacular. A circulação de jornais nos EUA cresceu muito mais que a população, dobrando entre 1920 e 1950. Nessa altura, vendiam-se entre trezentos e 350 jornais por cada cem homens, mulheres e crianças de um país “desenvolvido” típico, embora os escandinavos e australianos consumissem ainda mais publicações, e os urbanizados britânicos, talvez por ser sua imprensa mais nacional que local, compravam espantosos seiscentos exemplares para cada mil habitantes (...). A imprensa atraía os alfabetizados, embora em países de escolarização de massa fizesse o melhor possível para satisfazer os semi-analfabetos com ilustrações e histórias e quadrinhos, ainda não admiradas pelos intelectuais, e desenvolvendo uma linguagem muito colorida, apelativa e pseudodemótica, que evitava palavras de muitas sílabas. **Sua influência na literatura não foi pequena.** (HOBSBAWN, 1995, p. 193) [GRIFO MEU]

Outro importante veículo da cultura de massa foi o rádio. Esse veículo de comunicação de massa era inteiramente novo, e “Ao contrário dos outros dois, baseava-se sobretudo na propriedade privada do que ainda era um maquinário sofisticado, e assim, se restringia, em essência, aos países ‘desenvolvidos’ relativamente prósperos.” (HOBSBAWN, 1995, p.194)

O rádio, além de forma de diversão, representou uma nova estruturação da vida, através da imposição de um horário rigoroso: o lazer passa a ser dominado da mesma forma que o trabalho (Hobsbawn, 1995).

O rádio realiza a disciplinização do tempo, através da “apropriação do tempo das existências singulares; para reger as relações de tempo, dos corpos e das forças; para realizar uma acumulação da duração; e para inverter em lucro ou em utilidade sempre aumentados o movimento do tempo que passa” (FOUCAULT, 1987, p. 132). A disciplinização do tempo, segundo o filósofo francês, é praticada desde a época clássica e foi a principal descoberta e inovação da cultura do rádio, pois também através dele “o poder se articula diretamente; realiza o controle dele [tempo] e garante sua utilização” (FOUCAULT, 1987, p.136) até mesmo nos momentos de lazer.

Segundo Sevcenko, o sucesso do rádio está intimamente ligado ao isolamento imposto pela vida moderna, que este vem resolver:

Já por outro lado é fenômeno igualmente notável como essas mesmas pessoas que não conseguem ou não toleram estabelecer comunicação entre si, se entregam uma a uma embevecidas, se o fluxo da comunicação vier, por exemplo, por meio do rádio. Partindo cada um do seu isolamento real, se encontram todos nesse território etéreo, nessa dimensão eletromagnética, nessa voz sem corpo que sussurra suave, vinda de um aparato elétrico no recanto mais íntimo do lar, repousando sobre uma toalha de renda caprichosamente bordada e ecoando fundo na alma dos ouvintes, milhares, milhões, por toda parte e todos anônimos. **O rádio religa o que a tecnologia havia separado.** (SEVCENKO, 2001, p.584-585) [GRIFO MEU]

O rádio, diferentemente de outros veículos de comunicação em massa como o cinema, por exemplo, não exigia do ouvinte nenhum tipo de adaptação sensorial para usufruí-lo e, talvez por isso mesmo, tenha tido absorção imediata na vida cotidiana, tornado-se uma poderosa ferramenta na propaganda política e publicitária. Sobre as peculiaridades desse veículo de comunicação de massa, observa Hobsbawn:

Ao contrário do cinema, ou mesmo da nova imprensa de massa, o rádio não transformou de nenhum modo profundo a maneira humana de perceber a realidade. Não criou novos meios de ver ou estabelecer relações entre as impressões dos sentidos e as idéias. Era simplesmente um veículo, não uma mensagem. Mas sua capacidade de falar simultaneamente a incontáveis milhões, cada um deles sentindo-se abordado como indivíduo, transformava-o numa ferramenta inconcebivelmente poderosa de informação de massa, como governantes e vendedores logo perceberam, para propaganda política e publicidade. (HOBSBAWN, 1995, p.194-5)

O poder aliciador do rádio foi exaustivamente empregado “na transformação de massas amorfas de ouvintes na força agregadora da paixão política” (Sevcenko, 2001, p.587), como fica claro na atuação política de Franklin Roosevelt, nos EUA, e de Getúlio Vargas, no Brasil:

Uma vez mais as elites dirigentes, em paralelo aos técnicos de publicidade, seriam pioneiras em explorar o potencial aliciante da audição radiofônica para seus propósitos específicos. Getúlio Vargas, mestre da comunicação social, fez do rádio seu pólo de contato emocional direto com as massas de ouvintes, unificando o país pelas ondas do ar. (SEVCENKO, 2001, p. 589)

1.1.2 Quadro brasileiro

Se a situação mundial a partir da crise de 1929 era difícil, no Brasil, com a Grande Depressão, a situação política, social e econômica tornou-se insustentável.

O Brasil vivia, durante a chamada República Velha __período que se estende de 1889 até 1930__ sob o domínio político e econômico das oligarquias agrárias, predominantemente mineiras e paulistas.

A política do café com leite estabelece um liberalismo de fachada, que beneficiava apenas o grupo que detinha o poder. Com a Grande Depressão, a governabilidade do país __que tinha sua economia atrelada à política protecionista do café__ é gravemente atingida e o poder político das oligarquias agrárias brasileiras é fragilizado, uma vez que as mesmas tornam-se incapazes de manter o protecionismo ao café.

A insatisfação política e econômica começa a se delinear na década de 1920, quando uma corrente do exército brasileiro de caráter mais progressista aspira a extinguir a Primeira República e, com ela, as estruturas oligárquicas que dominavam a política e a economia desde o século anterior. Ao chamado “tenentismo” somam-se outros segmentos sociais igualmente insatisfeitos com a política instituída durante a República Velha, como a classe média emergente, uma pequena burguesia urbana e o movimento operário. (Penna, 1980)

O cenário de insatisfação política culminou com a Revolução de 30 __que pôs fim à “hegemonia da burguesia do café, desenlace inscrito na própria forma de inserção do Brasil no sistema capitalista internacional” (FAUSTO, 1997, p.112)__ e com a conseqüente ascensão de Getúlio Vargas ao poder. A era Vargas, que duraria quinze anos, é marcada pelo aumento gradual da intervenção econômica do

Estado na organização da sociedade e pelo aumento crescente do autoritarismo e centralização do poder.

Vargas chega ao poder a 3 de novembro de 1930, dando início ao Governo Provisório, que teria duração de quatro anos e seria marcado por conflitos entre os grupos oligárquicos e os tenentes que apoiaram a Revolução de 30. Vargas administra os conflitos atendendo a algumas reivindicações das oligarquias e concedendo poder político a representantes dos tenentistas.

A fase do governo Vargas que se segue é a do Governo Constitucional, com duração de três anos, período profundamente marcado pela agitação política, por greves e pelo agravamento da crise econômica.

Em resposta aos efeitos da crise de 29 e a exemplo do que ocorria na Itália e Alemanha, começam a se propagar no Brasil as idéias fascistas, o que fica explícito com a fundação, em 1932, da Ação Integralista Brasileira. O movimento, baseado nos ideais fascistas, era apoiado por alguns segmentos da classe média, latifundiários, industriais, representantes católicos, da polícia e, principalmente, das Forças Armadas, e defendia a implantação de um Estado autoritário e nacionalista.

Segundo Hobsbawn, a propagação das idéias fascistas na América Latina, ocorre porque o continente sempre seguiu os modelos das regiões culturalmente hegemônicas, que, nesse momento, eram principalmente Berlim e Roma:

Mas, visto do outro lado do Atlântico, o fascismo sem dúvida parecia a história de sucesso da década. Se havia um modelo no mundo a ser imitado por políticos promissores de um continente que sempre recebera inspiração das regiões culturalmente hegemônicas, esses líderes potenciais de países sempre à espreita da receita para tornarem-se modernos, ricos e grandes, esse modelo certamente podia ser encontrado em Berlim e Roma, uma vez que Londres e Paris não mais ofereciam muita inspiração política e Washington estava fora de ação. (Moscou ainda era vista essencialmente como um modelo para a revolução social, o que restringia seu apelo político). (HOBBSAWN, 1995, p.137)

Como forma de reação à propagação das idéias fascistas, surge em 1935 a Aliança Nacional Libertadora, que se caracteriza por ser o primeiro movimento de massas de caráter nacional e antifascista, apoiado por ex-tenentes, comunistas, socialistas, líderes sindicais e liberais expurgados do poder.

A repressão aos militantes da ANL e comunistas e a decretação do estado de sítio em 1935 aumentam o poder de Vargas e das Forças Armadas, lançando as bases para a concretização do Estado Novo, iniciado em 1937 e influenciado explícita e reconhecidamente pelo fascismo europeu. (Hobsbawn, 1995).

O Estado Novo, última fase da “Era Vargas”, é marcado pela centralização do poder no Executivo e pelo aumento da ação intervencionista do Estado. O regime utiliza-se de métodos agressivos e truculentos de imposição de seu poder, sob o pretexto de realizar a “regeneração nacional”, e recebe o apoio de alguns setores da classe média, de grande parte da burguesia agrícola e industrial e, principalmente, das Forças Armadas __que, além de assegurar a manutenção da ordem, intervêm em setores importantes para a segurança nacional, como o petróleo, por exemplo. O principal apoio, porém, ao regime de Vargas é obtido através da mobilização da classe trabalhadora urbana:

O que os líderes latino-americanos tomaram do fascismo europeu foi a sua deificação de líderes populistas com fama de agir. Mas as massas que eles queriam mobilizar, e se viram mobilizando, não eram as que temiam pelo que poderiam perder, mas sim as que nada tinham a perder. E os inimigos pelos quais eles a mobilizavam não eram estrangeiros ou grupos de fora (embora seja inegável o conteúdo anti-semita no peronismo e outras políticas argentinas), mas a “oligarquia” – os ricos, a classe dominante local. Perón encontrou o núcleo de seu apoio na classe trabalhadora argentina, e sua máquina política era algo parecido a um partido trabalhista construído em torno do movimento sindical de massa que promoveu. Getúlio Vargas no Brasil fez a mesma descoberta. Foi o exército que o derrubou em 1945 e, mais uma vez em 1954, forçando-o a suicidar-se. Foi a classe trabalhadora urbana, à qual ele dera proteção social em troca de apoio político, que o chorou como o pai de seu povo. (HOBSBAWN, 1995, p.137)

O Estado intervencionista e autoritário que se configurou no Brasil a partir de 1930 e mais nitidamente a partir de 1937 operou muitas mudanças no país, dentre elas a aceleração do processo de urbanização e a maior participação da burguesia na política.

O país se modernizava, a indústria era estimulada e era preciso criar novas leis que garantissem proteção à classe trabalhadora urbana, fundamental para a economia. Cria-se, então, o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio e o Ministério da Educação e Saúde, ambos em 1930. (Fausto, 1997)

A década de 1930 foi também uma época de importantes contribuições para os estudos sobre a cultura brasileira, cabendo destacar as mudanças ocorridas no campo da educação, que passava por uma ampla reforma com o intuito de “ampliar e melhorar o recrutamento da massa votante, e de enriquecer a composição da elite votada” (Candido, 2003, p.183):

Quem viveu os anos 30 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: um eixo em torno do qual girou de certo modo a cultura brasileira, catalisando elementos dispersos para dispô-los numa configuração nova. (CANDIDO, 2003, p.181)

O interesse pela cultura brasileira e o seu fomento devem-se, em parte, à conscientização política pela qual passavam os artistas e intelectuais a partir de 1930:

Não se pode, é claro, falar em socialização ou coletivização da cultura artística e intelectual, porque no Brasil as suas manifestações em nível erudito são tão restritas quantitativamente que vão pouco além da pequena minoria que as pode fruir. Mas levando em conta esta contingência, devida ao desnível de uma sociedade terrivelmente espoliadora, não há dúvida que depois de 1930 houve alargamento de participação dentro do âmbito existente, que por sua vez se ampliou.

Isto ocorreu em diversos setores: instrução pública, vida artística e literária, estudos históricos e sociais, meios de difusão cultural como o livro e o rádio (que teve desenvolvimento espetacular).

Tudo ligado a uma correlação nova entre, de um lado, o intelectual e o artista; do outro, a sociedade e o Estado – devido às novas condições econômico-sociais. E devido também à surpreendente tomada de consciência ideológica de intelectuais e artistas, numa radicalização, que, antes, era quase inexistente. Os anos 30 foram de engajamento político, religioso e social no campo da cultura. (CANDIDO, 2003, p.182)

Não sem motivo, essa década é conhecida pelo aprofundamento dos estudos históricos, políticos, sociológicos e antropológicos, que desenvolveram o espírito crítico-analítico da visão sobre o Brasil.

Entre as publicações e obras da época, é importante ressaltar a publicação de dois estudos importantíssimos para a análise da cultura, da sociedade, ou para usar um termo tão caro aos intelectuais da época, da “realidade brasileira”; sua importância faz-se sentir pela repercussão que tiveram através dos tempos e pela influência que representam na formação de novas gerações de intelectuais, que a elas se filiam ou a elas contrapõem: *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, e *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda. (Fausto, 1997)

O rádio operara nova revolução; conseguindo firmar-se no Brasil apenas a partir da década de 30, traz uma nova maneira de chegar às massas:

Mas como era de se esperar, o rádio teve um desenvolvimento defasado e mais tardio no Brasil que nos países industrializados, onde as pesquisas sobre radiotransmissão foram aceleradas sobretudo no contexto da Primeira Guerra. Sua introdução aqui só se deu no início dos anos 20, mas tantos eram seus problemas técnicos de transmissão, difusão, qualidade de sinal e programação, que só a partir dos anos 30 é que ele teria um impacto decisivo para a transformação da cultura brasileira. (SEVCENKO, 2001, p.587-588)

A década de 1930 foi a década de ouro do rádio, mas, talvez, o maior impacto proporcionado pelo rádio tenha sido a valorização da música popular brasileira que ele possibilitou:

Depois de iniciar com repertório clássico, alguns boleros e tangos argentinos e com ritmos americanos, o jazz, foxtrote, one-step, a indústria fonográfica local já havia descoberto e prosperava com a música popular, com destaque até então para os maxixes e sambas

cariocas, as marchinhas de carnaval, além de algumas toadas, descantes e canções sertanejas paulistas. Mas foi quando as gravadoras se cruzaram com o potencial do rádio na difusão da música popular brasileira que a grande mágica se deu. (Sevcenko, 2001, p.593)

Eram tempos de valorização da cultura nacional, como já se podia observar desde a década anterior, e estava inaugurada o que Renato Murce chamou “a era de ouro da música popular brasileira, principalmente no gênero carnavalesco.” (Apud SEVCENKO, 2001, p.593)

O rádio difunde-se vertiginosamente pelas cidades brasileiras. Exemplo disso é o Rio de Janeiro, que teve, no período de 1920 a 1930, fundadas cinco estações de rádio; e, entre os anos de 1933 a 1935, foram fundadas outras quatro estações. (Saroldi e Moreira, 2005)

A política também soube tirar proveito do potencial de aliciamento do rádio, que foi largamente utilizado por Getúlio Vargas. A utilização do rádio como instrumento de ação político-social é esboçado em uma entrevista de Lourival Fontes, que logo depois viria a ser o diretor do DIP:

Dos países de grande extensão territorial, o Brasil é o único que não tem uma estação de rádio “oficial”. Todos os demais têm estações que cobrem todo o seu território. Essas estações atuam como elemento de unidade nacional. Uma estação de grande potência torna o receptor barato e, portanto, o generaliza (...). (SAROLDI E MOREIRA, 2005, p.27)

A importância do rádio continuaria preservada nos anos subseqüentes, conforme observa Lia Calabre:

Durante o primeiro governo Vargas (1930-1945), o país vivenciou um processo de crescimento da produção cultural em diversos campos, como por exemplo na literatura, no cinema e na música. Um novo tratamento foi dispensado a esse setor. Mesmo durante o Estado Novo (1937- 1945), período no qual a produção cultural permaneceu sob o controlado Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criou-se uma política de valorização e elaboração de estratégias para o setor cultural que extrapolavam os níveis puramente políticos. (CALABRE, 2002, p.19-20)

O rádio passaria a ser, portanto, o veículo privilegiado de ideologias e de comunicação com as massas, incrementando a cultura de massa no país, preparando profissionais e abrindo caminhos para a posterior implantação da televisão.

1.1.3 Quadro carioca

Conforme verificado ao longo deste primeiro capítulo, a década de 1930 foi marcada por profundas transformações na política, economia, sociedade e cultura no mundo inteiro. A partir deste momento, serão verificadas as mudanças ocorridas especificamente na cidade do Rio de Janeiro, à época.

A cidade do Rio de Janeiro seguia o modelo de modernização ditado pelas culturas dominantes no mundo. Durante a década de trinta, deve-se ressaltar a importância dos meios de comunicação de massa, com destaque para o cinema hollywoodiano e para o rádio, no que diz respeito à disseminação dos ideais de modernidade e civilização. Tais meios de comunicação de massa realizavam esse papel no mundo, no país, e também na cidade carioca.

Porém, a cidade do Rio de Janeiro, teve algumas particularidades na marcha rumo ao progresso da década de trinta, como veremos a seguir.

O Rio de Janeiro de 1930 ostentava o título de capital da República e era uma metrópole consolidada, com pretensões a vitrine do país. Conforme observa Sevcenko:

No Brasil, no período estudado (fins do séc. XIX e início do séc. XX), esse papel de metrópole-modelo recai sem dúvida sobre o Rio de Janeiro, sede do governo, centro cultural, maior porto, maior cidade e cartão de visita do país, atraindo tanto estrangeiros quanto nacionais. O desenvolvimento dos novos meios de comunicação, telegrafia sem fio, telefone, os meios de transporte movidos a derivados de petróleo, a aviação, a imprensa ilustrada, a indústria fonográfica, o rádio e o cinema intensificarão esse papel da capital da República, tornando-a eixo de irradiação e caixa de ressonância das grandes transformações em marcha pelo mundo, assim como palco de sua visibilidade e atuação em território brasileiro. O Rio passa a ditar não só as novas modas e comportamentos, mas acima de tudo os sistemas de valores, o modo de vida, a sensibilidade, o estado de espírito e as disposições pulsionais que articulam a modernidade como uma experiência existencial e íntima. É nesse momento e graças a essa atuação que o Rio se torna, como o formulou Gilberto Freyre, numa cidade “panbrasileira”. (SEVCENKO, 2001, p.522).

Nessa década, o Rio de Janeiro voltava a viver um processo civilizatório, tal como na “Belle Époque”, embora ainda sofresse as conseqüências da implantação compulsória, desestruturada e excludente da modernidade, representada pelo “Rio civiliza-se”. A respeito das transformações implementadas pelo referido advento, observa Renato Cordeiro Gomes:

Depois de consolidada a República, assiste-se no início deste século, a um aceleração sem precedentes no ritmo de vida da sociedade carioca e à implementação do projeto modernizador da capital federal. 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. 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 o 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, 1994, p.104)

A citação acima refere-se ao Rio de Janeiro em transformação na passagem do século XIX para o XX, mas poderia referir-se ao Rio de Janeiro da década de 30. Pois, a exemplo do que ocorrera durante o “Rio civiliza-se”, na década de trinta o governo Vargas reuniu esforços no sentido de promover a “regeneração nacional”, e o Rio de Janeiro foi, mais uma vez, o modelo e a vitrine da modernização do país.

Principalmente porque a cidade do Rio de Janeiro, um espaço tradicionalmente dinâmico da política nacional, foi fortemente atingida pelos planos de regeneração da era Vargas. Como capital da República, o Rio de Janeiro assumia o caráter modernizador que se pretendia para a nação.

As mudanças pretendidas e implementadas por Vargas iam da modernização e higienização das cidades à reeducação e readaptação dos moradores, objetivando formar “novos cidadãos”. Pois, conforme observa Bosi: “O Rio de Janeiro, com toda a sua modernidade internacional de centro turístico, conservou por longo tempo faixas de vida suburbana, estratificada, própria de uma classe média que remonta aos tempos de D. João VI.” (BOSI, 2001, p.410)

Durante o referido período, o Estado decidiu eliminar os focos de insalubridade que se confrontavam com a perspectiva de progresso do país e, principalmente, da cidade do Rio de Janeiro, que passou, nos anos trinta, por uma reedição do que acontecera no início do século sob o governo de Pereira Passos.

Com o mesmo pretexto já antes utilizado pelo prefeito da “Belle Époque” carioca ___o de higienizar a cidade para evitar o risco de proliferação de enfermidades ___, o Rio de Janeiro era remodelado de acordo com os princípios de modernidade e higiene urbanas do Estado. Um novo “bota-abaixo” estava ocorrendo para os cariocas, com as mesmas intenções de sanear e embelezar a cidade.

Na década de trinta, a exemplo do que ocorria no “bota-abaixo”, civilizar não significava apenas regulamentar e higienizar, mas sobretudo construir.

Nesse panorama, a previsão e planejamento das soluções técnicas para os problemas urbanos ganham importância e as remodelações do espaço público ditam

as ordens de exclusão e expulsão sociais, também conforme ocorreu no “Rio Civiliza-se”, durante o qual: “Graças a essa intensificação dos laços neocoloniais e ao prodigioso afluxo de riquezas decorrente, alguns subiam na escala social e outros, literalmente, subiam expulsos para os morros da cidade. Esse contraste de destinos foi exemplarmente figurado no decurso do célebre processo da “Regeneração” do Rio de Janeiro, a febre reformadora do 'bota-abaixo'.” (SEVCENKO,2001, p.541)

Se a intervenção do prefeito Pereira Passos obrigou os expulsos da cidade a se refugiar nos morros, a intervenção do Estado na configuração urbana da década de trinta incluía a proibição da construção de casebres e a construção de habitações proletárias (ou parques proletários) para exterminar as favelas que incomodavam a cidade, estética e sanitariamente, conforme determina o código de obras da cidade do Rio de Janeiro do ano de 1938.

Além das transformações urbanísticas, a cidade do Rio de Janeiro assistiu, na década de 1930, ao florescimento do automobilismo. Havia alguns anos as montadoras FORD e General Motors tinham entrado no país e nessa década as competições começaram a se multiplicar. Em outubro de 1933, o Rio de Janeiro assistia ao “Primeiro Prêmio da cidade do Rio de Janeiro”, realizado no bairro carioca da Gávea.

A década de trinta foi, sem dúvida, o momento durante o qual se puderam observar com maior rapidez as mudanças nos hábitos das pessoas. Essas mudanças foram, em grande parte, conseqüência da disseminação do “American way of life” proporcionada pelo cinema, que vivia, a essa época, seus anos de ouro.

Outro veículo de comunicação de massas que teve sua época áurea durante os anos trinta foi o rádio, e neste último caso, o Rio de Janeiro teve importância crucial por abrigar as maiores estações de rádio do país. A localização das mesmas deveria ser, preferencialmente, no centro da capital federal.

Esse é o Rio de Janeiro da terceira década do século XX, uma cidade que buscava inserir-se na modernidade, desejosa de ser uma metrópole cosmopolita, em permanente transformação, confluência de civilizações, nos moldes das culturas hegemônicas.

Nesse ambiente, uma voz destoava da euforia do progresso. Era Marques Rebelo, para quem a modernidade representava “a transformação grosseira e desnecessária da fisionomia da cidade” (GOMES, 1994, p.94).

Marques Rebelo, herdeiro de Lima Barreto e Machado de Assis na desconfiança com relação ao progresso, eterniza em sua obra a cidade que amava, registrando e denunciando nostálgica e ironicamente as mudanças que modificariam suas feições para sempre, ou, como analisa Renato Cordeiro Gomes:

O libelo acusatório de M. Rebelo iguala progresso e vandalismo, barbárie travestida de civilização. Dirige-se aos poderes que os impõem e à quase total indiferença daqueles que deveriam protestar. Tomando o caso da Av. Presidente Vargas como exemplar, pretende induzir à regra geral: o processo de demolição em sua permanência é naturalizado; “O progresso é natural” – já dissera a ironia de Noel Rosa, o sambista da alusão do texto. Rebelo constata o apagamento da memória urbana traçada na escrita das pedras dos monumentos, só possível de resgatar através do livro, lugar de inscrição do passado frente ao que se vai transformando em ruínas. Junto a elas, o cronista resiste, identificando-se à escada “sólida, granítica, destemorosa” – memória que protesta, inútil e impotente, em oposição aos indiferentes operários, instrumento dos agentes do progresso. (GOMES, 1994, p.94)

Conforme se pôde observar durante o presente capítulo, a década de 1930 representou uma era de profundas transformações em quase todos os campos de atuação humana. Durante essa década, mudaram as relações humanas, políticas, econômicas e sociais: mudou a tecnologia, a indústria, o comércio, a comunicação, a diversão, a arte.

Se, conforme afirma Hobsbawn, no século XX a maior mudança ocorrida é o fato de que o mundo deixa de ser eurocêntrico, pode-se dizer que, durante a década de 1930, foram lançadas as bases, nos mais diversos níveis e campos, para a configuração da realidade mundial como hoje a conhecemos.

1.2 Esse tal Marques Rebelo

O presente capítulo apresenta-se com a difícil tarefa de esboçar um perfil intelectual do autor carioca Marques Rebelo.

Tarefa deveras complicada, por se transitar em terreno sinuoso, onde o paradoxo está sempre presente como parte integrante do processo de produção intelectual e onde as motivações são, geralmente, insidiosas.

A dificuldade reside no fato de o trabalho intelectual ser conseqüência de motivações sociais, pessoais e ideológicas, as quais nem sempre é fácil dissociar, e que induzem ao erro de uma análise mecânica, incompleta ou unilateral. Pois,

conforme afirma Miceli, “O papel social, a situação de classe, a dependência burocrática, a tonalidade política __tudo entra de modo decisivo na constituição do ato e do texto de um intelectual. Mas nem por isso vale como critério absoluto para os avaliar. A avaliação é uma segunda etapa e não pode decorrer mecanicamente da primeira.” (MICELI, 2001, p.73-74).

No caso de Marques Rebelo, há uma dificuldade a mais: suas características pessoais podem contribuir para tornar estéril a tentativa de traçar seu perfil intelectual. A citação transcrita do discurso de Aurélio Buarque de Holanda quando da posse de Marques Rebelo na Academia Brasileira de Letras dá uma breve idéia da marcante personalidade do autor a ser estudado neste trabalho:

Homem sois de língua afiada, Senhor Marques Rebelo, predisposto 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 isto conquistastes _ ou os vossos amigos, nem sempre imunes à maledicência rebeliana, oral ou escrita. Por vezes acontece raiarem pelo exagero vaidoso as vossas confissões neste sentido:

“A verdade é só esta – sou um rapaz mal-educado” (ABL, 1964).

As influências explicitamente declaradas que Marques Rebelo sofreu são bastante diversas e demonstram o refinamento de seu gosto literário pessoal, como as de Machado de Assis e Lima Barreto.

Trata-se de um autor que emana personalidade e que escolheu o Rio de Janeiro como tema central de suas obras. Sobre ele muitas opiniões já foram proferidas.

Carlos Drummond de Andrade, por ocasião de sua morte, escreveu uma crônica na qual o definiu como: “(...) um diabo miudinho, de língua solta e coração escondido. Falava o que não devia, para fazer rir e rir ele mesmo do riso que provocava, sem maldade (...)”. (Apud TRIGO, 1996, p.22)

Clarice Lispector o definiu como “o escritor mais carioca do Brasil” (Apud TRIGO, 1996 p.111).

E é na tentativa de esboçar o perfil desse intelectual apaixonado e apaixonante que este capítulo convida o leitor a entrar no mundo rebeliano e a tentar compreender suas especificidades e suas contradições.

Deve-se ressaltar que a empreitada é árdua e não há garantias do cumprimento dos objetivos aqui propostos, uma vez que é tarefa extremamente difícil verificar através de que caminhos se deu a atividade de um intelectual. Pois,

conforme ressalta Antônio Cândido __no prefácio de *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-45)*, prefácio incluído no livro *Intelectuais à brasileira*__, interpretar o papel social de um intelectual é um “terreno escorregadio e cheio de armadilhas”, porque “(...) os intelectuais, [são] todos mais ou menos mandarins quando se relacionam com as instituições, sobretudo públicas; e inoperantes se não o fazem.” (CANDIDO, 2001, p.71)

O caminho é, como disse Antônio Cândido, cheio de armadilhas e ilusões, podendo a análise cair na trama do viés biográfico, que tanto pode elucidar fatos, como mascarar resultados.

Este capítulo é, antes de mais nada, um convite a mergulhar no paradoxo e nas contradições que sempre permearam a conduta intelectual, sobretudo no Brasil, onde “a literatura foi freqüentemente uma atividade devoradora, uma espécie de veículo que parecia dar legitimidade ao conhecimento da realidade local.” (CANDIDO, 1999, p.1) Para Antonio Candido, a nossa literatura buscou sempre a mediação entre a realidade local e o diálogo com a tradição da civilização culta ocidental. Tarefa entregue às mãos dos intelectuais, estando o paradoxo, portanto, na raiz do problema.

O desafio deste capítulo é, portanto, descobrir o mundo intelectual rebeliano__ seus aspectos e conflitos.

A literatura, uma das mais elevadas formas de arte, senão a única, conforme acreditava Marques Rebelo, revela-se terreno traiçoeiro e perigoso.

Traiçoeiro porque traz consigo a promessa de libertação pelas idéias, mas não é mais do que o espaço das ideologias, como toda e qualquer forma de expressão humana.

A criação literária traz como condição necessária uma carga de liberdade que a torna independente sob muitos aspectos, de tal maneira que a explicação dos seus produtos é encontrada sobretudo neles mesmos. Como conjunto de obras de arte a literatura se caracteriza por essa liberdade extraordinária que transcende nossas servidões. (CANDIDO, 2003, p.163)

A literatura não só não possui essa liberdade extraordinária, como tem sido recorrentemente o lugar privilegiado de perpetuação das servidões. Não existe discurso neutro de sentido ideológico e nem mesmo a mais elevada forma de arte escapa a essa contaminação ideológica, por estar intimamente relacionada a posições políticas, sociais e pessoais do autor expressas em sua obra.

E perigoso porque é para a literatura que convergem vários saberes e é também nela que surge, segundo Foucault, uma nova forma de poder. Essa nova forma de poder resultará em novas formas de dominação: “Mas não devemos ser ingênuos e nem pensar que a aventura do conhecimento é pura liberdade; ela trabalha sempre em uma tensão dialética entre liberdade e dominação.” (OLIVEIRA, 2001, p. 56)

O papel do intelectual foi, desde sempre, paradoxal. Vale lembrar as estratégias de alguns de nossos melhores escritores reunidos na tentativa de formar uma literatura nacional para uma nação sem feições próprias, uma literatura que trouxesse a contribuição da “cor local” e, ao mesmo tempo, dialogasse com a tradição universal da literatura do ocidente.

Pouca coisa mudou no correr dos séculos. O papel do intelectual continua sendo o de um quase malabarista que tenta ser o porta-voz, o intérprete que detém a difícil missão de intermediar a relação entre a elite cultural da qual faz parte e a massa. Essa mediação é sempre garantia de contradições e, quanto mais paradoxal é a mediação realizada pelo intelectual, mais rica é a literatura:

Parece-me que o que se deve levar em consideração o intelectual não é ser, portanto, o “portador de valores universais”; ele é alguém que ocupa uma posição específica, mas cuja especificidade está ligada às funções gerais do dispositivo de verdade em nossas sociedades. Em outras palavras, o intelectual tem uma tripla especificidade: a especificidade de sua posição de classe (pequeno burguês a serviço do capitalismo, intelectual “orgânico” do proletariado); a especificidade de suas condições de vida e de trabalho, ligadas à sua condição de intelectual (seu domínio de pesquisa, seu lugar no laboratório, as exigências políticas a que se submete ou contra as quais se revolta, na universidade, no hospital, etc.); finalmente, a especificidade da política de verdade nas sociedades contemporâneas. É então que sua posição pode adquirir uma significação geral, que seu combate local ou específico acarreta efeitos, tem implicações que não são somente profissionais ou setoriais. Ele funciona ou luta ao nível geral deste regime de verdade, que é tão essencial para as estruturas e para o funcionamento de nossa sociedade. (FOUCAULT, 1986, p.7)

Sobre o tema, Antonio Candido, por sua vez, afirmou: “O intelectual parece servir sem servir, fugir mas ficando, obedecer negando, ser fiel traindo. Um panorama deveras complicado.” (CANDIDO, 2001, p.72)

O panorama complica-se ainda mais quando tomamos o conjunto da obra de um autor como Marques Rebelo, pois o autor carioca apresentou uma trajetória intelectual cheia de avanços e recuos; característica que talvez possa ser atribuída às suas diversas atividades literárias. Marques Rebelo estréia como poeta, passando posteriormente, a contista, cronista e romancista.

Marques Rebelo realizou uma literatura que sempre teve como temática o homem comum, o fato banal, os derrotados, os funcionários de baixa qualificação ou indefinidos socialmente. Fato que pode gerar a falsa impressão de que Marques Rebelo fosse um autor popular.

O autor, porém, jamais teve ilusões a respeito de sua literatura. Sabia que escrevia sobre as massas, mas não para elas, como fica patente em sua declaração reproduzida a seguir:

A literatura não é para as massas, é para a elite. O pensamento mais alto não é para você distribuir em Cascadura. Ele só chega à massa quando não for mais da elite. Você tem que dar à massa o que é possível, de bom para ela melhorar, mas isso é produto de um pequeno punhado de valores, pessoas que realmente pensam e sabem o que querem. O resto acompanha, é o sereno do mundo. (Apud TRIGO, 1996, p.14-15)

Marques Rebelo era um autor consciente do alcance de seu texto; um intelectual que aceitava, portanto, o papel de escritor-intérprete, de mediador entre a elite cultural e as massas. Ele tinha a exata noção do lugar de classe de onde falava, como fica bastante explícito nas palavras reproduzidas acima.

A contradição nos atos e nas palavras começa antes mesmo de iniciada a análise da trajetória de sua obra: o mesmo autor que compreende a literatura como sendo privilégio da elite, parece tomado por certa inocência sarcástica ao declarar que não houve relação entre sua literatura e a política, chegando a tecer o seguinte comentário, já em 1967, alguns anos depois do Estado Novo e de suas contribuições ao mesmo:

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 de que com as mãos desatadas, pode-se nadar melhor e escapar das correntes fatais. Apenas atrapalhou um pouco certas conquistas justas ou conseqüentes. Fiquei sempre colocado à margem das situações suspeitosamente – o que fortalece a nossa capacidade de julgar a um ponto de se confundi-la com o cinismo. (REBELO, apud Antelo, 1984, p.64)

Desengajamento, falta de posição política, mãos desatadas ou cinismo explícito?

Marques Rebelo colaborou com a revista do Departamento de Imprensa e Propaganda, *Cultura Política*, quase sempre louvando a conduta do Estado Novo e ratificando seus procedimentos. O endosso da ideologia estadonovista fica evidenciado nas crônicas que compõem a série "Cenas da vida brasileira", sobre Januária, Cataguazes e Itajubá, por exemplo. Seu comprometimento com a ideologia

getuliana também transparece em histórias infantis, nas quais subjaz ao enredo um moralismo próprio do projeto de renovação moral pretendida por Vargas.

Referendando a tradicional postura contraditória fundada no princípio da mediação dos intelectuais brasileiros, aparece a crônica “Fúria urbanística”, que denuncia as transformações impostas à cidade pelo regime autoritário sob o pretexto de regenerar e modernizar o Rio de Janeiro, a exemplo do que ocorrera na virada do século sob o governo do prefeito Pereira Passos. Nessa crônica, o autor reveste a crítica ao Estado Novo de ironia para demonstrar sua indignação e acusá-lo da demolição de igrejas seculares, como também ocorre em *A Mudança*. Neste livro, o autor mantém a convicção crítica:

Teremos a Avenida Presidente Vargas, que estava faltando... O prefeitóide está entusiasmado – será monumental, duas vezes mais larga do que a Avenida Rio Branco, não sei quantos quilômetros de comprimento! Para rasgá-la desaparecerá uma porção de ruas estreitas, com os seus sobradinhos coloniais, casas que, como dizia Machado, poderiam não ser belas, mas eram velhas, desaparecerá a linda igreja de São Pedro, dourada e redonda, porque os idealizadores da grande artéria se negam a ouvir o Serviço do Patrimônio Histórico e desviar centímetros o eixo traçado pelos urbanistas de cacaracá. (REBELO, 2002b, p.388)

A participação de Marques Rebelo na revista *Cultura Política* parece ter sido um motivo permanente de autocrítica sobre o alcance de sua consciência política. "Parece" porque, no trecho de *O Trapicheiro* em que o autor narra o convite recebido para ser colaborador do Estado Novo, deixa entrever uma dose de incerteza, mas não se pode esquecer que *O Espelho Partido* guarda uma distância temporal do fato narrado, o que possibilita uma nova perspectiva (autocrítica) dos acontecimentos.

Operoso Lauro Lago! Eis-me convidado para colaborar na *Cultura Política*:

- Conto com você, não conto? – telefonou-me, trabalho a que antes jamais se dera, explicando-me que os convites eram selecionados, porém, ecléticos (cultura é cultura!), truque sedição, mas frutífero – arregimenta comparsas e debilita os adversários.

Pensei em recusar, mas encabulei – Lauro Lago sempre me dispensou tal deferência, mostrou-se comigo sempre tão afável e cordial, quando sabia-o tão rústico que nem atinei como fazê-lo. **Positivamente é uma das nossas fraquezas sentimentais a precariedade de convicções ante a investida de nossos amigos ou amistosos conhecidos.** E a mais uma leve insistência, manhosamente na qual enumerou Venâncio Neves, Ribamar Lasotti e Gustavo Orlando como nomes já integrando o corpo de colaboradores, cedi imaginando a decepção de Gasparini, a mofa de José Nicácio:

- Sim, pode contar comigo.

- Então para o primeiro número! Daqui a um mês estará na rua.

- Farei o possível.

- Olhe, você podia fazer uma seção permanente. Seria mais interessante. Não tenho idéia agora qual poderia ser. Pense e me diga. Confio em você.

- Está bem. Vou pensar.

Os escrúpulos, porém vieram e ficaram dando tratos à bola.

- Papagaio! **Como poderei comparecer no jornal estadonovista sem falar muito ou sem falar nada do Estado Novo?** (REBELO, 2002a, p.438) [GRIFOS MEUS]

A “fraqueza de convicções” do autor revelou-se em crônicas que legitimam a ideologia getuliana e mereceram, posteriormente, algumas modificações quando da sua compilação em livro. A segunda versão dessas crônicas apresenta-se com maior teor irônico, que abre espaço à crítica.

A diferença entre as versões deixa uma sombra de dúvida sobre o que poderia ter sido conseqüência da repressão do governo autoritário ou apenas autocrítica que garantisse a integridade do autor.

A busca teimosa do impossível comanda esse esforço destrutivo e respeitoso do código social. Se, nas páginas da *Cultura Política*, a possibilidade de desafiar a autoridade era nula e ou rasgava o panegírico ou se esforçava por uma duplicação realista, segregando qualquer distanciamento irônico, sentir-se-á mais à vontade quando estrutura suas memórias, ordenando sucessos de modo diverso. Na ausência da autoridade (o pai todo-poderoso) o escritor se afirma, arriscando a caricatura, esse discurso oblíquo. (ANTELO, 1984, p.82)

Note-se ainda que o romance *Marafa*, mais especificamente em seu vigésimo segundo capítulo, traz críticas explícitas à ditadura e ao comunismo.

Também o referido romance sofreu alterações entre a primeira edição, de 1935, e sua versão posterior, que data de 1955.

O texto original possui certa sujeição ideológica, seu tom é mais frio e despojado e não garante potencialidade questionadora, uma vez que apresenta a ideologia diluída pelo sentimentalismo. Já a segunda versão, decorridos vinte anos, apresenta maior coerência ideológica, e a ironia mais apurada deixa transparecer uma possível ideologia de resistência, ao admitir a impossibilidade de atender às aspirações daquela classe socialmente indefinida. Embora a versão feita depois da saída de Marques Rebelo do Estado Novo não encerre um enfrentamento social, demonstra a superposição de pontos de vista conflitantes. (Antelo, 1984)

Os romances *Marafa* e *A Estrela Sobe* sintetizam as contradições em que estava mergulhado o autor.

Em *Marafa*, a própria estrutura do romance, dualista, denuncia a existência de dois mundos paralelos, que no romance não chegam a se confrontar devido à ausência de significativa tensão dramática do texto, e que seguem códigos sociais e valores morais bastante distintos.

O núcleo familiar, embora constituído por humildes famílias suburbanas, é regido pelos valores burgueses e contrapõe-se ao núcleo marginal, que desconhece esse sistema de valores firmado socialmente.

A principal diferença entre os dois núcleos que encerram a estrutura dualista do romance ancorado em dicotomias não é de base econômica, mas sobretudo de valores, de postura, de moral.

Em *A estrela sobe*, o moralismo do autor apresenta continuidade em Leniza. Observe-se que a personagem representa a mulher que elege como lugar de atuação a rua, um espaço público. Vale ressaltar que, na cultura brasileira, o espaço público é um lugar reconhecidamente masculino.

Leniza representa a mulher que ambiciona deixar o espaço doméstico, o ambiente feminino, para garantir seu sustento. Como se pode verificar no trecho a seguir:

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, e em noventa por cento dos casos, nunca mais vemos?) E como é bom parar nas vitrinas __ milhões de objetos que nos despertam os mais impresentidos 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, desnudá-la, persegui-la. (REBELO, 2002, p.19)

E, mais do que isso, Leniza é a mulher que rejeita o casamento, que se nega a atrelar-se a um compromisso, ainda que este lhe garanta estabilidade e respeitabilidade social. Conforme trecho extraído de *A estrela sobe*:

[...] A uma hora saía novamente para dar conta do resto. Quando a pasta esvaziava, estava livre-toca a flunar. Velhos amiguinhos de festas, recentes amiguinhos (médicos muitos), conhecidas - e lá se passavam as tardes. Bem que muitos deles quiseram se firmar ao seu lado. Dava o contra. Amiguinhos só. Um beijo, dois... e basta! Compromissos, não. Nada de prisões. Um médico, Dr. Oliveira, que ela visitara muitas vezes, e com quem fizera boa camaradagem, falara claro, de olhos untuosos, pegando-lhe na mão, que lhe montaria casa, lhe daria criados, automóvel...
 - O que mais?
 Ele não percebeu a zombaria:
 - Jóias, vestidos, tudo.
 - Linda voz, a sua!
 - Não acredita?
 Talvez acredite, mas não me interessa agora. Pode ser que um dia...
 - Sabida!
 - Acha?- fez ela, arregalando os olhos, com ar muito moleque.
 Da mesma espécie, recebera outra proposta. Era um médico também, gordo, velhote, antipático. Fora feroz, gritando quase para que o ouvissem na sala de espera, cheia:
 Por que não propõe isso à sua irmã? (REBELO, 2002, p.19-20)

E o final da personagem não poderia ser outro que não fosse o castigo, simbolizado pelo seu sofrimento, o abandono da família e a não-realização de suas

ambições de ascensão social, embora o desfecho do romance deixe entrever a possibilidade do recomeço de Leniza.

As personagens que representam os marginalizados pela sociedade têm o seu fim marcado pela loucura, doença ou morte. Esse fim trágico reservado às personagens do núcleo marginal soa como um castigo, sintoma do possível moralismo do autor.

Outra mostra das contradições presentes em *Marafa* está na visão que os dois núcleos terão do carnaval.

O núcleo familiar de *Marafa* verá a festa popular com reservas e assistirá ao festejo apenas como espectador.

No único episódio em que a personagem Sussuca, representante do núcleo familiar, tenta participar da festa, ela é ferida e tem que retornar para casa. O episódio demonstra a posição que a burguesia (ou aqueles que ocupam o espaço da "ordem") deve guardar diante da festa popular. Enquanto o núcleo marginal participa ativamente da festa.

O romance evidencia a oposição entre a classe média baixa, que representa os valores burgueses e é retratada pelo núcleo familiar, e o núcleo marginal, com sua ausência de valores morais rígidos.

A resistência da pequena burguesia ao carnaval dá-se, principalmente, porque o carnaval relativiza os seus valores, confrontando-se com o moralismo da sociedade e do autor. A relativização desses valores está impressa no próprio caráter da festa, já que:

(...) o carnaval é um momento sem dono, posto que é de todos. Isso me parece básico numa sociedade como a brasileira, porque aqui **tudo deve estar sob o rígido controle dos códigos dominantes**. Como consequência, não se pode (nem se deve, talvez) admitir uma festividade sem um patrono, um *sujeito*, um *centro* ou um *dono* (...) (DAMATTA, 1997, p.118) [GRIFO MEU].

E, por ser uma festa de todos e, portanto, do povo, acaba, por extensão e consequência, sendo uma festa dos marginalizados.

Ora, essa constatação permite reiterar que todas as festas do mundo social brasileiro têm um dono ou um patrono. Do mesmo modo, uma festa sem dono é primordialmente uma festa dos destituídos e dos dominados. Porque no mundo cotidiano eles nada possuem (exceto seus corpos e sua força de trabalho, seus poderes místicos e sua fome de viver), somente eles podem ser o centro de uma festividade invertida e paradoxal, que não programa lei e donos, mas que pode ser possuída pelos que nada têm. (DAMATTA, 1997, p.122).

O carnaval apresenta-se como uma ameaça à manutenção da ordem e dos valores pequeno-burgueses, ao permitir a “suspensão das leis”, uma ilusória possibilidade de mobilidade social que apenas durante o carnaval é possível e se realiza.

A moral burguesa, por excelência normatizadora e excludente, assiste, no carnaval, à celebração dessas “coisas difusas e abrangentes, essas coisas abstratas e inclusivas como o sexo, o prazer, a alegria, o luxo, o canto, a dança, a brincadeira” (DAMATTA, 1997, p.121). E, mais do que isso, assiste à priorização do indivíduo, em uma sociedade em que todas as normas e ritos têm por objetivo fazer dissolver e desaparecer o indivíduo em favor de seu grupo (DaMatta, 1997).

Se o carnaval é essencialmente descentralizado e inclusivo, pode-se dizer que é uma festa não-burguesa (DaMatta, 1997).

Por todos esses motivos, a postura dos dois núcleos, em *Marafa*, não poderia ser diferente, e, neste sentido, o romancista não se distanciou dos códigos morais vigentes à época.

Parece que o autor seguiu ele mesmo o conselho proferido em *A Mudança*, no registro do dia 28/01/1941: “Diga sempre a verdade. É ainda a mais segura mentira que se pode pregar” (REBELO, 2002b, p.388)

2 OS ROMANCES DE MARQUES REBELO: ALGUNS ASPECTOS

2.1 Mais uma vez, o Rio

O presente capítulo terá como enfoque principal o estudo dos romances *Marafa* e *A estrela sobe*, de Marques Rebelo. Tal estudo ao investigar os pontos de aproximação e de afastamento entre as duas obras, procura aportar os traços que caracterizam a “prosa urbana moderna” (BOSI, 1994, p.419- 410) de Marques Rebelo.

A principal semelhança entre os romances citadinos de Marques Rebelo, e também a principal característica de toda a sua obra, é a ambientação de suas narrativas na cidade do Rio de Janeiro. Como afirma Nelson Rodrigues Filho, “Falar no Rio de Janeiro de Marques Rebelo significa apreender uma visão da cidade trabalhada literariamente, ou seja, a sua literatura produzida pela ficção.” (RODRIGUES FILHO, 1986, p. 101).

O Rio de Janeiro foi, sem dúvida, o principal personagem de Marques Rebelo. O autor conseguiu retratar a cidade sob os vários olhares que lançou sobre ela, ou, talvez, tenha retratado as várias cidades que existem dentro dessa cidade. Pois, como o próprio Marques Rebelo definia: “ O Rio é uma cidade com muitas cidades dentro” (REBELO apud GOMES, 1994, P.115). A narrativa de Marques Rebelo é a própria cidade. Trata-se, portanto, de uma cidade mediada pela literatura, conforme se verifica na observação de Renato Cordeiro Gomes a respeito de *Marafa*: “A narrativa é a cidade que o narrador percorre, quase como um repórter que analisa o espaço, os personagens, caracteriza-os e segue-lhes os percursos pelos meandros das ruas.” (GOMES, 1994, p. 124)

Deste modo, Marques Rebelo promoveu a representação da cidade do Rio de Janeiro e de seu povo, em determinada época:

Após Lima Barreto, foi um carioca, ainda um carioca, Marques Rebelo, quem teve a iniciativa para sentir os novos signos que surgiam: automóvel, rádio, boxe, os amores fugidios no Joá, a beleza do maior show da Terra: as escolas de samba, a tragédia pessoal para se atingir o estrelato. A zorra do carnaval, a doçura permanente da mulher carioca. (QUINTELLA, 2001, p.10)

E o autor decidiu, ao representar a cidade do Rio de Janeiro, priorizar em ambos os romances o avesso da cidade Maravilhosa. Segundo Nelson Rodrigues Filho:

O Rio de *Marafa* e *A Estrela Sobe* é um Rio patológico que subjaz ao discurso e à historiografia oficiais. No momento “heróico” da Revolução de Trinta, avulta ___a exemplo do que ocorre com Manuel Antônio de Almeida, com relação ao “tempo do rei” ou Lima Barreto com a chamada Primeira república- uma população que não tem direito ao discurso. (RODRIGUES FILHO, 1986, p.102)

Sem dúvida alguma, Marques Rebelo teve habilidade para representar a cidade do Rio de Janeiro como este era na década de trinta. Uma cidade que passava por profundas transformações em nome da modernização, e que era, ao mesmo tempo, modelo e vitrine do país que se desejava construir e pólo aglutinador de pobreza e atraso. Sobre o papel do Rio de Janeiro como metrópole, analisa Sevcenko:

No Brasil, no período estudado (fins do séc. XIX e início do séc. XX), esse papel de metrópole- modelo recai sem dúvida sobre o Rio de Janeiro , sede do governo, centro cultural, maior porto, maior cidade e cartão de visita do país, atraindo tanto estrangeiros quanto nacionais. O desenvolvimento dos novos meios de comunicação, telegrafia sem fio, telefone, os meios de transporte movidos a derivados de petróleo, a aviação, a imprensa ilustrada, a indústria fonográfica, o rádio e o cinema intensificarão esse papel da capital da República, tomando-a eixo de irradiação e caixa de ressonância das grandes transformações em marcha pelo mundo, assim como palco de sua visibilidade e atuação em território brasileiro. O Rio passa a ditar não só as novas modas e comportamentos, mas acima de tudo os sistemas de valores, o modo de vida, a sensibilidade, o estado de espírito e as disposições pulsionais que articulam a modernidade como uma experiência existencial e íntima. É nesse momento e graças a essa atuação que o Rio se torna, como o formulou Gilberto Freyre, numa cidade “panbrasileira”. (SEVCENKO, 2001, p.522).

O Rio de Janeiro era uma metrópole com uma dual mistura de modernidade e vida suburbana, como aponta Alfredo Bosi ao caracterizar a cidade da ficção de Marques Rebelo:

O Rio de Janeiro, com toda a sua modernidade internacional de centro turístico, conservou por longo tempo faixas de vida suburbana, estratificada, própria de uma classe média que remonta aos tempos de D. João VI. A revolução industrial e o frenesi imobiliário atacaram de rijo a orla das praias, mas só lentamente foram alterando a fisionomia da zona dos morros. Aí vegetavam bairros que, se dependiam dos negócios e da burocracia do centro, negaceavam a integrar-se no espírito mercantil e cosmopolita da nova cidade. (BOSI, 1994, p.410)

Os dois romances de Marques Rebelo procederam ao registro dos signos da época, mas é possível perceber sensíveis diferenças entre as estratégias do narrador em cada um deles.

Em *Marafa*, observamos maior restrição na representação geográfica da cidade do Rio de Janeiro. A narrativa pouco vai além da zona do Mangue e adjacências. Talvez por isso o Rio de Janeiro seja lido como uma cidade mais provinciana. No referido romance o Rio de Janeiro:

É o espaço-tempo do hoje folclórico malandro, cujo signo característico é Teixeira. Bem caracterizado no físico, no comportamento e na linguagem, acaba incorporando um certo perfil de pícaro. Bico fino do sapato carrapeta, o terno jaquetão, valente e hábil no manejo da navalha, seu meio de sobrevivência é a esperteza e a valentia, com um código específico de honra e vingança, mais macho do que homem. Rei da trapaça e da cafetinagem, tem uma forma de violência artesanal e não pode e não quer as soluções ditadas pelo institucional: o trabalho, a servidão. (RODRIGUES FILHO, 1986, p.103)

Se o núcleo da desordem está geograficamente confinado __como confirma a afirmação acima__, o núcleo da ordem não está em situação diferente. As famílias humildes retratadas no romance *Marafa*, como a de José e Sussuca, estão igualmente confinadas; seu confinamento dá-se no espaço doméstico, dentro das modestas casas onde moram as famílias de classe média baixa.

Em *A estrela sobe*, a personagem Leniza perambula pelos mais diversos lugares da cidade, da Zona Sul ao subúrbio, passando pela Saúde, onde mora. Essa “liberdade” que tem a personagem de poder transitar por toda a cidade é uma diferença fundamental entre os romances.

Em *Marafa*, os personagens estão também espacialmente confinados. Aliás, a falta de dialética entre os núcleos é uma característica fundamental em *Marafa*, que serve, inclusive, para caracterizá-los. O romance apresenta-se dividido em dois núcleos__ o familiar e o marginal. O núcleo marginal é caracterizado pela mobilidade no espaço público, enquanto o familiar ambienta-se no espaço doméstico e o narrador não estabelece dialética entre os dois núcleos nos quais divide o romance, a não ser para criar a situação necessária ao desfecho do romance.

Apesar dessa diferença, segundo Renato Cordeiro Gomes, as semelhanças entre os romances se estendem à nostalgia com que o autor lê a cidade. Pois, para o autor de *Todas as cidades, a cidade*, o Rio de Janeiro é, nos dois romances, retratado de forma nostálgica, conforme citação a seguir:

Os contos e o romance *Marafa*, como vimos mimetizam esse Rio provinciano visto num espelho meio nostálgico. O processo ganha novos traços, mas não divergentes, em *A Estrela Sobe* (1939). Este romance traz a novidade do aprofundamento psicológico, minimizado nos textos anteriores. Espelhando-se ainda os aspectos provincianos (naquela ótica de A.Lins), acrescenta-lhe, porém, na fabulação, o mundo do rádio que indica o

ingresso no país, com força considerável, dos meios de comunicação que mudarão hábitos, costumes e valores arraigados. (GOMES, 1994, p.133)

Na minha opinião, “os novos traços”, como define Renato Cordeiro Gomes, que são adicionados à narrativa de *A estrela sobe*, constituem uma consequência da abertura do painel do romance a outros lugares da cidade. Uma vez que não se pode deixar de notar a maior abrangência da geografia em *A estrela sobe* em relação ao aprisionamento espacial existente em *Marafa*. O romance *Marafa*, por privilegiar com exclusividade o locus dos excluídos, não permite a inclusão de novos traços, menos provincianos, à narrativa. Observe-se que, em *A estrela sobe*, a inclusão desses novos traços dá-se exatamente quando a personagem Leniza deixa seu locus original para se aventurar em novos e desconhecidos lugares da cidade.

A diferença da abrangência espacial dos romances é bastante interessante, por ser interna. Em *Marafa*, como já foi dito anteriormente, o recorte da cidade é bem mais restrito. A cidade que serve de palco para a história das prostitutas do Mangue, dos malandros, boêmios e famílias de classe média baixa pouco se estende além dos limites do centro da cidade, com algumas escassas referências a outros bairros como São Cristóvão, Botafogo e Barra da Tijuca, este último descrito como lugar ermo, apropriado para encontros fúgidos, ou Jacarepaguá, um lugarejo rural.

Em *A estrela sobe*, o painel se amplia e a cidade é mais largamente explorada pelo narrador como cenário. Muitos bairros são descritos para narrar a trágica trajetória de Leniza: Flamengo, Copacabana, Centro, Glória, Laranjeiras, Botafogo, Tijuca, Encantado, São Cristóvão, além de breves citações a Pavuna e Méier.

Em *A estrela sobe*, a nostalgia do provincianismo está restrita aos cenários mais pobres da cidade, pois o acréscimo da modernidade assegura uma visão menos nostálgica. E mesmo os lugares eleitos para simbolizar a modernidade do Rio de Janeiro são restritos e muito bem definidos na narrativa, como o espaço público da Zona Sul e o Flamengo, por exemplo. Em *A estrela sobe*, o autor opta por mesclar elementos diferentes à cidade, estratégia que, em certos momentos da narrativa, pode fazer supor que a cidade escolhida para ambientar a trajetória de Leniza é outra, distante da de *Marafa* temporal e espacialmente. Observe-se a descrição da cidade que Marques Rebelo efetua em *Marafa*:

A madrugada não tardava. De luzes apagadas, dentro da névoa rala, a rua das mulheres dormia finalmente. Cai não cai o homem bêbado vinha cantando. Apoiava-se no esguio companheiro, que gemia no violão, e de cabeça tombada para o lado cantava sempre. Parou na esquina e cresceu mais a voz na valsa seresteira:

Com o vestido de baile das estrelas,
vem a noite dançar no teu jardim.
Abre a tua janela para vê-las,
que as estrelas do céu falam de mim. (REBELO, 2003, p. 9)

Neste trecho, a ótica que representa a cidade é nostálgica, o que já não se dá em *A Estrela Sobe*, onde lê-se:

Quando o garçom chegava com o serviço, ela saía. Mário Alves atirou dois mil-réis na mesa e foi-lhe atrás. Caíram na multidão. Era noite fechada. Fulgiam anúncios luminosos. Os bondes apinhados, lotados os ônibus. Estrugem buzinas, estampidos, campainhas, rangem freios, descem portas de aço com estrépito de metralhadoras. Há o tropel e o vozear dos transeuntes, a alarido sensacional dos vendedores de jornais, um cheiro quente de gasolina. E eles caminham, o mais depressa que podem, através da onda humana. Não falam. Vem uma esquina. O sinal fechou como um olho de sangue. (REBELO, 2002, p.62)

Esses trechos demonstram aquela que talvez seja a maior diferença entre os romances: o lirismo que Marques Rebelo dispensa à cidade em *Marafa* e que está praticamente ausente em *A Estrela Sobe*. Lirismo expresso no primeiro trecho transcrito acima, retirado do romance *Marafa*, onde o Rio de Janeiro é uma cidade habitada por malandros folclóricos, por bêbados que cantam de madrugada: é uma cidade que tem bondes, carnaval de rua, jardins.

O Rio de Janeiro de *Marafa* é caracterizado como a cidade que abriga os boêmios, as prostitutas apaixonadas, os amores de tons infantis, a cafetinagem atrelada a seu peculiar código de honra, o que admite cuidar da prostituta doente e, portanto, não-rentável.

Em *Marafa*, o lirismo ainda encontra espaço no viés memorialístico da personagem Sussuca, que lembra as visitas que fazia com o pai ao sítio do padrinho, na infância:

O sítio ficava em Jacarepaguá e o pai constantemente descrevia-o com cores vivas, dizendo que o compadre mais uns anos estaria rico. Do trem ela espiava. Não via nada. O mundo se escondia na neblina densa, que o sol não conseguia romper. Por vezes, perto, a bruma tornava-se mais rala e surgia uma casa, uma pedaço de rua, outra casa, meninos com latas de leite. Saltaram, mas ainda precisava pegar um bondinho. O bondinho era sujo e vagaroso. O sol aparecia afinal. Andaram a pé, depois, por uma estrada que principiava no lugar de onde o bondinho voltava, um largo redondo, invadido pelo capim, com uma casa só, que era uma venda. Mil ruídos diversos vinham do mato. Mil pássaros povoavam os galhos, cruzavam o ar, saltitavam pelo chão devorando bichinhos. Mil flores desconhecidas, pequenas umas, rasteiras outras, extravagantes como as que desabrocham no topo das árvores, iluminavam o caminho da terra vermelha e úmida. As cigarras eram incontáveis; brancas, amarelas, encarnadas e azuis lá iam as borboletas; e aí, o sol subia, forte, secando o orvalho que cintilava nas folhas. O caminho fazia uma curva

brusca e via-se a casa branca e acaçapada num alto entre mangueiras. (REBELO, 2003, p. 90)

Em *A estrela sobe*, o Rio de Janeiro que se delineia é uma cidade mais cosmopolita, movimentada, é uma cidade que tem estações de rádio, onde é mais visível a presença de ônibus e automóveis, onde a rua é o palco de multidões que perambulam em ritmo frenético, como no trecho a seguir:

Vai como uma cega por entre a multidão. E é 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 jornalheiros, as buzinas dos automóveis, todos os barulhos urbanos perturbam-na como uma música de doidos. (REBELO, 2002, p. 82)

Entretanto, o Rio de Janeiro em *A estrela sobe* é uma cidade que ainda guarda muitos traços de atraso e pobreza que contrastam com a metrópole, conforme a mesma foi descrita acima. A dualidade da cidade cosmopolita do centro e Zona Sul por onde Leniza transita e da cidade pobre e atrasada da Saúde em que reside e que apresenta descrição bem diferente daquelas que flagram a metrópole: “As casas velhas, tortas, desalinhas, dormiam. Nenhuma janela acesa, nenhuma luz pelas frinças. Os olhos do gato riscam no escuro, verdes, demoníacos. E os passos ecoam, sinistros, secos, vagarosos. A ladeira fazia uma curva.” (REBELO, 2002, p. 29)

Parte da cidade de *A estrela sobe* é cosmopolita, industrial: os automóveis brotam nas ruas cheias de gente, o rádio dissemina-se pelos lares cariocas e o cinema é uma diversão corriqueira. Vale lembrar que, em *Marafa*, há apenas uma breve alusão ao cinema, no episódio em que Zuleica vai à feira de amostras, por estar “paulificada de cinema” (REBELO, 2003, p.117), e o maior símbolo de modernidade da narrativa é o boxe, um signo da incipiente influência do “american way of life” no Brasil.

O lirismo que subjaz à narrativa, em *A estrela sobe*, é bem mais sutil do que em *Marafa* e também aparece muito mais raramente. Um dos poucos exemplos de uma leitura lírica da cidade no romance é o trecho a seguir: “Dona Manuela sentara-se junto à janela, olhava o casario se estendendo. Um bondinho passava pelo viaduto. O convento de Santa Isabel, na encosta do morro, protegido pela árvore imensa era qual branco refúgio das almas tranqüilas.” (REBELO, 2002, p. 95).

Nos dois romances a cidade exerce importante papel na demarcação dos espaços das personagens, conferindo-lhes características duais. Em *Marafa*, o

Mangue é o lugar privilegiado das prostitutas, malandros e boêmios, daquele que Nelson Rodrigues Filho chamará “núcleo da desordem”, e o subúrbio é o lugar das famílias, do núcleo da “ordem”, cuja representação são as famílias de José e Sussuca, por exemplo. Também em *A estrela sobe*, os lugares são sintomáticos. O bairro pobre da Saúde é, mais uma vez, o lugar eleito para abrigar o espaço da família, onde são resguardados os valores da moral pequeno-burguesa e, desta vez, a Zona Sul da cidade, representativa e vitrine da modernidade, encarna os valores antagônicos aos da família. Em *A estrela sobe*, ambienta-se na Zona Sul o espaço da prostituição, da malandragem, das trapaças e crueldade humanas.

Certamente, a cidade representada em cada um dos romances é parte essencial da construção do painel pretendido pelo autor. A diferença mais significativa, embora não seja a única, parece residir na dose de lirismo que perpassa os textos, lirismo bastante mais acentuado em *Marafa*.

Em *A estrela sobe*, a cidade apresenta-se como uma selva: é um espaço de competitividade e crueldade, onde cada um__ na luta pela sobrevivência diária ou em vaidosas disputas__ quer aniquilar o outro. A cidade é pintada em cores mais fortes, é mais moderna, mais pungente, seus habitantes são ariscos e ferozes, seus discursos e diálogos são mordazes.

Os dois romances escolhidos como objeto de estudo são ambientados na década de trinta, e representam, portanto, o mesmo momento histórico. Se as cidades neles encenadas apresentam aspectos tão diferentes, há também alguns traços de continuidade, como apontaremos a partir deste momento.

O ambiente de promiscuidade é, por exemplo, uma constante nos dois romances.

Marques Rebelo concebe, em *Marafa*, um romance apoiado em uma estrutura dualista que distingue os dois núcleos do “romance branco do Mangue”; e, ao que parece, dá continuidade a essa estrutura em *A estrela sobe*. Sobre o universo dicotômico de papéis que criou Marques Rebelo, observa Nelson Rodrigues Filho:

A articulação dos espaços sociais sustenta-se numa estrutura dualista. Num recorte mais amplo, e mesmo no interior dos segmentos, o que se observa é o delineamento de diferenças e excludências, semanticamente possíveis de resumir em pares do tipo superioridade/ inferioridade, positividade/ negatividade, com que se estabelece o universo dicotômico de papéis. (RODRIGUES FILHO, 1986, p.106)

Porém, até mesmo a dualidade presente nas duas narrativas é tratada de forma diferente. Em *Marafa*, observamos com a demarcação de pares dicotômicos através do espaço físico ou na oposição entre personagens e condutas casa/rua, família/Mangue, Sussuca/Zuleica, público/privado. Enquanto em *A estrela sobe*, romance que demonstra a evolução estilística do autor, toda a dualidade se encerra em Leniza. O comportamento de Leniza apresenta diferenças fundamentais em casa ou na rua. Ela é, ao mesmo tempo, a menina de classe média baixa que segue, em casa, os valores da moral familiar, e a mulher que se prostitui para tentar alcançar o estrelato. Leniza é o bem/mal, a família/prostituição: ela contrasta o público e o privado, a casa e a rua. No trecho a seguir, extraído do referido romance, fica bastante explícita a dicotomia de Leniza no momento em que ela se entrega a Mário Alves, como forma de pagamento pelo seu primeiro emprego na rádio:

Leniza estremece. Tonta, tonta, sente Oliveira, sente as mãos dele, quentes, muito quentes, finas espremerem, deslizarem com a delicadeza duma medusa do 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, tombando em abismos sem fim. Ele avançou, quase feroz! Ela abafou o grito selvagem, na sensação ingloria e dolorosa de que estava sendo aberta ao meio, rachada, **dividida em duas Lenizas: Leniza- Bem, Leniza- Mal- destruída para sempre a Leniza- Verdadeira, a que era Bem e Mal.** (REBELO, 2002, p.44) [GRIFOS MEUS]

Vale ressaltar, como mais um ponto de convergência entre os romances, que, tanto em *Marafa* quanto em *A estrela sobe*, o enfoque do autor recairá sobre o Rio de Janeiro dos malandros, da boêmia, dos cortiços, dos golpes e trapaças, e se estende no máximo à classe média, uma classe média baixa e que talvez não se distinga do submundo carioca pelas condições em que vive, mas apenas pela diferente conduta moral que assume ante a realidade. Embora no romance *A estrela sobe* os personagens não representem exclusivamente os excluídos, é inegável que a maior atenção do autor recai sobre o submundo da cidade. O autor privilegia nos dois romances a cidade que não se quer ver e a face dos indivíduos que se pretende esconder.

2.2 Dois romances, quais estruturas

A parte do presente estudo destinada a tratar dos romances *Marafa* e *A estrela sobe* mostrou a estreita relação entre a literatura de Marques Rebelo e a cidade do Rio de Janeiro. Segundo Luciano Trigo:

Que relação pode se estabelecer entre um escritor e sua cidade? Os laços entre literatura e História são mais ou menos evidentes, uma vez que um escritor, por mais revolucionário que seja, é um prisioneiro de sua época – mesmo quando tenta fugir dela, através da ruptura com as convenções. [...]

Ainda está para ser escrita uma história semelhante da relação – muitas vezes apaixonada e turbulenta – do Rio de Janeiro com seus escritores. Nela, mais do que os critérios e convenções dominantes nas histórias da literatura, contaria pontos a intensidade dos laços afetivos e existenciais de cada escritor com a cidade, tais como são expressos na obra. E, nesse caso, Marques Rebelo certamente ocuparia um capítulo nobre dessa genealogia. Em seus livros a base social se funde com a análise psicológica na caracterização dos personagens. Poucos escritores têm seu nome tão intimamente associado ao Rio, e nenhum outro retratou com tanta propriedade a cidade em transformação contínua a partir dos anos 30, o frenesi de sua vida noturna, sua sensualidade, seus vícios – a ponto de Antônio Olinto ter cunhado um termo para designar o estilo do autor: “carioquismo”. (TRIGO, 1996, p.7- 8)

A cidade do Rio de Janeiro é tão importante na obra de Marques Rebelo quanto o enredo de seus romances ou os personagens que cria. Nesses romances, a escolha da cidade do Rio de Janeiro constitui o primeiro ponto de aproximação entre as obras, que contêm outras inegáveis semelhanças, porém também apresentam significativas diferenças. Nesta parte do estudo, o apontamento dessas diferenças ficará restrito à estrutura dos romances.

Segundo Alfredo Bosi, “Na ficção de Marques Rebelo cumpre-se uma promessa que o Modernismo de 22 apenas começara a realizar: a da prosa urbana moderna. Com a diferença notável de que o escritor não rompeu os liames com a tradição do nosso melhor realismo citadino.” (BOSI, 1994, p.409-410). De fato, o autor carioca estava longe de repudiar a tradição literária que o antecedeu. Muito ao contrário, achava o Modernismo um cacoete necessário para que se fosse, posteriormente, resgatar no passado outra vez os valores positivos (REBELO, apud TRIGO, 1996, p.43). Segundo o próprio autor, a ligação com o passado é uma dívida, como se pode observar no trecho a seguir: “Há uma certa incapacidade da juventude para compreender que a literatura é consequência de uma obra já realizada. Quando essa juventude entender que há sempre uma ligação com o passado __ligação que é dívida__ então sim, será perdurável o que ela tentar fazer.” (REBELO apud TRIGO, 1996, p. 43)

A estrutura dos romances rebelianos deixa entrever a ligação com o passado de que fala o autor e, talvez se deva, em grande medida, a essa dívida com o passado a singularidade de seus romances.

O romance *Marafa* foi publicado em 1935, quando eram numerosos os romances regionalistas, que levavam a efeito o esvaziamento do projeto estético característico da primeira fase do modernismo (LAFETÁ, 2000, p.28), a retomada da linearidade narrativa e a preocupação documental. A respeito do tom documental da obra de Marques Rebelo, afirma Nelson Rodrigues Filho:

Mais do que um espelho da época, a obra de Marques Rebelo adquire, não só sob o aspecto documental, mas também no tratamento conferido aos textos circulantes do já-visto, já-lido, já-ouvido, já-feito, um caráter de drama enciclopédico das décadas de trinta e quarenta do Rio de Janeiro, com seus hábitos, costumes e contradições, pela via do aproveitamento dos socioletos (no sentido barthesiano), que o processo literário reescreve. (RODRIGUES FILHO, 1986, p.115)

No referido romance, no entanto, observa-se a presença dos principais traços dos romances de 30, representativos da maturidade do Modernismo, mesclados às contribuições de sua primeira fase. Poder-se-ia dizer que o autor procede ao resgate de elementos do passado, aprimorando-os, uma vez que não mais estava atrelado a um projeto puramente estético.

Neste momento do trabalho, talvez fosse relevante ressaltar que não há a intenção de discutir a “regionalidade” da obra de Marques Rebelo nem confrontá-la com a de seus contemporâneos a fim de verificar a extensão do regionalismo de cada uma. A citação de seus contemporâneos serve apenas para demonstrar que, quantitativamente, os romances regionalistas, principalmente os nordestinos de temática social, eram mais comuns. A discussão acerca da regionalidade da obra não cabe, pois, como definiu Nelson Rodrigues Filho: “A obra romanesca do autor, anterior a *O espelho partido*, inclui-se no chamado “romance de trinta”, na linha dos romancistas “presos ao ambiente do Rio”, aproveitando muitas lições do passado, com espírito novo”. (RODRIGUES FILHO, 1986, p.101)

Assim sendo, pode-se observar em *Marafa* o tom documental, a narrativa em tom coloquial, a presença do popular e a divisão do enredo em dois núcleos (o familiar e o marginal), que se desenvolvem simultânea e linearmente __o que representa o resgate do simultaneísmo característico da prosa/poesia da primeira fase modernista (década de 20), porém mantendo a linearidade da narrativa tradicional.

A estrutura do romance *Marafa* difere muito da de *A estrela sobe*. Em *Marafa*, o enredo é dividido em capítulos quase independentes entre si. Seus capítulos são vinhetas das narrativas dos dois núcleos em que o romance está dividido. Segundo Renato Cordeiro Gomes:

O espelho também se parte em *Marafa*. Ou melhor, se biparte, para ler a cidade dual, se entendermos assim as parcelas que o narrador recorta, trazendo para a cena dois segmentos da sociedade postos à margem pela euforia do progresso. Esta divisão é uma escolha formal para pôr em contraste, antes que em oposição, dois espaços, dois núcleos de personagens com seus conflitos e dramas. Os dois blocos são mostrados separadamente, através do simultaneísmo sistemático que Mário de Andrade detectou na ficção de Rebelo. As ações correm paralelas, alternando-se no enfoque do narrador: ora um, ora outro, em blocos de pequenos capítulos, muitas vezes quase- vinhetas. Duas partes que não se juntam, como duas ruas paralelas e de mão única. Os cortes agenciam esta alternância: os vãos cortados que permitem fixar instantâneos; vãos grafados que se interrompem aqui e ressurgem em capítulos posteriores. (GOMES, 1994, p.123)

No romance *A estrela sobe*, a estrutura do enredo é outra. A narrativa é também linear, mas muito mais “tradicional”, pois sua estrutura pouco difere daquela dos romances do século XIX. O autor, porém, segue privilegiando em *A estrela sobe* traços como o tom documental, a presença do popular e o tom coloquial, tal como em *Marafa*.

O mais marcante traço de continuidade entre os dois romances aqui estudados, porém, não está entre os acima citados, pois é a **dualidade** que subjaz à narrativa. Embora este traço de continuidade seja levado a efeito de maneira diversa em cada um deles.

No romance *Marafa*, a dualidade é explicitada já na estrutura da narrativa. Segundo Nelson Rodrigues Filho:

A articulação dos espaços sociais sustenta-se numa estrutura dualista. Num recorte mais amplo, e mesmo no interior dos limites dos segmentos, o que se observa é o delineamento de diferenças e excluidências, semanticamente possíveis de resumir em pares do tipo superioridade/ inferioridade, positividade/ negatividade, com que se estabelece o universo dicotômico de papéis. (RODRIGUES FILHO, 1986, p.106)

O autor dispõe o romance em dois núcleos que espelham a dualidade da própria cidade, uma vez que, na narrativa rebeliana, como já foi dito, “a narrativa é a cidade que o narrador percorre”, ou, como definia Marques Rebelo, “o Rio é uma cidade com muitas cidades dentro.” Dessas afirmações pode-se concluir que a dualidade expressa nos romances de Rebelo constitui uma “extensão” da cidade. Conforme Renato Cordeiro Gomes analisa:

A afirmativa aponta também para a superfície múltipla e fragmentada da cidade, para um todo heterogêneo que resiste à homogeneização do processo moderno. Não é apenas a divisão física que leva os narradores rebeldes a fragmentar a leitura da cidade que os textos encenam. O progresso urbano a partir de Pereira Passos não engendra uma totalidade. Há a permanência de um Rio tradicional, conservador. Cria-se com o projeto “Rio civiliza-se” uma cidade que se quer moderna mas superposta a outra. A modernidade excludente contribui para uma visão partida já dramatizada em Lima Barreto e mesmo Bilac e João do Rio. Coexistiam formas variadas de cultura, distanciadas entre si por estilos de vida, costumes, tradições, concepções morais, diferentes e muitas vezes antagônicas. (GOMES, 1994, p.115)

Cada núcleo representa espaços geográficos, sociais e morais bastante definidos, quase intangíveis __os dois núcleos só se tocam uma vez, para o desfecho da trama. Conforme análise de Renato Cordeiro Gomes sobre os dois núcleos do referido romance:

O primeiro espelha o espaço público do Mangue (“a rua das mulheres” – como *Marafa* é denominado em *O espelho partido*), 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”. É o universo de Rizoleta e Teixeira, das prostitutas, cafetinas e cafetões, dos malandros. O segundo espelha o espaço privado, o mundo da casa, marcado pelas noções de permanência, de família nuclear, de trabalho, de repressão do corpo como lugar de prazer, da noção de honestidade, de economia. É o universo de Sussuca e José, das donas-de-casa, dos aposentados, dos pequenos funcionários. É o espaço doméstico marcado pelo sentimento de privacidade e pela idéia de lar – o lugar sagrado dos valores tradicionais. (GOMES, 1994, p.124)

A estrutura de capítulos independentes permite que o autor, diferentemente do que irá acontecer em *A estrela sobe*, imprima ritmos diferentes a cada núcleo, como são diferentes os ritmos e as vidas de cada um deles. Ainda segundo Renato Cordeiro Gomes: “Enquanto este segmento (o marginal) é mostrado num ritmo ágil, construído pelos cortes, pelas vinhetas, pelos diálogos incisivos e rápidos, o outro microcosmo (o familiar) é representado em ritmo mais lento que mimetiza o arrastar cinzento do cotidiano previsível, sem surpresas (lembra a atmosfera de muitos contos do autor).” (GOMES, 1994, p.125)

Estratégia diferente da utilizada pelo autor em *A estrela sobe*. Este romance, por não ser dividido em núcleos, apresenta um único ritmo, que, desta vez, mimetiza o ritmo da própria cidade que Marques Rebelo figura.

Aliás, em *A estrela sobe*, Marques Rebelo decide-se por utilizar recursos bem diferentes dos presentes em *Marafa*. A dualidade, antes expressa formalmente, ganha, no romance de 1939, outros contornos. A narrativa é, a um só tempo, mais tradicional e bem mais sofisticada do que a anterior. Essa maior sofisticação talvez esteja relacionada ao aprimoramento da técnica do autor, como analisa Mário de

Andrade: “Assim, a meu ver, ‘A estrela sobe’ não acrescenta nenhum sentido novo à obra que Marques Rebelo vem construindo. Mas representa um apogeu, uma afirmação virtuosística de todos os elementos de técnica e concepção que já estavam definidos desde ‘Oscarina’. (ANDRADE, 1969, p.114)

A afirmação de Mário de Andrade ao analisar o romance corrobora a continuidade dos traços mais marcantes da obra de Marques Rebelo, que vêm desta vez contribuir para a composição de um romance mais, podemos dizer, “bem-acabado” do que *Marafa*.

Mesmo no que diz respeito à semelhança mais profunda entre os romances e que representaria o fio condutor de toda a obra rebeliana__a cidade do Rio de Janeiro__ apresenta estratégias de representação diferentes nos dois romances, como se evidenciou no subcapítulo anterior.

O autor opta por encenar aspectos diferentes da cidade em *Marafa* e *A estrela sobe*. Enquanto naquele as poucas passagens que apontam para um Rio de Janeiro mais cosmopolita estão restritas ao episódio do carnaval ou apenas citadas em diálogos da personagem Zuleica, neste os trechos que indicam a representação de um Rio de Janeiro invadido pelo progresso são recorrentes. Como pode-se observar na citação a seguir, de *A estrela sobe*: “E como é bom parar nas vitrinas__ milhões de objetos que nos despertam os mais impresentidos desejos__ admirar os cartazes dos cinemas, entrar nos cafés, tomar refrescos, e em toda parte ouvir piadas, convites, sentir o olhar dos homens a desejá-la, denudá-la, perseguí-la.” (REBELO, 2002, p.19). Em um trecho tão pequeno o narrador condensa os símbolos da modernidade da década: o consumo, o cinema, os cafés e, principalmente, os novos costumes e o ritmo de vida mais intenso impresso pelas novidades urbanas.

Em *Marafa*, a divisão do romance em dois núcleos com espaços sociais e geográficos muito bem definidos, faz com que a cidade seja “sitiada” para cada núcleo, criando a sensação de restrição e confinamento dos personagens. Conforme Nelson Rodrigues Filho: “Quase documental, o processo narrativo constrói personagens confinados em seu ambiente, que não entram em conflito mais radical com a totalidade social. Sem direito nem mesmo ao desejo, condenados que estão ao círculo fechado de sua condição inferior, os que tentam rompê-lo pagam o preço da punição.” (RODRIGUES FILHO, 1986, p.103)

Em *A estrela sobe*, os personagens estão um pouco menos presos geograficamente. A geografia da narrativa é menos determinante do que no

romance anterior. Como a própria cidade que se delinea, a narrativa é traiçoeira, permite que o leitor e os personagens tenham a falsa ilusão de que é possível romper os limites sociais e geográficos a que estão submetidos. A ilusão é falsa, porque não se pode esquecer que, embora retratado de maneiras diferentes:

O Rio de *Marafa* e *A estrela sobe* é um Rio patológico que subjaz ao discurso e à historiografia oficiais. No momento “heróico” da Revolução de Trinta, avulta – a exemplo do que ocorre com Manuel Antônio de Almeida, com relação ao “tempo do rei” ou Lima Barreto coma chamada Primeira república – uma população que não tem direito ao discurso. (RODRIGUES FILHO, 1986, p.102-103)

Referindo-se ao romance *A estrela sobe* ressalta Renato Cordeiro Gomes: “A cidade, entretanto, não é mero pano de fundo, mero cenário; funde-se à protagonista, de quem o narrador vai compondo, pela ação, o retrato ___‘retrato móvel’___ dela e da cidade.” (GOMES, 1994, p.134)

Em *A estrela sobe* protagonista e cidade se fundem, se representam, simbolizam. A dualidade da cidade está em Leniza, a dualidade de Leniza é espelho da cidade. A cidade é dual, abriga progresso e passado, modernidade e pobreza. Como sintetiza Nelson Rodrigues Filho: “É a cidade dos automóveis, que chegam para conviver com os bondes, da propaganda, do violento processo de urbanização que rechaça e isola os segmentos sociais menos favorecidos, habitada por tipos anônimos, colocados à margem do centro de decisão e do cosmopolitismo triunfante que marca os costumes.” (RODRIGUES, 1986, p.102)

Leniza e Rio de Janeiro, são, portanto, o mesmo símbolo. O símbolo da cidade que admite novos valores e costumes para se alçar ao status de metrópole: e o símbolo da mulher que deixa o espaço doméstico e é, tal como a cidade, esmagada pelos novos valores e estilo de vida que adota.

É verdadeiramente isso o que faz a representação da mesma cidade, durante a mesma década, ser tão diferente em *Marafa* e *A estrela sobe*. No primeiro romance, a cidade é cenário em que se encontram segmentos sociais confinados; no segundo, é um personagem; ou mais, a cidade é a protagonista do romance. Segundo Renato Cordeiro Gomes:

Leniza é, desta forma, ponto de convergência da narrativa, ponto de referência para o narrador, os outros personagens e a cidade. O narrador segue-lhe os passos, desde o círculo fechado e promíscuo da casa de cômodos no bairro da Saúde, ao mundo externo do trabalho até as estações de rádio, em que ela busca o estrelato como cantora. A captação do Rio é filtrada pelo narrador através de Leniza. A cidade a envolve no destino e na aventura. Tudo é passageiro, fluido, contingente, dinâmico como a cidade: o mundo lhe arranca todas as ilusões. Para atingir o sucesso, enreda-se no vale-tudo, onde o corpo

é moeda de troca. Aventureira e ambiciosa, a candidata a cantora rompe o círculo familiar, mas tem de enfrentar a cidade que é armadilha. Ela, que caça o sucesso, é presa fácil de outros caçadores: vigaristas lésbicas, velhos endinheirados. (GOMES, 1994, p.134)

Assim como a cidade em que os automóveis chegam para conviver com os bondes, Leniza vive entre dois mundos. O mundo representado pela família e seus rígidos e tradicionais valores, e o mundo moderno e competitivo de uma sociedade de consumo. Uma nova sociedade, fundamentada em valores tão diferentes dos da sociedade utópica que Bauman definiu como uma sociedade em que:

[...] sempre haverá alguém para nos dar a mão em momentos de tristeza. Quando passarmos por momentos difíceis e por necessidades sérias, as pessoas não pedirão fiança antes de decidirem se nos ajudarão; não perguntarão como e quando retribuiremos, mas sim do que precisamos. E raramente dirão que não é seu dever ajudar-nos nem recusarão seu apoio só porque não há um contrato entre nós que as obrigue a fazê-lo, ou porque tenhamos deixado de ler as entrelinhas. Nosso dever, pura e simplesmente, é ajudar uns aos outros e, assim, temos pura e simplesmente o direito de esperar obter a ajuda de que precisamos. (BAUMAN, 2003, p. 8)

A sociedade de consumo não se assemelha à sociedade utópica de Bauman; ao contrário, traz novos valores, e, nela, qualquer atitude é permitida para alcançar o sucesso ou para fazer com que os outros pensem que este foi alcançado. Caminha nessa direção a análise que Renato Cordeiro Gomes faz do momento que a cidade vivia na década de trinta e que é representado por Leniza, um momento de interseção de valores e costumes de um e outro tempo:

Através da alegorização do corpo de Leniza que ocupa um lugar entre o mundo que se ia encerrando e outro que se inaugurava, a narrativa procura dramatizar o moderno que chega aos meios massivos. Alegoriza a modernização pela venda do corpo que se degrada. Modernização que é também expressa pelo alargamento do consumo, a publicidade e o *star system* que imita os moldes hollywoodianos. Este sistema passa a moldar a estrela que quer ascender e apegar-se ao mito do sucesso. Mas paga tributo à Fama, a divindade que significa “voz pública”, de numerosos olhos que tudo vêem, e inúmeras bocas que espalham pela multidão as notícias verdadeiras e os boatos. A ânsia pela fama a qualquer preço é um componente do drama da estrela. Ela entra no sistema de competição, no mundo das mercadorias. Se é consumidora em potencial, é também vendedora e mercadoria, e acaba sendo consumida. (GOMES, 1994, p.134 -135)

A alegorização do corpo de Leniza pressupõe uma relação de poder à qual Leniza sucumbe. A personagem acaba sendo mais do que consumida, acaba sucumbindo, através do sexo, ao poder que se exerce sobre ela. Tal como a cidade sucumbe ao poder que sobre ela se impõe, mudando de aspecto, de feições, de características. Sob esse aspecto, é digna de nota a relação que se estabelece entre sexo e poder, uma vez que Leniza simboliza a cidade que sofre (por outros meios

que não os sexuais) a influência deste mesmo poder. Foucault analisa a relação entre sexo e poder:

Trata-se do isomorfismo entre relação sexual e relação social. Deve-se entender por esse princípio que a relação sexual – sempre pensada a partir do ato modelo da penetração e de uma polaridade que opõe atividade e passividade – é percebida como do mesmo tipo que a relação entre superior e inferior, aquele que domina e aquele que é dominado, o que submete e o que é submetido, o que vence e o que é vencido. As práticas de prazer são refletidas através das mesmas categorias que o campo das rivalidades e das hierarquias sociais: analogias entre estrutura agonística, nas oposições e diferenciações, nos valores atribuídos aos papéis dos parceiros. E pode-se compreender, a partir daí, que há, no comportamento sexual, um papel que é intrinsecamente honroso e que é valorizado de pleno direito: é o que consiste em ser ativo, em dominar, em penetrar e em exercer, assim, a sua superioridade. (FOUCAULT, 1984, p.190)

Desse modo, a personagem se biparte como a cidade, dividida que está entre todas as dicotomias que o mundo moderno traz consigo. Personagem e cidade sucumbem à modernidade, à competição e à vigência de novos valores. Ambas não sabem como reagir ante as novidades e deixam-se iludir, enganar, comprar, perdidas que estão no novo mundo que lhes chega.

Se, por um lado, a cidade como era, ou como é, e os valores que simboliza não se enquadram à cidade que se quer; por outro, a nova cidade e os valores que representa não estão resolvidos, e o terreno torna-se escorregadio para os que a desafiam. Como Leniza, que não deseja os antigos códigos que regeriam sua vida, assim como regeram a de sua mãe, e tampouco está preparada para lidar com os novos códigos que passam a reger sua vida, a sociedade e a própria cidade. O romance se passa no momento em que os dois códigos convivem, assim como os dois “Rios”:

Aqui, no entanto, a estrutura linear não será, como em *Marafa*, dividida em dois microcosmos paralelos e contrastantes.

Ao invés de ler a cidade bipartida em espaços geográficos e sócio-culturais 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. (GOMES, 1994, p.133-134) [GRIFO MEU]

Sendo assim, se há duas (ou mais) cidades, é também verdade que há duas (ou mais) Lenizas, uma vez que a personagem simboliza a cidade. Essa bipartição da cidade está representada nos trechos em que o narrador procede à descrição de diferentes espaços da cidade, como a decadência expressa na caracterização do bairro da Saúde e o cosmopolitismo dos bares e cafés do centro e Zona Sul da cidade. Como pode-se observar, respectivamente, nos trechos a seguir:

Era a primeira vez que ele a levava em casa.
 - Manda parar na primeira esquina. Automóvel não sobe.
 Ele despachou o táxi:
 - Mas subo eu.
 Leniza sentiu-se mais à vontade, mais segura de si, naquela escuridão tão sua conhecida:
 - Pois tenho pena.
 Ele afundava os pés em buracos invisíveis, prendia-os nos vãos das pedras. Ela deu-lhe a mão:
 - Guie-se por mim. Sou formada neste precipício.
 Os passos vagarosos ecoavam, lúgrubos, secos. Vinha distante, doloroso um apito de trem.
 - É triste não é?
 Um pouco.
 Bastante. Mas ao menos de noite tem uma vantagem: não se vê como é imunda.
 As casas velhas, tortas, desalinhadas, dormiam. Nenhuma janela acesa, nenhuma luz pelas frinchas. Os lampiões silvam. Os olhos do gato riscam no escuro, verdes, demoníacos. E os passos ecoam, sinistros, secos, vagarosos. A ladeira fazia uma curva.
 (REBELO, 2002, p.29)

Mário Alves foi-lhe apresentado numa sorveteria dançante do Flamengo(...)
 (...) A música parou. Palmas pediram bis com entusiasmo. A orquestra recomeçou. Eles recomeçaram. Era um *fox* meloso, derretido, com grandes solos de saxofone.
 (REBELO, 2002, p. 24)

Também Leniza é dual. Apresenta comportamentos distintos no ambiente familiar, na presença da mãe, e no ambiente público. A personagem se vale de sua capacidade de dissimulação para manter a boa imagem com a mãe, sem precisar se submeter aos códigos de conduta das famílias da época. Como no trecho a seguir:

(...) outras delícias eram os contactos nos cinemas, nos bailes. Passara a freqüentar bailes. É família, mamãe_ mentia. Alguns eram, na verdade. A maioria, porém, era em clubes. Algumas companheiras tinham irmãos, namorados, parentes, no Flamengo, Guanabara, no América. Fazia figura. Fez conta a prestação no seu Nagib. Judite, uma vizinha que fora desencaminhada com promessas de casamento por um caixeiro do Partureira, fez-lhe um vestido de baile que tinha mais carne à mostra do que tecido. 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, exceto uma vez em que, com decisão e rudeza, dissera ao acompanhante, um sujeitinho com o qual não simpatizava nem um pingo, "que ele estava muito enganado". Mentia para a mãe: __O irmão de fulana é que me trouxe__ não raro estendendo a mentira, num luxo de detalhes que emprestassem maior veracidade: - Coitado, tive pena. Estava tão cansado...
 (REBELO, 2002, p.15)

Ao que tudo indica, a personagem e a cidade se fundem de tal modo que, assim como na cidade, na personagem também não se pode identificar o que é real e o que é encenado; o que é permitido e o que é proibido; o que é bem e o que é mal. A verdade e a mentira se completam em uma cidade e em uma mulher em construção, e tanto a narrativa quanto a cidade parecem seguir o mesmo princípio que o autor deixa transparecer no romance e explicita em uma nota de rodapé, de *A estrela sobe*: "(...) pois só há uma verdade real __a "nossa". Tudo o mais é mentira, impostura, desacordo, opressão, conveniência, cinismo, etc." (REBELO, 2002, p.80)

2.3 As personagens femininas de Marques Rebelo

Esta parte do estudo será dedicada a discutir a construção das personagens femininas de Marques Rebelo. Mais uma vez, o foco serão as personagens dos romances *Marafa* e *A estrela sobe*.

Antes de dar início à incursão pelo universo feminino da obra de Marques Rebelo, gostaria de esclarecer quais serão os personagens analisados neste momento do trabalho. A escolha dos personagens para análise foi pautada na importância dos mesmos para o desenvolvimento do enredo dos romances; no grau de representatividade social do personagem, ou seja, no quão simbólica é aquele personagem, para que se possa verificar a sua posição social, a sua tipificação e até que ponto ele corresponde à expectativa dos parâmetros sociais vigentes ou rompe com esses parâmetros.

Estabelecido o critério de escolha, resta enumerar os personagens que serão objetos de estudo neste momento. Do romance *Marafa*, receberão atenção especial os personagens Rizoleta, Sussuca, D. Nieta e Zuleica; do romance *A estrela sobe*, serão os personagens D. Manoela, Leniza e as cantoras do rádio (às quais não caberá análise individual).

Devo ainda ressaltar que, no decorrer do presente trabalho, poderão ser citadas personagens de outros autores de nossa literatura, a quem poderá ser necessário recorrer apenas a título de comparação para a obra de Marques Rebelo, mas sobre elas não será efetuada análise específica ou profunda.

O romance *Marafa*, anterior ao *A estrela sobe*, foi denominado pelo próprio autor como *Um romance branco*, por ser um romance de pouca tensão, ou, nas palavras de Renato Cordeiro Gomes: “[Marques Rebelo] Ocupa-se da descrição dos tipos característicos e da paisagem urbana. A leitura da cidade bipartida, nesta ótica, resulta num romance de tensão fraca. *Um romance branco* __como Rebelo primeiro o intitulou, ao inscrevê-lo para o prêmio Machado de Assis, da Editora Nacional, em 1935.” (GOMES, 1994, p.127)

Essa afirmação __notadamente no que diz respeito aos “tipos característicos”__ pode ser estendida para quase todas as personagens femininas do *romance branco*. Quase todas, pois há no referido romance uma exceção entre elas. Uma personagem que parece esboçar o refinamento que o autor atingirá em *A estrela sobe*, conforme será visto mais adiante.

As personagens femininas de *Marafa*, em sua maioria, são caracterizadas como tipos sociais, não como indivíduos. A propósito, afirma Nelson Rodrigues Filho: “O narrador é o encenador. Criador de cenas, encadeia-as, acionando **personagens-tipo**, definidos pela descrição física, de movimentos e gestos característicos e pela dialogação que fica entre a mimese e a estilização.” (RODRIGUES FILHO, 1986, p.103) [GRIFO MEU]. No mundo em que Marques Rebelo ambienta *Marafa* não há lugar para o individual; e, como todas as personagens, as mulheres estão tipificadas nessa massa amorfa que constitui a matéria do romance.

Para que se possa compreender melhor essa tipificação, é necessário lembrar que, no Brasil, os costumes familiares moralmente reconhecidos eram aqueles herdados da colonização ibérica e, por extensão, dos mouros.

Conforme afirma Ribeiro, a sociedade brasileira, do Segundo Império, estava assentada no modelo patriarcal, e o Brasil seguia os costumes portugueses, muitos deles herdados da dominação moura durante a Idade Média, o que confinava a mulher a espaços rigidamente demarcados (Ribeiro, 2001).

Assim, as mulheres raramente saíam de casa e sua única ocupação era a vida doméstica. Mesmo após a urbanização mais ostensiva do Rio de Janeiro, catalisada a partir da chegada da corte joanina em 1808, o poder masculino no âmbito familiar permaneceu inalterado.

A posição da mulher na família era secundária, a ela cabendo as funções de procriadora, de transmissora de valores morais aos filhos, de administradora das tarefas do lar, além de lhe ser dada a responsabilidade pela recepção de visitas, pela representação pública do marido e pela organização de festas e reuniões (Stein, 1984).

No romance *Marafa*, Dona Nieta, por exemplo, mãe da personagem Sussuca, é a representante legítima da mulher que segue os valores e a moral vigentes. Seu exclusivo desejo é amparar a filha através do casamento. O amparo, no caso de Dona Nieta, não significa amparo econômico, uma vez que ela não almeja para a

filha nenhum tipo de ascensão social por via do casamento. O casamento serviria, pois, para transferir a responsabilidade de cuidar e manter Sussuca para o marido, já que Dona Nieta é viúva. O trecho a seguir, extraído do romance *Marafa*, é por demais óbvio no tocante às expectativas de D. Nieta para o futuro da filha Sussuca:

A vida tornou-se azul para Sussuca. A alegria não tem limites. Transborda, inunda a casa e o mundo. A mãe também se sente feliz – Seu José é um bom rapaz. Vinha todas as noites, religiosamente à mesma hora, entrava, ficava de prosa na sala, fumando, rindo, abraçado coma namorada. Dona Nieta não tinha cuidados. As costuras chamavam-na para a sala de jantar, onde havia a mesa grande, a máquina, o manequim francês, e a luz mais forte. Às vezes, os dois iam ao cinema da praia. Ela ficava. Ficava tranqüila, esperando-os para um chá inocente com roscas barão, que ele muito apreciava. **Pode morrer sossegada. Realizou seu sonho constante, o seu único desejo, o objetivo das mais férvidas promessas. Desde que perdera o marido, sem parentes próximos, sem amizades poderosas, seu pensamento único era deixar a filha casada, bem casada, protegida. Podia morrer em paz.** (REBELO, 2003, p.21) [GRIFOS MEUS]

O mesmo desejo faz parte do universo de preocupações de Dona Manuela, mãe da protagonista do romance *A estrela sobe*. A principal diferença entre elas é que Dona Nieta deseja apenas ver a filha casada e amparada, não se importando com o fato de ser o futuro marido um funcionário público sem maiores possibilidades de ascensão profissional e social, enquanto Dona Manuela vê no casamento da filha uma chance de Leniza mudar de vida. Como se pode observar no trecho a seguir:

O sol veio, afinal, num esplendor exagerado. E com ele Leniza recebeu, na hora do almoço, um bilhete trazido por um mensageiro. Escrito à máquina, não trazia assinatura, quatro palavras apenas: “Por que não aparece?” Como nunca recebiam cartas, Dona Manuela ficara impressionadíssima:
 _ Que é, Leniza? Que é?
 Leniza dobrou o papel, olhou para a mãe:
 - Um médico.
Num relance Dona Manuela viu com alegria o futuro garantido da filha – Um médico! Viu-a casada, cercada de tudo, honrada, respeitada, feliz. Viu claramente tudo. Um médico! (REBELO, 2002, p. 32) [GRIFOS MEUS]

Deve-se atentar para o fato de que as mães das duas personagens acima citadas, Sussuca e Leniza, são viúvas. Esse fato é de extrema importância por serem elas representantes da classe média baixa carioca da década de trinta, um segmento social que seguia com rigor o código moral e os valores pequeno-burgueses, sendo este o principal traço que diferencia os segmentos sociais dos romances de Marques Rebelo.

As viúvas eram, também por herança da colonização, mulheres socialmente respeitadas. Como esclarece Ingrid Stein, as mulheres daquela época eram destituídas de vida profissional e pública, confinadas ao espaço doméstico, podadas

em sua vida amorosa. A figura da mulher somente se alçava à condição de prestígio se ela se tornava viúva, herdando a respeitabilidade do marido. (Stein, 1984)

A observação de Ingrid Stein é bastante pertinente, pois, embora se refira especificamente à sociedade brasileira do século XIX, os aspectos contidos na observação têm continuidade no século seguinte. Nelson Rodrigues Filho, ao analisar o romance *Marafa*, corrobora a afirmação de que há uma continuidade nos padrões sociais. Leia-se a seguir:

O sonho e a realização da jovem humilde é o casamento. Sussuca, limitada ao território doméstico, com a mãe viúva, espera servir a um marido. As que extrapolam o limite do sonho do casamento e ousam a aventura da liberdade, caem sob o olhar maledicente ou "compreensivo", em verdadeira condenação de loucura e excentricidade. (RODRIGUES FILHO, 1986, p.107)

Deve-se salientar apenas que, no caso das personagens rebelianas, a viúva é respeitada muito mais por sua conduta adequada e pelos valores morais que preserva do que por ser herdeira da respeitabilidade social do marido de que fala Stein, como é o caso das viúvas machadianas. No estudo de Ingrid Stein, são citadas viúvas deixadas em confortável situação social e financeira pelos maridos, como são prova D. Glória, em *D. Casmurro*, e Virgília, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*

Nos romances de Marques Rebelo, as viúvas não herdam a posição social e econômica dos maridos: o pai de Sussuca era um modesto dono de uma loja de ferragens no centro da cidade; e, no caso de Leniza, a situação é ainda pior, uma vez que Seu Martin é descrito como um homem imprevidente que se endividava por amor a uma porção de luxos burgueses (Rebelo, 2002), também deixando a família na miséria ao falecer, e ainda impondo a Dona Manuela uma vida de privações e angústias enquanto estava vivo, conforme o trecho abaixo reproduzido deixa claro. O trecho se insere no romance sob a forma de lembranças de infância da personagem Leniza:

Lembrou-se das palavras ouvidas num silêncio assim, dentro de uma noite assim, na casa pequena da Rua da América. Parecia que as estava ouvindo novamente, martelando o silêncio, tornando o silêncio maior, mais doloroso, mais ameaçador. "Não devia perdoar. Eu só tenho te ajudado na vida. Você esquece, você finge esquecer. Tenho sempre te ajudado nos momentos mais difíceis, dia e noite, sem uma queixa, tolerando tudo, suportando tudo. Nunca reclamei nada. Nada! Nunca! Mas assim também é demais, Martin. Demais! Passa da conta. O que os olhos não vêem o coração não sente, mas eu sempre vi tudo, Martin. Tudo, tudo!" Depois os soluços, os soluços, os soluços e a voz de seu pai se debruçando: "Manuela, Manuela, me perdoe!... Ah, Manuela, eu não sei o que é que em arrasta. É o diabo, Manuela, é o diabo que me tenta, que me arrasta, não tenho forças, Manuela, não

tenho!...” E os soluços, e os soluços, os soluços de dois na noite imensa. (REBELO, 2002, p. 57-58)

Não menos importante é o que revela a conduta dessas duas personagens, Dona Nieta e Dona Manuela. Ambas mantiveram-se ao lado de seus maridos durante toda a vida deles, apesar dos problemas e privações que enfrentaram, e, mesmo depois da morte destes, guardaram a fidelidade ao marido, não se permitindo a união com outro homem. As duas, como quase todas as personagens femininas de Marques Rebelo, são submissas e dominadas, corroborando o comportamento padrão para as mulheres.

Esse é um traço fundamental na construção das personagens femininas em Marques Rebelo, salvo as exceções de Zuleica e Leniza: a submissão aos padrões de comportamento de uma sociedade patriarcal, na qual uma viúva, mesmo herdando a respeitabilidade do marido, não tem vida própria. As personagens rebelianas têm esse traço unificador e, à exceção das já referidas personagens, todas as mulheres de seus romances, independentemente de seu núcleo, segmento social ou classe, reduplicarão esse padrão de comportamento. Assim o é com as prostitutas do Mangue e com as mulheres que representam o núcleo da ordem, em *Marafa*, e também com as mulheres “de família”, em *A estrela sobe*. Ou, como analisa Nelson Rodrigues Filho: “Vale ressaltar que a mulher ocupa lugar significativo no Rio de Marques Rebelo. Se, por um lado, a prostituta está entregue ao domínio e à exploração do rufião e da cafetina, não é menos subserviente e secundária, em relação ao homem, a mulher de família ordeira.” (RODRIGUES FILHO, 1986, p.107)

Podem ser observadas a seguir as citações extraídas do romance *Marafa* que demonstram a submissão das mulheres rebelianas, nos pólos da desordem e da ordem, respectivamente, as personagens Rizoleta e Sussuca:

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, entre o deboche das raparigas: homem não presta!” Inês do Barulho, então, diz horrores – uns cafetões todos eles!

- Cala a boca, negra!

- Que cala a boca, uma banana!

E a negra se abre mais, numa gargalhada canalha que se ouve à distância. É valentosa, usa navalha, tem uma cicatriz na testa, arma distúrbios, anda constantemente às voltas com a polícia. Rizoleta não tem medo:

- Desgraçada!

Está verdadeiramente orgulhosa dele. Fora de muitos, mas era o primeiro a quem se entregava daquele jeito – **e quanto você precisa, meu filho? Passava-lhe o dinheiro franco. Quase tudo o que ganhava.** E bem que ela ganhava! Era muito freqüentada, tinha

conhecidos certos, uma fama enorme no couraçado *Minas Gerais*. (REBELO, 2003, p.14) [GRIFOS MEUS]

José soubera coisas desagradáveis a respeito dela [Zuleica] e, para reforçar, duas vezes a vira na cidade com um rapaz, num automóvel fechado, em atitude pouco recomendável para uma moça séria. Era amizade que positivamente não convinha. Sem rompantes, sem ofendê-la, poderia a noiva se descartar dela.

- É má companhia – dissera a Sussuca. – Não serve para você.

Sussuca defendeu-se com desusada energia:

- Falam demais, José. Não vá atrás da língua dos outros.

- Não, Sussuca. Não estou dando ouvidos a ninguém. Eu vi.

Sussuca não contestou, mas perguntou:

- Você não tem confiança em mim?

- Que dúvida, meu amor!

- Pois se tem, deixe a Zuleica em paz. Não me proíba a amizade dela. Me doeria muito. Desde criança tem sido minha amiga, você está farto de saber. Mas amiga sincera, amiga de fato, quase uma irmã. O que ela faz na rua, meu bem, é feio, eu sei que é, mas não me atinge. Deixe ela. Não há ninguém perfeito. No fundo você deve saber que ela é muito boa.

José relutou:

- No fundo... Pensando assim, todo o mundo é bom.

Sussuca gemeu:

- Está bem, José. Não é preciso brigar. Sou toda tua, farei o que você quiser.

(REBELO, 2003, p.116) [GRIFOS MEUS]

A mesma submissão ou resignação pode ser observada ainda em outro trecho de *Marafa*, no qual Matilde, mãe de José, segue a mesma dieta alimentar do marido, para que ele não se prive sozinho dos prazeres da mesa:

Dr. Romeu, o especialista da escola alemã, prescrevera-lhe uma dieta severa, não se responsabilizando por imprudências. Como era prudente, sujeitara-se ao regime sem temperos, de chochos e insípidos macarrões, pirês e verduras cozidas. Mas foi ficando um tanto ácido contra os que podiam arrostar a temeridade duma bacalhoadada ou dum lombinho de porco com farofa. A mulher penalizara-se – coitado do Osório! Tem razão. Fica com água na boca. Era tão guloso... E, piedosa, começou a participar do regime dele, para lhe dar coragem. O marido sensibilizou-se:

- Ó, não, Matilde, que tolice!

Não adiantou. **Pela primeira vez desobedeceu-o. Continuou em seu propósito. (...)**

(REBELO, 2003, p.102) [GRIFOS MEUS]

As personagens femininas de Marques Rebelo revelam o tributo que o autor assumidamente pagava à tradição, como revela em relação à literatura, na série *Perfis do Rio*. Na postura submissa das mulheres em seus romances, está explícito o “certo moralismo” do autor na condenação das personagens que tentam transpor os limites de seu mundo, o qual Nelson Rodrigues classifica como um “mundo condenado”:

Esse mundo da ordem tem o estigma da condenação. Os que ousam ambicionar e lutam para romper o círculo a que estão condenados, fatalmente vão encontrar, na nova convivência, o fracasso e às vezes, a morte.

Não é outro o destino de Leniza, de *A Estrela Sobe*, em sua perseguição ao sucesso. Aventureira e ambiciosa, a candidata a cantora enfrenta os interesses e a concupiscência de vigaristas, mulheres homossexuais, intelectuais frustrados e velhos endinheirados que pululam e fazem o rádio iniciante e desorganizado, quando ele é a grande novidade da comunicação. (RODRIGUES FILHO, 1986, p.108)

A condenação das personagens mantém íntima relação com o estabelecimento de pares dicotômicos que permeia a obra de Marques Rebelo. Nesse momento é oportuno lembrar que a própria noção de bom e mau está estreitamente relacionada à condição social, desde a sua origem. É o que afirma, por exemplo, Nietzsche:

Para mim é claro, antes de tudo, que essa teoria estabelece a fonte do conceito “bom” no lugar errado: o juízo “bom” *não* provém daqueles aos quais se fez o “bem”! Foram os “bons” mesmos, isto é, os nobres, os poderosos, superiores em posição e pensamento, que estabeleceram a si e a seus atos, como bons, ou seja, de primeira ordem, em oposição a tudo que era baixo, de pensamento baixo, e vulgar e plebeu. Desse *pathos da distância* é que eles tomaram para si o direito de criar valores, cunhar nomes para os valores: que lhes importava a utilidade! (...) O *pathos* da nobreza e da distância, como já disse, o duradouro, dominante sentimento global de uma elevada estirpe senhorial, em sua relação com uma estirpe baixa, com um “sob” – eis a origem do “bom” e ruim”. (NIETZSCHE, 1998, p.19)

Marques Rebelo, apoiado em códigos sociais e morais, realiza a punição daqueles que não seguem os padrões estabelecidos. Foucault analisa o transporte da técnica de punição penal para o corpo social:

Esse vasto dispositivo [a transposição do penal para o social] estabelece uma gradação lenta, contínua, imperceptível que permite passar como que naturalmente da desordem à infração e em sentido inverso **da transgressão da lei ao desvio em relação a uma regra, a uma média, a uma exigência, a uma norma.** (FOUCAULT, 1987, p. 247) [GRIFO MEU]

Ao transgredir uma regra ou norma social, as pessoas e, por extensão mimética, os personagens, estão submetidos à condenação. Essa condenação atingirá tanto os personagens da ordem, quanto os da desordem no romance *Marafa*. No caso dos personagens do núcleo da ordem, a condenação é, geralmente, para os que ambicionam romper os limites do “mundo” a que estão submetidos.

De qualquer modo, os personagens rebelianas estão submetidos à pena, à punição por transgredir as normas sociais ou morais estabelecidas; e pode-se dizer que estão submetidos a um suplício, se tomarmos por base o conceito de suplício estabelecido por Foucault:

Uma pena, para ser um suplício, deve obedecer a alguns critérios principais: em primeiro lugar, produzir uma certa quantidade de sofrimento que se possa, se não medir exatamente, ao menos apreciar, comparar e hierarquizar; a morte é um suplício na medida em que ela não é simplesmente privação do direito de viver, mas a ocasião e o termo final de uma graduação calculada de sofrimentos. (...) Em relação à vítima, ele deve ser marcante: destina-se ou pela cicatriz que deixa no corpo, ou pela ostentação de que se acompanha, a tornar infame aquele que é sua vítima; o suplício, mesmo se tem como função “purgar” o crime, não reconcilia (...) (FOUCAULT, 1987, p.31)

Ao suplício estão expostos os personagens que precisam ser “corrigidos”. Entre eles está Sussuca, de *Marafa*, que constitui uma exceção entre os personagens que “precisariam” ser punidos pela transgressão da ordem vigente, pois ela é emblemática das mulheres que seguem os valores morais, mas nem por isso é poupada de sua punição. Também Sussuca sofre punição e, pode-se dizer, em última análise, que é vítima de um suplício, se compreendermos que “O suplício repousa na arte quantitativa do sofrimento” (Foucault, 1987:31). Seu fim trágico ocorre pela não-realização de seus desejos, recurso muito utilizado por Marques Rebelo como forma de punição. A não-realização de seu casamento devido à morte do noivo, José, constitui a negação de sua exclusiva ambição na vida, e configura, pela quantidade que gera de sofrimento, um suplício para a personagem:

Sussuca acordou sobressaltada: luz?! Sim, a luz acesa, ela ainda vestida, vestida de preto, embebida em suor, o chão molhado, a janela aberta. Luz?! Ah!, sim! Compreendeu, através das pálpebras de chumbo. O corpo lhe doía todo. A boca salobra e pegajosa. A cabeça estalando. Sentou-se na cama, viu a aliança no dedo -nunca tiraria a aliança-, as lágrimas assomaram fáceis, grossas como bagas. Galos lançavam seus estertorados cantos para além dos quintais. Do telhado caíam os últimos pingos da chuva noturna. Arrastou-se para a janela, cravou os dedos nos cabelos, soluçante:
- Que será de mim, meu Deus?!... (REBELO, 2003, p. 216)

A punição de Sussuca (e José) é uma exceção ocorrida no pólo da ordem, enquanto para os personagens do núcleo da desordem a condenação é uma constante, e demonstra, novamente, o “certo moralismo” do autor. Para o núcleo da desordem a punição pode acontecer sob a forma do homicídio de uma das prostitutas do romance, no fim decadente das prostitutas envelhecidas ou ainda no trágico suicídio reservado a Rizoleta. O fato é que, em *Marafa*, as mulheres do núcleo da desordem terão sempre um fim no mínimo melancólico. A respeito do final reservado às mulheres do núcleo da desordem, observe-se a descrição da morte da prostituta Nair Gostosinha:

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 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 um 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.(...) (REBELO, 2003, p.128) [GRIFOS MEUS]

Note-se que, no trecho acima, todos os detalhes concorrem para criar uma atmosfera de sordidez e miséria em torno da morte da prostituta. O narrador, da descrição do hospital à descrição do enterro, pinta um quadro terrível, como, possivelmente, o moralismo da sociedade concebe a morte de uma prostituta.

O moralismo do autor também parece estar presente no suicídio que a prostituta Rizoleta comete depois de enlouquecer:

Rizoleta não foi ver o Amásio na Detenção. Recebeu a notícia com o maior desinteresse. 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 seu 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. 217)

Em *Marafa*, a única personagem que parece escapar ao “certo moralismo” do autor é Zuleica. Na minha opinião, Zuleica esboçaria a personagem Leniza de *A estrela sobe* e traria em suas características o início das “mudanças fundamentais” que ocorreriam na obra de Marques Rebelo a partir de *A estrela sobe*, de que falou Mário de Andrade no ensaio dedicado a este romance, em *O empalhador de passarinho*.

Pois a “fluídica Zuleica” é a moça criada de acordo com valores sociais e morais da família tradicional, porém não os segue. O trecho a seguir ilustra o comportamento da personagem:

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 o 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. Por vezes reprovava o recato:

- Você é boba.

Boba por não dar os golpes que ela dá, por não fazer o que ela faz com os namorados de um dia. Zuleica é mais moça, tem 17 anos e é um poço de experiência.

- A vida é para gozar. O amanhã é muito vago, querida. Você é uma boba. (REBELO, 2003, p. 43)

De certo modo, pode-se dizer que Zuleica é a personagem que estabelece a comunicação entre os dois núcleos de *Marafa*; ou, ainda, que ela sintetiza a

dualidade entre a preservação dos valores morais, segundo os quais foi criada, e a liberdade da qual as mulheres “de família” são privadas. A preservação dos valores morais da sociedade a aproxima do núcleo da ordem, assim como sua liberdade é uma característica do núcleo da desordem. A síntese que Zuleica promove entre dois mundos tão diferentes é o que me parece anunciar a personagem Leniza, de *A estrela sobe*, romance que, segundo Mário de Andrade:

[...] não parece acrescentar nada à obra de Marques Rebelo, nada ou quase nada como significação espiritual. Ele apenas indica por algumas passagens, especialmente a sua frase final, que o escritor está desejoso agora de ... influir na vida de seus personagens. Quero dizer: abandonando aquele seu abstencionismo agnóstico, que tornava tão pessimistamente terrestres e materiais os seres que contemplava e descrevia, um espiritualismo novo (e inesperado, convenhamos) faz com que o romancista se inquiete um pouco agora do que vai ser futuramente dos seus protagonistas e sinta um certo desejo de tratar-lhes a alma. Neste livro, Marques Rebelo ainda manteve uma sobriedade artística suficiente para não matar Leniza em sua doença e fazê-la morrer na santa paz do Senhor, porém, si o seu espiritualismo avançar mais no caminho da última frase do romance atual, é muito possível que a obra do romancista se modifique fundamentalmente. Não digo que para pior nem pra melhor, por enquanto só é possível prever a modificação. (ANDRADE, 1969, p.111)

Creio que o autor já havia iniciado o abandono de seu “abstencionismo agnóstico” em *Marafa*. Zuleica é a prova de que o “certo moralismo” do autor começava a se afrouxar. Pois, se, por um lado, Sussuca é punida apesar de não ter transgredido nenhum dos códigos morais a que estava submetida, com Zuleica ocorre o oposto simétrico.

Zuleica, apesar de não respeitar a “moral” da sociedade, não é castigada; muito pelo contrário, ao que tudo indica, no romance *Marafa* a personagem consegue realizar sua ambição de ascender socialmente através do casamento, como mostra a passagem a seguir, em que Zuleica escreve de Petrópolis para Sussuca:

Quanto à tua carta, que foi beijada e rebeijada, faço questão de te serenar a respeito do capítulo “separação”. Não estou absolutamente desesperada como você pensa. Até foi útil a separação. Ricardo tem escrito religiosamente e pelo beijo, de dois em dois dias, com tinta roxa (!) e papel ultraperfumado. Papai disse que o perfume que ele põe na carta dá para perfumar uma boiada. Foi uma das únicas bolas que papai soltou aqui. Papai conhece-o. Chama-o o “bestalhão de ouro”. Ele foi à estação nos levar. Estava patético. Na frente de papai só me chamava de senhorita, o hipócrita. Aliás, foi ultradelicado com papai, que disse uma das dele, que o fez encabular um pouco. Falando com papai a respeito de sua icterícia, disse que não era nada. Papai respondeu: porque o fígado não é seu. Voltando às cartas do Ricardo. Eu respondi com dois postais. Perdoe que eu tenha escrito antes a ele que a você. Mas você sabe... E mesmo a ele foram rápidos cartões, ao passo que a você hoje é quase um romance. Talvez hoje ainda, aproveitando o apetite, lasque uma carta daquelas para ele. Tipo da carta xeque-mate. Sim ou não, meu filho? Se for sim, dentro de seis meses, como eu te disse **usarei o Ricardo como marido**. (REBELO, 2003, p.189)

Zuleica é, em tudo, o oposto de Sussuca. Enquanto Sussuca tem aspirações românticas em relação ao casamento, Zuleica calcula a melhor forma de atingir seu objetivo: casar-se com o herdeiro rico da importante família Viana do Amaral.

Sob esse aspecto, Zuleica se assemelha à heroína machadiana Guiomar, de *A mão e a luva*. O amor e o casamento são realizados nos moldes machadianos, pois, para a visão machadiana, o matrimônio é uma decisão, uma escolha mais livre para os homens do que para as mulheres, para as quais o casamento é uma arma na luta contra as limitações que a sociedade lhes impõe (Zagury, 1977).

E é exatamente o que faz Zuleica ao dizer que “usará o Ricardo como marido”. Observe-se a semelhança entre a escolha calculada de Guiomar, personagem de *A mão e a luva*, por Luís Alves e a de Zuleica por Ricardo, reproduzidas respectivamente:

Guiomar amava deveras. Mas até que ponto era involuntário aquele sentimento? Era-o até o ponto de lhe não desbotar à nossa heroína a castidade do coração, de não lhe diminuirmos a força de suas faculdades afetivas.

Até aí só; daí por diante entrava a fria eleição do espírito. Eu não a quero dar como uma alma que a paixão desatina e cega, nem fazê-la morrer de um amor silencioso e tímido. Nada disso era, nem faria. Sua natureza exigia e amava essas flores do coração, mas não havia de esperar que as fosse colher em sítios agrestes e nus, nem nos ramos do arbusto modesto plantado em frente de janela rústica. Ela queria-as belas e viçosas, mas em vaso de Sèvres, posto sobre móvel raro, entre duas janelas urbanas, flanqueando o dito vaso e as ditas flores pelas cortinas de caxemira, que deviam arrastar as pontas de alcatifa do chão. (ASSIS, 1997, p. 82)

A manhã opaca foi encontrá-la insone, rolando na cama, arrependida, certa de que, num momento de estúpida fraqueza, tinha feito asneira e asneira grossa. Mas, antes do almoço, o telefonema de Ricardo dissipou-lhe as preocupações **de um casamento calculado e perdido**. (REBELO, 2003, p.159) [GRIFO MEU]

Caso o autor seguisse rigorosamente o “certo moralismo” de que fala Nelson Rodrigues Filho e que é, em alguma medida, expresso em seus romances, Zuleica deveria ser severamente punida, mas, tal como ocorre no romance da “primeira fase” de Machado de Assis com Guiomar, a personagem não é penalizada. Não apenas não é penalizada, como, principalmente, a personagem Zuleica tem o privilégio de ser a única transposta para a série *O espelho partido*, na qual é retratada casada e em boa posição social e econômica.

O tratamento diferenciado dado por Marques Rebelo a Zuleica deixa dúvidas sobre o “certo moralismo” de que fala Nelson Rodrigues Filho em seu ensaio “O Rio de Marques Rebelo”. E a mesma dúvida ocorrerá em relação à Leniza, que, como já foi dito antes, parece ser a forma mais aprimorada de Zuleica.

O final do romance *A estrela sobe* corrobora a afirmação de Mário de Andrade a respeito de Marques Rebelo, quando aquele diz que “o escritor está deseioso agora de... influir na vida de seus personagens”. Leniza não é punida, ou, pelo menos, não sabemos se o será, pois o escritor deixa em aberto as possibilidades de seu destino, como indica o trecho que encerra o romance:

A tarde caía. A vida esperava-a, era preciso viver. E para viver era preciso lutar, lutar, lutar – ia ganhando ânimo 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 a *Continental*.....
 “tribulação e trevas, desmaio e angústia, e obscuridade”, aqui termino a história de Leniza. Não a abandonei, mas, como romancista, perdia-a. Fico, porém, quantas vezes, pensando nessa pobre alma tão fraca e miserável quanto a minha. Tremo: que será dela, no inevitável balanço da vida, se não descer do céu uma luz que ilumine o outro lado de suas vaidades? (REBELO, 2002, p.115)

Os leitores também não sabem o que será feito do destino de Leniza daí por diante. Não sabemos se descerá “uma luz do céu para iluminar o outro lado de suas vaidades” ou se Leniza permanecerá em sua existência mesquinha e com sua alma “fraca e miserável”.

Aliás, o narrador cria uma identificação com o público ao assumir a semelhança entre a fraqueza e a miserabilidade de sua própria alma e da de Leniza. Por extensão, favorece a identificação de todos os leitores, que são todos, em maior ou menor grau, fracos e miseráveis, como Leniza e o narrador. E é, em última análise, essa identificação que se estabelece entre o narrador, Leniza e o leitor que faz com que seja indeterminado o destino de Leniza, como é o de todos nós.

Essa identificação confere maior autenticidade ao romance, na medida em que amplia infinitamente as possibilidades do destino da personagem, tal como ocorre na vida cotidiana. A personagem pode modificar-se e ao seu destino, ou não. Ela pode ter apenas tido uma experiência infeliz e obscura em sua vida ou tomar isso como padrão para a mesma. Ou, ainda nas palavras de Mário de Andrade:

Marques Rebelo é bem representativo deste gênero de romances abertos. Os seus personagens vivem uma experiência e não exatamente uma fase de suas vidas. Si Leniza, no fim de sua experiência de subir como estrela de rádio, se encaminha de novo, “os passos mais firmes, sempre mais firmes” para o estúdio em que canta, isso nos mostra a arbitrariedade conceptiva em que o romance acaba, nos faz prever que a moça vai recomeçar a mesma vida, vai ter experiências e incidentes perfeitamente assimiláveis a tudo quanto já viveu. (ANDRADE, 1969, p.112)

Essa “abertura” do romance ou “arbitrariedade conceptiva” é que faz com que *A estrela sobe* seja um romance menos “branco”, ou mais tenso que *Marafa*, pois neste último o fim trágico reservado a algumas personagens deixa dúvidas sobre a motivação do autor para fazê-lo: se seria movido pelo um “certo moralismo” ou pelo desejo de retratar da maneira mais verossímil possível a vida cotidiana da média baixa carioca da década de trinta. Em *A estrela sobe* não há dúvidas, pois o autor reduz o episódio vivido por Leniza a um fato isolado, que não determina a conduta nem a vida da personagem.

Essa “arbitrariedade conceptiva” é totalmente verossímil por ser comum na existência de todos, personagens ou leitores. A personagem pode tornar a ter experiências e, inclusive, incidentes parecidos com os que o escritor decidiu narrar em *A estrela sobe* ou não. Sua vida pode tomar um rumo absolutamente diverso do episódio narrado e ainda assim será “perfeitamente assimilável” pela personagem, pelo escritor e por qualquer leitor.

Talvez seja essa característica que faça de *A estrela sobe* um romance tão mais aprimorado do que *Marafa*, a ponto de Mário de Andrade afirmar que nele, Marques Rebelo, tenha atingido a plena forma:

Aliás confesso que esta (a modificação da obra de Marques Rebelo) não me inquieta muito, porque Marques Rebelo acentua tão notavelmente as suas qualidades de artista em “A Estrela Sobe”, é tão segura a virtuosidade com que domina o entrecho e revela as psicologias, é tão firme a linguagem que criou para o seu gênero novelístico, que o sinto, mais do que nunca, em plena forma. Um grande artista. E esta plenitude artística é que torna “A Estrela Sobe”, um dos principais romances do ano. (ANDRADE, 1969, p.111)

E, privilegiada pela distância temporal, acrescentaria ainda que *A estrela sobe* não é apenas um dos principais romances daquele ano, mas de todos os tempos, pois trata de temas atemporais, posto que são da natureza humana: vaidade, desejo de ascensão social, crueldade, a submissão aos padrões morais ou a transgressão desses padrões; enfim, tudo o que sempre permeou a existência e se estende até os dias atuais, ficando imutável e atual, como a própria história de Leniza.

3 DIÁLOGOS LITERÁRIOS

3.1 Não é mais tempo de “allegro vivace”

Neste momento do presente estudo será realizada uma reflexão sobre o diálogo que a ficção de Marques Rebelo estabelece com a prosa de Manuel Antônio de Almeida, autor sobre o qual Marques Rebelo escreveu uma biografia.

Para refletir sobre as possíveis semelhanças e diferenças existentes entre as obras dos referidos autores, serão utilizados como base os romances *Memórias de um sargento de milícias* e *Marafa*, de Manuel Antônio de Almeida e Marques Rebelo, respectivamente.

A escolha dos dois romances deve-se ao fato de, no caso de Manuel Antônio de Almeida, ser este o seu único romance, e, no caso de Marques Rebelo, ser este o romance que revela um Rio de Janeiro mais próximo do retratado por seu predecessor. A propósito, como se pode depreender da afirmação de Renato Cordeiro Gomes ao tratar das crônicas de Rebelo na série “Suíte Carioca”, de 1964, para a revista *Manchete*, o Rio de Janeiro de Marques Rebelo guardava semelhanças com a cidade de Manuel Antônio de Almeida:

Depois de consolidada a República, assiste-se no início deste século, a um aceleração sem precedentes do ritmo de vida da sociedade carioca e à implementação do projeto modernizador da capital federal. Embora fosse o centro político e financeiro e tivesse o maior contingente populacional e consumidor do país, o Rio de Janeiro mantinha ainda as feições de uma sociedade 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 aos olhos do mundo civilizado. Acompanhar o progresso significava colocar-se no mesmo paradigma dos padrões e ritmos da economia européia. (GOMES, 1994, p.104)

Para dar embasamento à reflexão proposta, serão fundamentais o ensaio de Antônio Cândido “Dialética da malandragem” e a biografia escrita por Marques Rebelo, intitulada *Vida e obra de Manuel Antônio de Almeida*.

Primeiramente, é digna de observação a flagrante diferença entre os romances *Memórias de um sargento de milícias* e *Marafa* quando comparados aos de seus contemporâneos. Enquanto Manuel Antônio de Almeida escapa da armadilha romântica, conforme assinala Marques Rebelo na biografia que escreve

sobre o autor, o próprio Marques Rebelo escapa ao regionalismo nordestino típico dos anos 30. Segue-se a citação de Marques Rebelo sobre o rompimento de Manuel Antônio de Almeida com as convenções literárias vigentes em sua época:

De qualquer sorte, em ambiente de tamanha falta de originalidade, num meio dominado pelo espírito de Chateaubriand, Lamartine, Vitor Hugo, Longfellow, Byron e Cooper, é realmente para assombrar o aparecimento de Manuel Antônio de Almeida, corajosamente rompendo com as convenções literárias vigentes, trazendo pela primeira vez qualquer coisa de novo e original para a nossa literatura, fenômeno que infelizmente poucas vezes se repetiu. Seu livro é um tipo de reação – grito inconsciente, grito primitivo, grito que não teve eco! – contra a hiperestesia romântica e piegas que tudo invadiu não poupando nem mesmo os artigos da constituição. Em pleno convencionalismo romântico, ele próprio um romântico, escreve José Osório de Oliveira, observa como um naturalista; contra a ênfase tão cara aos literatos brasileiros e contra o seu culto da forma, escreve com simplicidade e despreocupação, sendo o primeiro a escrever aproximadamente como se fala no Brasil, linguagem coloquial que, como convém a um autêntico escritor, harmoniosamente se mescla a “efeitos vocabulares e de torneio fraseológico, de evidente intenção” e, “é preciso não esquecer, com razoável herança de moedas do melhor quilate de casticismo e de respeitável antigüidade”, como anota Antônio Soares Amora na “Introdução” que fez para uma edição portuguesa. (REBELO, 1967, p.47-48)

O trecho abaixo, do romance de Manuel Antônio de Almeida, dá exemplo da “simplicidade” de que o autor se utiliza para descrever a cena da reconciliação entre Leonardo Pataca e sua segunda esposa. O narrador consegue, com apurada economia lingüística, compor a cena com o máximo de detalhes, sem fazer uso da convencional retórica romântica:

O Leonardo teve uma sensação inexplicável; seu rosto coloriu-se em todos os tons, desde o vermelho, que era a sua cor habitual, até o roxo enegrecido; depois baixou gradualmente até a palidez marmórea; caminhando do lugar onde estava até à porta da cigana, não sentiu o solo debaixo de seus pés; quando deu acordo de si estava com os olhos rasos d’água nos braços da antiga amada que lhe pedia mil perdões, que prometia ser dali em diante fiel até à morte, se bem que se não esquecia de declarar no meio de tudo que se recebia de novo em sua casa **era para quebrar a castanha na boca daquelas más línguas da vizinhança** que se estavam metendo com a sua vida. O pobre homem não cabia em si; parecia um viajante que volta aos velhos lares, ou um cabo de guerra que acaba de livrar do poder do inimigo uma praça sitiada. Enfim reataram-se de todo os afrouxados laços.

O Leonardo caiu em dar parte aos seus companheiros que tinha afinal vencido a intrincada demanda; custou-lhe isto uma tremenda caçoada de todos, e sérias repreensões de alguns. Mas com cousa alguma se importava naquela ocasião: a felicidade o cegava a ponto de não ver que lhe estava entrando pelos olhos. (ALMEIDA, s/d, p. 66) [GRIFO MEU]

Observe-se ainda, no trecho grifado, a utilização de uma expressão da linguagem popular, detalhe que confere um tom coloquial à narrativa, aproximando a linguagem do romance da linguagem falada, traço também presente na narrativa de Marques Rebelo, que utiliza gírias em seus romances, o que os aproxima do tom coloquial.

Em relação a Marques Rebelo, a observação de Ary Quintella sobre a maneira como o autor escapa do regionalismo predominante nos anos 30 é bastante pertinente:

Apesar da pertinaz badalação dos tais inventores de 22, a literatura brasileira refugiou-se no regionalismo. Houve o ciclo da cana-de-açúcar, do cacau, a cana-de-açúcar irrompe novamente, o cacau também, não fizeram nada sobre o café, que paulista já partira para a aceleração de seu processo industrial, e praticamente todo o regionalismo nacional é saudosista, e paulista não está nessa de se lamuriar e ficar recordando os felizes tempos em que viviam __ fartos e gordos __ à custa de prear índios. Quero dizer: embora o regionalismo fosse corajoso, desabrido, foi também reacionário à medida em que não enxergava o Brasil que nascia e se refugiava na lembrança de nosso feudalismo caboclo, o coronelismo do sistema latifundiário. Depois de Lima Barreto, foi um carioca, ainda um carioca, Marques Rebelo, quem teve a iniciativa para sentir os novos signos que surgiam: automóvel, rádio, boxe, os amores fugidios do Joá, a beleza do maior show da Terra: as escolas de samba, a tragédia pessoal para se atingir o estrelato. A zorra do carnaval, a doçura permanente da mulher carioca. (QUINTELLA, 2001, p. 9-10)

A respeito da inserção dos signos de seu tempo, o trecho a seguir, extraído do romance *Marafa*, mostra a singularidade da literatura de Marques Rebelo. No referido trecho, o narrador dedica um capítulo ao boxe e à estréia do personagem José como pugilista, sob o codinome Tommy Jaguar:

Tommy Jaguar estreou com sucesso nocauteando Bill Cardoso no Estádio Riachuelo, mas na semana seguinte, 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. O resultado foi decisivo para a carreira. Viu que Guastini, um bom sujeito, não era o homem a quem pudesse entregar sem risco o futuro. O velho boxeador, pouco inteligente, contava demasiado para a vitória com as suas qualidades naturais – físico, calma, hábitos moderados e alguma malícia. Não negava que era muito; o argentino, porém, mostrara cabalmente o que lhe faltava – técnica apurada. (REBELO, 2003, p.106)

Certamente, não é objetivo deste trabalho discutir em que medida Manuel Antônio de Almeida afastou-se do romantismo “oficial” nem até que ponto Marques Rebelo tangencia o regionalismo predominante na década de 30, mudando apenas o seu locus do Nordeste para o Rio de Janeiro. O importante é reconhecer que tanto um quanto outro desviaram-se das tendências mais comuns à sua época.

Outra semelhança a ser observada na obra dos dois autores é a opção por uma narrativa que remonta a “uma tradição quase folclórica” __como afirmou Antonio Candido acerca de *Memórias de um sargento de milícias* __, o que confere um tom popular às obras através da figura do malandro, representado pelos personagens Leonardo e Teixeira nos romances *Memórias de um sargento de milícias* e *Marafa*, respectivamente.

A respeito de Leonardo, Antonio Candido, ao discutir se ele é um pícaro ou um malandro, decide-se pelo segundo, observando:

Digamos então que Leonardo **não é um pícaro**, saído de uma 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, s/d, p.192) [GRIFO MEU]

A afirmação de Antonio Candido é corroborada, entre inúmeras outras, pela descrição que a comadre, madrinha de Leonardo, oferece do personagem:

Quando terminou a conferência das três, a comadre entendeu que era chegado o momento de começar a pregação ao Leonardo, e começou nestes termos:
- Rapaz dos trezentos demos, valham-te os serafins... tu tens nessa cabeça pedras em vês de miolos; o sol não cobre criatura mais renegada do que tu. **És um vira-mundo; andas feito um valdevinos, sem eira nem beira nem ramo de figueira, sem ofício nem benefício**, sendo pesado a todos nesta vida... (ALMEIDA, s/d, p.133) [GRIFO MEU]

Já Nelson Rodrigues Filho, em seu ensaio "O Rio de Marques Rebelo", nomeia Teixeira como folclórico: "É o espaço-tempo do hoje **folclórico malandro**, cujo signo característico é Teixeira. Bem caracterizado no físico, no comportamento e na linguagem, acaba incorporando um certo perfil de **pícaro**." (RODRIGUES FILHO, 1986, p.103) [GRIFOS MEUS]

Teixeira é caracterizado no romance de Marques Rebelo como um "folclórico malandro" (RODRIGUES FILHO, 1986, p.103): vive de expedientes e tem, portanto, tempo de sobra para entregar-se a bebida, às farras, aos amigos; é freqüentador de cabarés e das áreas da cidade dedicadas à malandragem e à boêmia, como a Lapa; usa navalha e intimida os adversários com a força física ou com sua fama de malandro e briguento, o que torna desnecessário, na maioria das vezes, chegar às vias de fato para impor-se diante dos demais. Observe-se, a respeito, o trecho abaixo:

Cavalcanti comeu novo processo e, na primeira noite de liberdade, bateu para o cabrezinho sórdido da Lapa, com música cigana e maltratadas raparigas servindo fantasiadas de pastoras. Precisava incontinenti encontrar parceiro para uma outra estrepulia, porquanto se achava absolutamente de tanga. Encontrou foi Teixeira, bebendo chope, numa roda de gargalhadas imorais. Fez-se de esquecido:
- Como vai, Teixeira? Você viu o Anísio?
Teixeira deu-lhe as costas, mostrou, abrindo o paletó, um rabo de navalha aos companheiros de bebericagem, falou em abrir uma avenida na cara de um certo laranja, se ele tivesse o topete de lhe dirigir mais uma palavra. Cavalcanti engoliu a afronta. Pálido de raiva, saiu para a rua jurando fazer-lhe a barriga de paliteiro na primeira provocação. Passou a andar armado:
- Se piar, eu queimo!
Preveniram Teixeira. Ele zombou:

- Aquilo?! Aquilo não é gente, é penico - e ameaçando:- E que vá calando a boquinha, senão eu perco a paciência, tomo o revólver e lhe prego uns cascudos. (REBELO, 2003, p.147)

Vale ressaltar que tanto Antonio Candido quanto Nelson Rodrigues Filho aludem à figura do tradicional pícaro para referir-se às personagens de Manuel Antônio de Almeida e Marques Rebelo; e ambos, igualmente, afirmam que Leonardo e Teixeira são encarnações do malandro, filiando-se, portanto, a uma tradição folclórica e popular.

Essa “tradição quase folclórica”, que dá às obras a atmosfera popular de que nos fala Antonio Candido, explica, em parte, a ocorrência nos dois autores de personagens que são representativos de segmentos sociais. Em relação à redução das personagens a arquétipos no romance de Manuel Antônio de Almeida, esclarece Antonio Candido:

Esta costela originariamente folclórica talvez explique certas manifestações de cunho arquetípico, - inclusive o começo pela frase padrão nos contos da carochinha :”Era no tempo do rei”. (...) Pertenceria também o anonimato de vários personagens, importantes e secundários, designados pela profissão ou a posição no grupo, o que de um lado os dissolve em categorias sociais típicas, mas de outro os aproxima de paradigmas lendários e da indeterminação da fábula, onde há sempre “um Rei”, “um homem”, “um lenhador”, “a mulher do soldado”, etc. (CANDIDO, s/d, p.193)

Se Manuel Antônio de Almeida transforma suas personagens em arquétipos, dissolvendo-as em categorias sociais típicas, Marques Rebelo também faz uso dos personagens-tipo, sobre as quais afirma Nelson Rodrigues Filho: “O narrador é o encenador. Criador de cenas, encadeia-as, acionando personagens-tipo, definidos pela descrição física, de movimentos e gestos característicos e pela dialogação que fica entre a mimese e a estilização.” (RODRIGUES FILHO, 1986, p.103)

Os dois escritores reduzem seus personagens a expressões de determinados costumes ou comportamentos. Esse recurso utilizado nos dois romances é mais um ponto que aproxima os autores. Neste sentido, é pertinente lembrar a afirmação de Antonio Candido sobre o romance *Memórias de um sargento de milícias*:

(...) podemos admitir que o primeiro nível de estilização consistiu, da parte do romancista, em extrair dos fatos e das pessoas um certo elemento de generalidade, que os aproximou dos paradigmas subjacentes às narrativas folclóricas. Assim, por exemplo, um determinado oficial de justiça, chamado ou não Leonardo-Pataca, foi desbastado, simplificado, reordenado e submetido a uma cunhagem fictícia que o afastou da sua carne e do seu osso, para transformá-lo em ocorrência particular do amoroso desastrado e, mais longe, do bobalhão universal das piadas. **Noutras palavras, a operação inicial do ficcionista teria consistido em reduzir os fatos e os indivíduos a situações e tipos gerais,** provavelmente porque o seu caráter popular permitia lançar uma ponte fácil para o universo

do folclore, fazendo a tradição anetódica assumir a solidez das tradições populares. (CANDIDO, s/d, p.194-195) [GRIFO MEU]

Mais uma vez, gostaria de ressaltar que o ponto de aproximação entre os referidos autores que se pretende destacar neste momento é tão somente a utilização do recurso de redução das personagens a tipos gerais ou personagens-tipo, representantes de um determinado segmento social, comportamento ou costume. Tal aproximação não pretende destacar a remissão folclórica que acaba sendo conseqüente na obra de Manuel Antônio de Almeida, e bem menos evidente em *Marafa*.

Ainda no que tange aos personagens, os dois autores estão unidos pela forma como seus personagens procedem. Nos dois romances, os personagens estão envolvidos com as situações por que passam cotidianamente ou com a própria sobrevivência __ apenas isso. Não há espaço para reflexões ou indagações. Esses romances são a representação do cotidiano, do comezinho, das pequenas aventuras e intempéries que compõem o dia-a-dia de cada um. Observe-se a afirmação de Marques Rebelo sobre os personagens de *Memórias de um sargento de milícias*: “Seus personagens são gente que vive sem indagar as razões das coisas, sem complicações, movendo-se no plano de uma existência puramente instintiva. Nada têm de convencional e atoleimado. Foram todos fixados do natural; são quase gente de carne e osso.” (REBELO, 1967, p.48)

Assim também ocorrerá em *Marafa*, romance no qual:

Não há lugar, nesse universo rejeitado, para a contestação e o heroísmo, tão impossíveis quanto a consciência solidária. Os personagens são, na verdade, figuras solitárias que lutam para sobreviver no mundo tragicamente infeliz, hostil a devaneios e angústias pequeno-burguesas e inviabilizando a existência do personagem-indivíduo. (RÓDRIGUES FILHO, 1986, p.103)

Dando continuidade à identificação de semelhanças entre os romances dos autores, pode-se ainda destacar o aspecto documental que atravessa a narrativa de ambos, tornando-as quase um espelho da época que retratam. Ao lermos *Memórias de um sargento de milícias* ou *Marafa*, sentimo-nos muito próximos do Rio de Janeiro que esses romances retratam. Em Manuel Antônio de Almeida, o registro de hábitos, costumes, lugares, festas populares, evidencia sua inserção na linha do chamado romance de costumes, crucial na ficção romântica. Em Marques Rebelo, o tom documental é um traço relevante do romance de 30.

Não objetivando esgotar a discussão, é inegável que o romance *Memórias de um sargento de milícias* traz valiosas informações sobre a maneira como se constituía a sociedade brasileira no Rio de Janeiro joanino. Informações que não são facilmente encontradas em obras contemporâneas à sua, conforme ressalta Marques Rebelo:

E é interessante constatar que no Brasil, quem queira conhecer pormenorizadamente os nossos costumes e ambiente social do século XIX, tenha de apelar sistematicamente para o depoimento dos visitantes estrangeiros. Só nos seus livros de viagem encontramos nós valiosos subsídios, porque os escritores patricios nada nos mostram da vida real. Todos eles pairam numa atmosfera de sonho, de febril fantasia, de mataria cenográfica ou de alcovas de cetim escondendo virgens pálidas. Como única exceção temos Manuel Antônio de Almeida, que parece completar as obras de Debret, de Rugendas, e de Ender. Seu livro é um esplêndido manancial para quem quiser conhecer o que foi a vida da cidade na época mais ou menos compreendida de 1808 e 1820, pois o romance se passa no tempo do rei, quando o Rio de Janeiro, que tinha pouco mais de sessenta mil habitantes, vinte por cento dos quais eram escravos, foi invadido pela corte portuguesa que fugira aos exércitos napoleônicos que acometeram o reino. (REBELO, 1967, p.52)

Semelhante aspecto apresenta-se em *Marafa*, sobre o qual são recorrentes as citações acerca do caráter documental da obra. Ou, nas palavras de Nelson Rodrigues Filho:

Mais do que um espelho da época, a obra de Marques Rebelo adquire, não só sob o aspecto documental, mas também no tratamento conferido aos textos circulantes do já-visto, já-lido, já-ouvido, já-feito, um caráter de drama enciclopédico das décadas de trinta e quarenta do Rio de Janeiro, com seus hábitos, costumes e contradições, pela via do aproveitamento de socioletos (no sentido barthesiano), que o processo literário reescreve. (RODRIGUES FILHO, 1986, p.115)

O estudioso Renato Cordeiro Gomes também enfatiza o teor documental do romance de Marques Rebelo, chegando a afirmar que "*Marafa* é, deste modo, uma narrativa de costumes, (...)" (GOMES, 1994, p.128). O próprio romancista, aliás, chegou a declarar: "Inventar, não! O ideal é obter-se um máximo de realidade num máximo de adaptação!" (REBELO, 2002a, p. 230), em *O Trapicheiro*.

Estabelecido o caráter documental das obras, pode-se ressaltar que, quanto ao espaço geográfico, tanto um quanto outro romance não se estendem a todas as áreas da cidade. Em *Marafa*, por exemplo, a narrativa pouco vai além da zona do Mangue e adjacências. O mesmo acontece em *Memórias de um sargento de milícias*, no qual a narrativa também não se estende geograficamente. Para Antônio Candido, neste romance o panorama da cidade não é amplo, como se deveria esperar do panorama de uma obra documental:

Restrito espacialmente, a sua ação decorre no Rio, sobretudo no que são hoje as áreas centrais e naquele tempo constituíam o grosso da cidade. Nenhum personagem deixa o seu âmbito e apenas uma ou duas vezes o autor nos leva ao subúrbio, no episódio do caboclo do Mangue e na festa campestre da família de Vidinha. (CANDIDO, s/d, p.197)

Porém, ainda que não efetuem a documentação geográfica da cidade, poder-se-ia pensar que os autores pudessem ter procedido à sua documentação social, retratando detalhadamente, através de personagens representativos, cada uma das camadas sociais existentes.

No caso de Marques Rebelo, pode-se já de antemão afirmar que tal documentação, de fato, não ocorreu: dada a sua predileção pelos marginalizados e desvalidos, seus personagens chegam, no máximo, a uma classe média baixa.

Em relação a Manuel Antônio de Almeida não há significativas diferenças. O autor ignora as camadas mais abastadas, como o rei e a aristocracia, e também a menos favorecida entre todas: os escravos. Segundo Antonio Candido, para atingir o caráter documental, o romance de Manuel Antônio de Almeida não poderia restringir-se à camada intermediária da população, devendo antes buscar retratar a maior quantidade de tipos e segmentos quanto possível. Mas não é o que se dá no romance, como verifica Antonio Candido:

Também socialmente a ação é circunscrita a um tipo de gente livre e modesta, que hoje chamaríamos pequena burguesia. Fora daí há uma senhora rica, dois padres, um chefe de polícia e, bem de relance, um oficial superior e um fidalgo através do qual vislumbramos o mundo do Paço. Este mundo novo, despencado recentemente na capital pacata do Vice-Reinado, era então a grande novidade, com a presença do rei e dos ministros, a instalação cheia de episódios entre pitorescos e odiosos e uma burocracia transportadas nos navios de fuga, entre máquinas e caixotes de livros. Mas dessa nota viva e saliente, nem uma palavra; é como se o Rio continuasse a ser a cidade de Luís de Vasconcelos e Sousa. Havia, porém, um elemento mais antigo e importante para o quotidiano, que formava a maior parte da população e sem o qual não se vivia: os escravos. Ora, como nota Mário de Andrade, não há gente de cor no livro – salvo as baianas da procissão do ourives, mero elemento decorativo, e as crias da casa de Dona Maria, mencionadas de passagem para enquadrar o Mestre-de-Reza. (CANDIDO, s/d, p.197-198)

Conclui Antonio Candido que *Memórias de um sargento de milícias* é um romance social e não documental:

Suprimindo o escravo, Manuel Antônio suprimiu quase totalmente o trabalho; suprimindo as classes dirigentes, suprimiu os controles do mundo. Ficou o ar de jogo dessa organização bruxeleante fissurada pela anomia, que se traduz na dança dos personagens entre 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 que lembra o modo de formação das famílias, dos prestígios, das fortunas, das reputações, no Brasil urbano da primeira metade do século XIX. Romance profundamente social, pois, não por ser documentário, mas por ser construído segundo o ritmo geral da sociedade, vista através de um dos seus setores. E

sobretudo porque dissolve o que há de sociologicamente essencial nos meandros da construção literária.

Com efeito, não é a representação dos dados concretos particulares que produz, na ficção, o senso de realidade; mas sim a sugestão de 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. (CANDIDO, s/d, p. 209)

Acrescenta ainda Antonio Candido sobre *Memórias de um sargento de Milícias*:

Sendo assim, é provável que a impressão de realidade comunicada pelo livro não venha essencialmente dos informes, aliás, relativamente limitados, sobre a sociedade carioca do tempo do Rei Velho. Decorre de uma visão mais profunda, embora instintiva, da função ou “destino” das pessoas nesta sociedade; tanto assim que o real adquire plena força quando é parte integrante do ato e componente das situações. Manuel Antônio, apesar de sua singeleza, tem uma coisa em comum com os grandes realistas: a capacidade de intuir, além dos fragmentos descritos, certos princípios constitutivos da sociedade – elemento oculto que age como totalizador dos aspectos parciais. (CANDIDO, s/d, p. 200)

Guardadas as diferenças entre os romances, talvez se possa estender a Marques Rebelo o que Candido chama de “visão mais profunda, embora instintiva, da função, ou 'destino' das pessoas nessa sociedade”. O fato é que, no romance de Marques Rebelo, é patente o confinamento social e espacial a que estão submetidos os seus personagens. Assim, o que Nelson Rodrigues Filho irá chamar de encenação de um “mundo condenado” pode aproximar-se da “capacidade de intuir, além dos fragmentos descritos, certos princípios constitutivos da sociedade”, a que aludiu Candido. Os personagens rebelianos são condenados a permanecer em seu próprio círculo. Conforme afirma Nelson Rodrigues Filho:

Em *Marafa*, abre-se um amplo painel do marginalizado e do desvalido. De um lado, a zona do mangue, no tempo das polacas, com o malandro, o fuzileiro naval, a prostituta, o proxeneta, de que o narrador, realisticamente, tenta captar a dimensão humana envolta num círculo trágico, com personagens que não extrapolam dos pequenos conflitos de seu mundo miserável. (RODRIGUES FILHO, 1986, p.103)

Sob esse aspecto, ao confinar seus personagens num “círculo trágico” de que é impossível escapar, Marques Rebelo parece exemplificar aquela “visão mais profunda” da “função” ou “destino” das pessoas na sociedade de seu tempo de que fala Antonio Candido acerca de Manuel Antônio de Almeida.

Entretanto, esta mesma semelhança entre os dois autores determina uma sensível dissonância entre eles. Exemplifiquemos. Os dois romances são divididos estruturalmente em dois pólos ou núcleos: os núcleos da ordem e da desordem. A

diferença decorre da maneira como os autores concebem, manuseiam e articulam esses dois núcleos.

Em *Memórias de um sargento de milícias*, o núcleo da ordem e o da desordem não apenas coexistem, como também e principalmente se intercomunicam todo o tempo. Conforme pode ser verificado no trecho a seguir, em que a comadre e D. Maria pedem que Maria-Regalada, mulher de “vida fácil” e antiga amante do major Vidigal, interceda em favor do Leonardo junto ao símbolo maior da disciplina e moral sociais, o próprio Major Vidigal:

Partiram pois as três para a casa do major, que morava então na Rua da Misericórdia, uma das mais antigas da cidade. O major recebeu-as de rodaque de chita e tamancos, não tendo a princípio suposto o quilate da visita; apenas porém reconheceu as três, correu apressado à camarinha vizinha, e envergou o mais depressa que pôde a farda; como o tempo urgia, e era uma incivildade deixar sós as senhoras, não completou o uniforme, e voltou de novo à sala de farda, calças de enfiar, tamancos, e um lenço de Alcobaça sobre o ombro, segundo seu uso. (...)

(...) O major sorriu-se com cândida modéstia. A discussão foi-se assim animando; porém o major nada de ceder, até pelo contrário parecia mais inflexível do que nunca; chegou mesmo a pôr-se em pé e a falar muito exaltadamente contra o atentado de Leonardo, e a necessidade de um severo castigo. Era engraçado vê-lo no bonito uniforme que indicamos, de pé, fazendo um sermão sobre a disciplina, diante daquelas três ouvintes tão incrédulas que resistiam aos mais fortes argumentos. (...)

(...) Maria-Regalada levou então o major para um canto da sala e disse-lhe ao ouvido algumas palavras. O major, desanuviou o rosto, remexeu-se todo, coçou a cabeça, balançou com as pernas, mordeu os beiços.

- Ora esta! Disse em voz baixa à sua interlocutora; pois era preciso falar nisto? Enfim...

- Ora, graças que se lhe acabaram os sestros, respondeu Maria-Regalada em voz alta.

- Sim?!... exclamaram as duas sorrindo de esperança.

- Eu bem dizia que o major tinha um bom coração...

- Eu nunca duvidei, apesar de tudo... mas agora, o passado, o passado; o caso era grave, como ele dizia, e foi um favor!...

- Então, Dona Maria? Quem foi rei sempre teve majestade...

- Majestade... qual! Isso já não é para mim...

O major atalhou esta explosão de gratidão que levava visos de ir longe.

- Não de ficar ainda mais contentes comigo... não lhes digo por quê, mas verão...

- Esta agora é que é grande; veremos o que será...

- Já sei: é...

- Há de ser por força...

- Estou quase adivinhando.

- Sabem que mais? atalhou o major; são horas de uma diligência a que não posso faltar... O rapaz está livre de tudo; contanto que, acrescentou dirigindo-se a Maria-Regalada, o dito, dito...

- Eu nunca faltei à minha palavra, replicou esta.

Retiraram-se as três cheias do maior contentamento, e o major saiu depois também para cumprir sua promessa. (ALMEIDA,, s/d, p.175-179)

Observe-se que, no romance *Memórias de um sargento de milícias*, os pólos da ordem e da desordem não apenas convivem, como também se articulam intensamente. O trecho abaixo, de Antonio Candido, mostra de que maneira a dialética se estabelece entre os dois pólos no episódio em que D. Maria, Maria-Regalada e a Comadre vão encontrar do Major Vidigal solicitar que Leonardo filho seja solto:

E é com pura ordem de um lado, encarnada em D. Maria, e de outro a desordem feita ordem aparente, encarnada em sua pitoresca xará Maria-Regalada, que a Comadre parte para assaltar a cidadela ríspida, o Tutu geral, o desmancha prazeres do Major.

A cena é digna de um tempo que produziu Martins Pena. Toda gente lembra de que modo, para surpresa do leitor, Vidigal é declarado “babão” e se desmancha de gosto entre as saias das três velhotas. Como resistisse, enfronhado na intransigência dos policiais conscienciosos, Maria-Regalada o chama de lado e lhe segreda qualquer coisa. Ao que parece, promete ir viver com ele ou, pelo menos, estar de novo ao seu dispor. A fortaleza da ordem vem abaixo ato contínuo e não apenas solta Leonardo, mas dá-lhe o posto de sargento, que aparecerá no título do romance e com o qual, já reformado na Segunda linha, casará triunfalmente com Luisinha, enfeixando cinco heranças para dar maior solidez à sua posição no hemisfério positivo.

(...) Ordem e desordem se articulam portanto solidamente; o mundo hierarquizado na aparência se revela essencialmente subvertido, quando os extremos se tocam e a labilidade geral dos personagens é justificada pelo escorregão que traz o Major das alturas sancionadas da lei para a complacências duvidosas com as camadas que ele reprime sem parar. (CANDIDO, s/d, p.207-208)

No romance rebeliano, ao contrário, os dois núcleos são rigidamente separados, espacial e moralmente, e não se comunicam, exceto para executar a tragédia que põe fim à história de Sussuca e José. Em *Marafa*, não há dialética entre os núcleos, como em *Memórias de um sargento de milícias*. Ao contrário, os dois núcleos representam pares dicotômicos, tão incomunicáveis quanto intangíveis. A esse respeito expõe Nelson Rodrigues Filho:

A articulação dos espaços sociais sustenta-se numa estrutura dualista. Num recorte mais amplo, e mesmo no interior dos limites dos segmentos, o que se observa é o delineamento de diferenças e excludências, semanticamente possíveis de resumir em pares do tipo superioridade/ inferioridade, positividade/ negatividade, com que se estabelece um universo dicotômico de papéis. (RODRIGUES FILHO, 1986, p.106)

Em *Marafa*, não há possibilidade de transitar entre os núcleos, como acontece no romance de Manuel Antônio de Almeida. A respeito da disposição dos núcleos da ordem e da desordem em *Marafa*, observa Renato Cordeiro Gomes:

Do meu ponto de vista, essa dicotomia é antes contraste que oposição. Cada um dos termos comanda dois veios descontínuos, dois espaços separados que não se encontram. São paralelas alternadas e simétricas com sinais trocados. Não há uma verdadeira dialética. A estrutura não sofre a tensão das duas linhas e dilui a dramaticidade entre elas. A ordem rege os que vivem segundo as normas estabelecidas que separam os padrões morais de certo/errado, lícito/ ilícito, moral/ imoral. Em *Marafa*, é o mundo das famílias humildes arraigadas com bastante nitidez aos valores pequeno-burgueses e cristãos. A desordem rege os que vivem em oposição ou pelo menos integração duvidosa àquelas normas estabelecidas. Em *Marafa*, é a esfera da malandragem e da prostituição, o mundo-marafa do desregramento. Ordem e desordem não interagem neste universo romanesco rebeliano. As duas esferas não se alteram. Permanecem os contrastes. (GOMES, 1994, p.127)

Segundo Antonio Candido, o universo ficcional construído em *Memórias de um sargento de milícias*, na sua oscilação entre o lícito e o ilícito, entre a ordem e a desordem, constitui-se como a “anatomia espectral” do Brasil joanino. No romance,

nada é definitivo nem categórico. Os personagens podem tanto pertencer ao pólo da ordem e ter atitudes reprováveis como pertencer ao pólo da desordem e ser capazes de algum ato de bondade ou generosidade: “O cunho especial do livro consiste numa certa ausência de juízo moral e na aceitação risonha do 'homem como ele é', mistura de cinismo e bonomia que mostra ao leitor uma relativa equivalência entre o universo da ordem e o da desordem; entre o que se poderia chamar convencionalmente o bem e o mal.” (CANDIDO, s/d, p. 204)

Em *Marafa*, não há equivalência possível entre os dois universos e nem possibilidade de conciliação entre os pares dicotômicos estabelecidos. Aspecto radicalmente diferente do romance de Manuel Antônio de Almeida, no qual o personagem Leonardo Filho, depois de inúmeras incursões pelo mundo da desordem, estabelece-se por fim no mundo da ordem; em que o major Vidigal, maior representante e guardião da moral vigente, deixa-se perder pelos encantos de uma mulher “de vida fácil”, que obviamente não pertencia ao mesmo núcleo que ele:

Pelo que vimos, 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. Decorre daí a idéia de simetria ou equivalência, que, numa sociedade meio caótica, restabelece incessantemente a posição por assim dizer normal de cada personagem. Os extremos se anulam e a moral dos fatos é tão equilibrada quanto a relação dos homens. (CANDIDO, s/d, p. 212)

A respeito de *Marafa*, Nelson Rodrigues Filho afirma que “esse mundo da ordem tem o estigma da condenação” (RODRIGUES FILHO, 1986, p.108). O romance *Marafa* é inquestionavelmente marcado pela condenação, nem sempre justa, de seus personagens, a citar Sussuca, José e Rizoleta, o que deixa margem para análises como a que o crítico supracitado executa, afirmando que a visão do autor é moralista. Desse tipo de crítica escapou Manuel Antônio de Almeida; dele pode-se dizer muita coisa, exceto que seja moralista. Em seu romance, acertos e erros, bondades e maldades se anulam, equilibrando a moral e criando uma atmosfera de “allegro vivace”, como denominou Candido. Ou ainda:

Diversamente de quase todos os romances brasileiros do século XIX, mesmo os que formam a pequena minoria dos romances cômicos, as *Memórias de um sargento de milícias* criam um universo que parece liberto do peso do erro e do pecado. Um universo sem culpabilidade e mesmo sem repressão, a não ser a repressão exterior que pesa o tempo todo por meio do Vidigal e cujo desfecho já vimos. O sentimento do homem aparece nele como uma espécie de curiosidade superficial, que põe em movimento o interesse dos personagens uns pelos outros e do autor pelos personagens, formando a trama das relações vividas e descritas. A esta curiosidade corresponde uma visão muito tolerante, quase amena. As pessoas fazem coisas que poderiam ser qualificadas como reprováveis,

mas fazem também coisas dignas de louvor, que as compensam. Como todos têm defeitos, ninguém merece censura. (CANDIDO, s/d, p. 211)

A visão amena ou tolerante de Manuel de Antônio de Almeida não encontra paralelo em Marques Rebelo. A diferença entre as atitudes dos autores pode ser atribuída à visão de mundo que preside cada narrativa. Tanto Antonio Candido, ao analisar *Memórias de um sargento de milícias*, quanto Renato Cordeiro Gomes, ao analisar *Marafa*, tangenciam a questão. A diferença principal estaria no fato de um romance expressar a visão de classe dominante e o outro não.

Aliás, essa seria a mais importante diferença, segundo Antonio Candido, entre o romance de Manuel Antônio de Almeida e os de seus contemporâneos, os quais estariam, diferentemente de Manuel Antônio de Almeida, comprometidos com uma certa visão de mundo:

O sentido profundo das *Memórias* está ligado ao fato de elas não se enquadrarem em nenhuma das racionalizações ideológicas reinantes na literatura brasileira de então: indianismo, nacionalismo, grandeza de sofrimento, redenção pela dor, pompa de estilo, etc. Na sua estrutura mais íntima e na sua visão latente das coisas, este livro exprime a vasta acomodação geral que dissolve os extremos, tira o significado da lei e da ordem, manifesta a penetração recíproca dos grupos, das idéias, das atitudes mais díspares, criando uma espécie de terra de ninguém moral, onde a transgressão é apenas um matiz na gama que vem da ordem e vai ao crime. Tudo isso porque, não manifestando estas atitudes ideológicas, o livro de Manuel Antônio é talvez o único em nossa literatura do século XIX que não exprime uma visão de classe dominante. (CANDIDO, s/d, p. 215)

Trata-se, portanto, de um procedimento muito diferente do que será levado a efeito por Marques Rebelo em *Marafa*. Neste romance, segundo Renato Cordeiro Gomes:

A visão conservadora e moralista de Rebelo se transmite ao narrador que fala de um lugar de classe, não lhe permitindo, portanto dramatizar fortemente a dialética da ordem e da desordem. Impede-o de sair dos contrastes entre desvalidos e marginalizados. Leva-o a não tensionar a desordem com a ordem controladora da sociedade, que garante os mecanismos injustos dos privilégios. Talvez seja por isso que a prisão de Teixeira e o suicídio de Rizoleta possam ser lidos como a tentativa de volta a um mundo domado. Assim também a “punição” de José com a morte por ter saído da rotina de seu círculo regrado e aproximado do hemisfério que lhe é estranho. (GOMES, 1994, p.128)

Persistindo nessa mesma linha de pensamento, pode-se atribuir a Manuel Antônio de Almeida o mérito do desvio relativamente às convenções literárias de sua época, como conclui Candido:

É pois no plano do estilo que se entende bem o desvinculamento das *Memórias* em relação em relação à ideologia das classes dominantes de seu tempo – tão presente na retórica liberal e no estilo florido dos “beletristas”. Trata-se de uma libertação, que funciona como

se a neutralidade moral correspondesse a uma neutralidade social, misturando as pretensões das ideologias no balaio da irreverência popularesca. (CANDIDO, s/d, p. 216)

Quanto a Marques Rebelo, sua ficção, no dizer de Alfredo Bosi, "cumpre uma promessa que o Modernismo de 22 apenas começara a realizar: a da prosa urbana moderna. Com a diferença de que o escritor carioca não rompeu os liames com a tradição do nosso melhor realismo citadino" (BOSI, 2001, p. 409-10).

Assim, ao final deste passeio pela obra dos dois escritores, observa-se que o modernista Marques Rebelo deu continuidade a um veio da ficção urbana carioca trilhado exemplarmente por Manuel Antônio de Almeida, nele imprimindo sua marca e estilo pessoais.

3.2 Perto da cidade selvagem

Este capítulo propõe-se a apontar alguns pontos de convergência entre os escritores João do Rio e Marques Rebelo. O cotejo entre os dois autores deve-se à aproximação que Renato Cordeiro Gomes estabelece entre eles, nomeando Marques Rebelo "herdeiro de uma tradição que remonta a Manuel Antônio de Almeida (de quem ele escreveu uma biografia), passando por Machado de Assis, Lima Barreto e João do Rio" (GOMES, 2004, p.9-10). O cotejo será realizado, mais especificamente, com base no romance *Marafa*, de Rebelo, e nas crônicas "Visões d'ópio" e "A fome negra", de João do Rio, incluídas em *A alma encantadora das ruas* (1908).

A análise dos pontos de convergência entre os referidos autores nas obras citadas será pautada na observação de alguns aspectos comuns às obras de ambos. Como, por exemplo, a realização de uma literatura marcada pelo estilo jornalístico e pelo espírito de *flânerie*, que os aproxima; a representação de uma cidade que, apesar do tempo transcorrido, permanece imersa nos mesmos problemas, de João do Rio a Marques Rebelo; a escolha dos excluídos como foco de narração; a impossibilidade de rompimento das barreiras sócio-econômicas como elemento unificador das obras; e a postura do narrador em relação à exclusão.

Os traços acima listados serão apontados um a um. Portanto, começaremos pelas marcas do estilo jornalístico na literatura e pelo espírito de *flânerie*. Com

relação a João do Rio, tais aspectos são mencionados no texto “Flanando pela alma encantadora das ruas”, de Ana Lúcia Oliveira e Rosa Gens:

Essencialmente, João do Rio. De um Rio de Janeiro que se modernizava e é exposto nas páginas do primeiro grande **repórter** brasileiro. A cidade mostra-se em palavras através de um procedimento incomum, operado pelo autor em relação à matéria real que se fazia crônica. Em lugar de permanecer na redação, esperando que os informes chegassem até ele, **João do Rio saía às ruas, procurava o fato diverso, o ângulo diferenciado**. Assim, seus textos revelam o movimento da cidade, comentando fatos e pessoas que antes eram meramente transplantados para o jornal. (OLIVEIRA & GENS, 1987, p. IX) [GRIFOS MEUS]

O trecho a seguir, extraído da crônica “Visões d’ópio”, é representativo do estilo de João do Rio. Demonstra que o autor vai ao encontro do fato que será narrado e, nesta crônica especificamente, conhecer o fato narrado significa ir até a “cidade velha”, lugar onde vivem os viciados, os ciganos, a turba abjeta da sociedade carioca. A busca pelo conhecimento do fato narrado acaba por conferir-lhe o espírito de *flânerie*, uma vez que é movido por essa busca que o narrador percorre a cidade:

- Tenho a indicação de quatro ou cinco casas. Nós entramos como fornecedores de ópio. Você veio de Londres, terá um quilo, cerca de 600 gramas de ópio de Bombaim. Eu levo as amostras.
Caminhávamos pela Rua da Misericórdia àquela hora cheia de um movimento febril, nos corredores das hospedarias, às portas dos botequins, nas furnas das estalagens, à entrada dos velhos prédios em ruínas.
O meu amigo dobrou uma esquina. Estávamos no Beco dos Ferreiros, uma ruela de cinco palmos de largura, com casas de dois andares, velhas e a cair (RIO, 1987, p.60).

Observe-se que, no trecho acima, o narrador, disfarçado de fornecedor de ópio, narra seu percurso pelo submundo da cidade, com a intenção de tornar conhecida, por meio de sua narração, a vida das pessoas que estão fora da "cidade maravilhosa". Em um outro trecho da mesma crônica, o narrador explicita: “(...) Os senhores não conhecem esta grande cidade que um dia Estácio de Sá defendeu dos franceses” (RIO, 1987, p.59). O narrador, portanto, exercendo a função de repórter, traz à luz a existência desconhecida da “obscena” da cidade (Gomes, 1994).

No tocante a Marques Rebelo, comentando o estilo jornalístico do autor, afirma Renato Cordeiro Gomes: A narrativa é a cidade que o narrador percorre, quase **como um repórter** que analisa o espaço, os personagens, caracteriza-os e **segue-lhes os percursos pelos meandros das ruas**.(GOMES, 1994, p. 124) [GRIFOS MEUS]

O trecho a seguir, do romance *Marafa*, fornece uma descrição da cidade do Rio de Janeiro em tom igualmente disfórico; na crítica à cidade o narrador demonstra o conhecimento de seu avesso:

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, nos portões 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 quanto há pardais. E há Comissão de Turismo, convidando o mundo com maus cartazes, para conhecer as belezas naturais da capital maravilhosa (REBELO, 2003, p.38).

Os trechos transcritos, além de apontarem o espírito de *flânerie* dos dois narradores, atestam o seu envolvimento com a rua e com a cidade do Rio de Janeiro. Essa especificidade, que singulariza o cronista João do Rio, está presente também em Marques Rebelo e confere às suas obras o tom documental que as torna fontes de consulta para a compreensão dos hábitos da sociedade carioca em seu tempo. A respeito de João do Rio, afirma, por exemplo, Antônio Arnoni Prado: “Isso explica a obsessão pela decadência que acabou transformando esse autor [João do Rio] numa testemunha hoje indispensável à compreensão da fisionomia social e urbana do Brasil daquele período” (PRADO, 1983, p. 69).

O segundo aspecto comum às crônicas de João do Rio e ao romance de Marques Rebelo é o fato de que tais obras deixam clara a relação visceral que os dois autores estabelecem com o Rio de Janeiro. João do Rio dedica suas crônicas à representação dos dois extremos da cidade: a vida dos salões e a vida do submundo da cidade. Suas crônicas retratam tanto a cena quanto a obscena do Rio de Janeiro, abordando sempre as muitas cidades que existem dentro da “cidade maravilhosa”. A respeito da relação que João do Rio estabelece com a cidade, é exemplar a crônica “A rua”, em que o narrador inicia seu percurso por uma caracterização geral, passando, posteriormente, a uma descrição das ruas cariocas, atribuindo-lhes características e personalidade:

Algumas dão para malandras, outras para austeras; umas são pretensiosas, outras riem aos transeuntes e o destino as conduz como conduz o homem, misteriosamente, fazendo-as nascer sob uma boa estrela ou sob um signo mau, dando-lhes glórias e sofrimentos, matando-as ao cabo de um certo tempo. Oh!sim, as ruas têm alma! Há ruas honestas, ruas ambíguas, ruas sinistras, ruas nobres, delicadas, trágicas, depravadas, puras, infames, ruas sem história, ruas tão velhas que bastam para contar a evolução de uma cidade inteira, ruas guerreiras, revoltosas, medrosas, spleenéticas, snobs, ruas aristocráticas, ruas amorosas, ruas covardes, que ficam sem pinga de sangue... (RIO, 1987, p. 7)

Ao deter-se em uma descrição mais detalhada das ruas cariocas, descrevendo-lhes as características e a personalidade, o narrador demonstra seu profundo conhecimento da cidade, que vai muito além da geografia. São muitas as ruas citadas, entre elas a Rua do Ouvidor, Rua Senador Dantas, Rua da Misericórdia, Rua dos Ourives, Rua da Quitanda, Rua do Sacramento, Rua Haddock Lobo, Travessa da Barreira, Rua Senhor dos Passos, Rua Benjamim Constant, entre outros lugares do Rio de Janeiro como o Largo do Paço, a Praça Tiradentes. Enfim, o narrador propõe um passeio pelas ruas e lugares da cidade do Rio de Janeiro.

Marques Rebelo, por sua vez, mantém tão estreita relação com a cidade que ambienta quase toda a sua obra no Rio de Janeiro. Ouçamos as palavras de Renato Cordeiro Gomes, que o denomina “cronista-em-trânsito enraizado no Rio de Janeiro”:

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. O olhar oposto ao do Barão do Rio Branco viaja para trás ancorado na perspectiva do presente. **Envolvido afetivamente com cada bairro**, traça esboços de seu desenho inacabado, dessas fatias da cidade em expansão. Cada texto constitui, na verdade, pequenas sínteses da história desses bairros, em que enfatiza a vida miúda, as tradições, a memória coletiva, em detrimento da história dos poderosos. (GOMES, 1994, p. 99) [GRIFO MEU]

O envolvimento afetivo de Marques Rebelo com a cidade é expresso em suas crônicas, contos e romances, que procuram captar o instante de uma cidade que se vai modificando:

Rebelo constata o apagamento da memória urbana traçada na escrita das pedras dos monumentos, só possível de resgate através do livro, lugar de inscrição do passado frente ao que se vai transformando em ruínas. Junto a elas o cronista resiste, identificando-se à escada “sólida, granítica, destemerosa” – memória que protesta, inútil e impotente, em oposição aos indiferentes operários, instrumento dos agentes do progresso. (GOMES, 1994, p.94).

Ao ler as obras dos dois autores em questão, o leitor contemporâneo entra em contato com a perpetuação da fragmentação da cidade em função de sua imersão nos mesmos problemas, apesar do tempo decorrido entre as obras. A fragmentação da cidade, que se revela em sua bipartição, é explícita na crônica “Visões d’Ópio”, em que o narrador-repórter retrata o cotidiano dos viciados que moram na “cidade velha”, e estabelece o contraste entre a cena e a obscena da cidade na descrição do ambiente. Logo no primeiro parágrafo lê-se:

Era às seis da tarde, defronte do mar. Já o sol morrera e os espaços eram pálidos e azuis. As linhas da cidade se adoçavam na claridade de opala da tarde maravilhosa. Ao longe, a bruma envolvia as fortalezas, escalava os céus, cortava o horizonte numa longa barra cor de malva e, emergindo dessa agonia de cores, mais negros ou mais vagos, os montes, o Pão de Açúcar, S. Bento, o Castelo apareciam num tranqüilo esplendor. Nós estávamos em Santa Luzia, defronte da Misericórdia, onde tínhamos ido ver um pobre rapaz eterômano, encontrado à noite com o crânio partido numa rua qualquer (...) (RIO, 1987, p. 59).

Neste trecho da crônica de João do Rio, a cena da cidade, ou seja, a parte da mesma passível de exposição, é representada pela paisagem natural, confrontada à miséria da Rua da Misericórdia, um exemplo da obscena da cidade e, portanto, de tudo aquilo que era indesejável e inadmissível na “metrópole modelo” que se ambicionava tornar real.

A cidade que Marques Rebelo vai retratar apresenta-se como extensão da de João do Rio, em parte porque os problemas que a cidade enfrentava na década de trinta do século XX eram uma herança do tempo de João do Rio, conforme já foi exposto. A origem dos recorrentes problemas encontra-se na implantação do projeto “Rio civiliza-se”, que, devido a seu caráter excludente, é o elemento unificador que norteia a figuração da cidade pelos autores, segundo pode-se verificar na observação de Renato Cordeiro Gomes sobre Marques Rebelo:

O progresso urbano a partir de Pereira Passos não engendra uma totalidade. Há uma permanência do Rio tradicional, conservador. Cria-se com o projeto “Rio civiliza-se” uma cidade que se quer moderna mas superposta a outra. A modernidade excludente contribui para uma visão partida já dramatizada em Lima Barreto, e mesmo Bilac e João do Rio. (GOMES, 1994, p.115)

A observação do estudioso é pertinente por estabelecer a unicidade da origem dos problemas da cidade de João do Rio e da contemporânea de Marques Rebelo, e por deixar clara a relação __revestida de tensão__ dos mesmos com a implantação de uma modernidade excludente, superficial e despida de qualquer preocupação social.

A fragmentação que gera a dualidade do Rio de Janeiro e que tem sua origem na exclusão imposta ainda nos anos do “Rio civiliza-se”, permanece inalterada até Marques Rebelo, conforme se pode comprovar nas afirmações abaixo, que aludem, respectivamente, à cidade de João do Rio e à de Marques Rebelo:

O Rio de Janeiro, na época, era o centro político, comercial e populacional do país. As atividades de importação foram intensificadas nesse período e a cidade recolhe influências da Europa e América, cultuando a última moda com uma euforia consumista. O Rio respira

a modernidade, mas é uma cidade que parou a si mesma no tempo – sua estrutura urbana é velha, ultrapassada, e defronta-se com numerosos problemas de desenvolvimento. Foi uma época agitada, entre o saneamento, revoltas, a derrubada de velhos prédios, abertura de avenidas: enfim, O “Rio civiliza-se” em determinados pontos da superfície, mas a miséria continua. (OLIVEIRA & GENS, 1987, p. X)

O Rio de Marques Rebelo – capital, cosmopolita, burocrata – aponta para um processo de transformação do país, em face da modernidade industrial. E, nesse percurso, vai deixando no caminho as marcas da ruína que subjazem à euforia do progresso. Microcosmo e síntese do país, para onde convergem todos os ecos e de onde partem, no âmbito institucional, todas as decisões, o Rio de Janeiro ultrapassa o sujeito: enciclopédia da desorganização social configurada na falta de consciência das classes populares, concomitante com uma rígida organização totalitária do Estado, que, sob o disfarce do populismo, nutre, de maneira espetacular e com astúcia, a impostura de uma harmonia, de uma identidade inexistente, usando o recurso de um risível *chauvinismo*. Resta, ante a separação entre Estado e sociedade, o Carnaval, a esperteza do malandro, a coragem ingênua de um tipo de mulher, numa forma de resistência difusa. (RODRIGUES FILHO, 1986, p.115)

A respeito das mudanças pelas quais passavam a cidade retratada por Marques Rebelo, é bastante claro o trecho a seguir, extraído de *A guerra está em nós*, o terceiro volume de *O espelho partido*:

Para que passasse __é um exemplo__ a grandiosa Avenida Presidente Vargas primeiramente derrubaram a igreja da Imaculada Conceição e a de São Domingos; nem os católicos reclamaram muito, Nem a Cúria, eles crentes de que se tratava de progresso- e o progresso é natural, como canta o sambista -, ela satisfeita com os bagarotes das desapropriações, no fundo, um dez-réis de mel coado. Depois, pouco adiante, outras duas velhas igrejas desapareceram, vítimas dum vandalismo que poderia ser evitado: a de São Pedro Apóstolo, redondinha, com paredes largas de dois metros, argamassados a óleo de baleia, e a do Bom Jesus do Calvário, duas vezes secular e que muito aparece nas *Memórias de um sargento de milícias*.

Não adiante reclamar contra a transformação grosseira e desnecessária da fisionomia da cidade__, os poderes são surdos pensando que são sábios. Fomos de passo triste para as ruínas como quem visita um morto. Fomos vizinhos. Os operários arfavam no meio da calça. O montículo de tijolos parece um túmulo. Bom Jesus do Calvário, perdoai! A escada de pedra que conduzia à torre do sino, curiosa obra de alvenaria, escada livre, ousadamente sobre o vácuo, guardava ainda as marcas dos pés dos sineiros, que, através dos anos por ela subiram. Sólida, granítica, destemerosa, resistia ainda como um protesto! Mas os operários não paravam (REBELO, 2002c, p. 434-435).

Depreende-se, a partir das citações acima, a semelhança entre o Rio de Janeiro de Marques Rebelo e o de João do Rio. A cidade que ambos representam é idêntica e separada apenas temporalmente. É o “Rio Patológico”, segundo denominação de Nelson Rodrigues Filho em referência às obras de Marques Rebelo, antecipada por João do Rio em sua crônica “Visões d’Ópio”. Respectivamente:

O Rio de *Marafa* e *A estrela sobe* é um Rio patológico que subjaz ao discurso e à historiografia oficiais. No momento “heróico” da Revolução de Trinta, avulta __a exemplo do que decorre com Manuel Antônio de Almeida, com relação ao “tempo do rei” ou Lima Barreto com a chamada Primeira República__ uma população que não tem direito ao discurso. (RODRIGUES FILHO, 1986, p.102)

Nunca freqüentou os chins da cidade velha, nunca conversou com esses caras cor de goma que param detrás do Necrotério e são perseguidos, a pedrada, pelos ciganos exploradores? Os senhores não conhecem esta grande cidade que Estácio de Sá defendeu um dia dos franceses. O Rio é o porto de mar, é cosmópolis num caleidoscópio, é a praia com a vaza que o oceano lhe traz. (RIO, 1987, p. 59)

O Rio de Janeiro encenado por ambos é o Rio fragmentado, dual e patológico, a cidade dos mutilados, dos infelizes, das meretrizes, dos bandidos e desvalidos. Essa é a cidade em que: “Há de tudo – vícios, horrores, gente de variados matizes, niilistas rumaicos, professores russos na miséria, anarquistas espanhóis, ciganos debochados. Todas as raças trazem qualidades que aqui desabrocham numa seiva delirante” (RIO, 1987, p. 59).

O próximo aspecto comum aos dois escritores é o que, sem dúvida, primeiramente salta aos olhos dos leitores: a escolha dos excluídos como matéria narrativa. Observa-se que, tanto nas crônicas de João do Rio escolhidas para análise —“Visões d’Ópio” e “A fome negra”— quanto nos romances *Marafa* e *A estrela sobe*, os autores procedem a um recorte do Rio de Janeiro e descrevem a cidade sob o viés da exclusão, mas não sob a ótica do excluído. A ótica sob a qual os autores figuram a cidade será analisada mais adiante neste capítulo. Por enquanto, fiquemos com as palavras de Ana Lúcia Oliveira e Rosa Gens sobre João do Rio:

Nesse passeio poético, o cronista revela uma face obscura da cidade, camuflada em becos e vielas que dela fazem parte. Sobretudo, **revela por fragmentos o perfil do Rio de Janeiro e de seus habitantes, não dos que freqüentavam os salões de Botafogo, mas daqueles que se misturavam na sombra e se configuravam como povo.** O cenário urbano irá, assim, esbater-se na caracterização do humano, que preenche o espaço da referencialidade. Os aspectos urbanos exteriores apresentam-se muitas vezes dissolvidos nessa busca, e a cidade se exhibe em um aglomerado de tipos, figuras anônimas que se perdem em meio à multidão. Entretanto, no texto, fulguram irradiando a significação essencial. Ao universo da crônica comparecem tatuadores, mendigos, pivetes, na desordem de uma esfera livre. O narrador repórter sai, “devagar e a pé, a visitar bodegas reles, lugares bizarros, botequins inconcebíveis”. (OLIVEIRA & GENS, 1987, p. XI) [GRIFO MEU].

Com efeito, João do Rio deixa claro o abismo entre a cidade cosmopolita e o submundo carioca, que é assim descrito pelo cronista:

A população desse beco mora em magotes em cada quarto e pendura a roupa lavada em bambus nas janelas, de modo que a gente tem a perene impressão de chitas festivas a flamular no alto. Há portas de hospedarias sempre fechadas, linhas de fachadas tombando, e a miséria besunta de sujo e de gordura as antigas pinturas. Um cheiro nauseabundo paira nessa ruela desconhecida (RIO, 1987, p. 60).

No caso de Marques Rebelo, além da cena reproduzida na segunda página deste estudo sobre os autores, a diferença entre a cena e da obscena da cidade pode ser observada no romance *A estrela sobe*. A primeira representada pelo centro da cidade, vitrine do cosmopolitismo carioca __ainda que duvidoso__ e a segunda representada pelo humilde bairro da Saúde, onde mora Leniza:

Era a primeira vez que ele a levava em casa.
 - Manda parar na primeira esquina. Automóvel não sobe.
 Ele despachou o táxi:
 - Mas subo eu.
 Leniza sentiu-se mais à vontade, mais segura de si, naquela escuridão tão sua conhecida:
 - Pois tenho pena.
 Ele afundava os pés em buracos invisíveis, prendia-os nos vão das pedras. Ela deu-lhe a mão:
 - Guie-se por mim, sou formada neste precipício.
 Os passos vagarosos ecoavam, lúgubres, secos. Vinha distante, doloroso, um apito de trem.
 - É triste, não é?
 - Um pouco.
 - Bastante, mas ao menos de noite tem uma vantagem: não se vê como é imunda.
 As casas velhas, tortas, desalinhadas, dormiam. Nenhuma janela acesa, nenhuma luz pelas frinças. Os lampiões silvam. Os olhos do gato riscam no escuro, verdes, demoníacos. E os passos ecoam, sinistros, secos, vagarosos. A ladeira fazia uma curva (...)
 (REBELO, 2002, p. 29).

Mário Alves atrasou-se pagando a despesa, foi encontrá-la na rua, cujo movimento diminuiria sensivelmente, encostada ao gradil de uma árvore, pensativa, como arrependida de sua atitude. Foi discreto por instinto e ofereceu-lhe o braço. Ela aceitou, andaram. Iam em frente às vitrines ofuscantes, sem olha-las. Passaram o cinema barato, um ponto de jornais, o bar automático, donde vinha um cheiro nauseabundo de gordura rançosa, um varejo de cigarros. Onde iriam? Atravessaram a rua, pegaram a calçada oposta. Onde iriam? Cada um esperava do outro uma proposta. A orquestra do restaurante esforçava-se numa valsa vienense. Gritou a iluminação de outro cinema barato, de cartazes pavorosos e compridas bichas na bilheteria. (...) (REBELO, 2002, p. 63)

A ênfase nos excluídos faz da matéria-prima das obras em questão tudo aquilo que se tentava esconder na cidade civilizada, e, entre seus personagens, estarão não mais do que aqueles que se tentou expulsar da metrópole quando do advento do “bota abaixo” e que se continua tentando expulsar ainda atualmente.

João do Rio desce às “chagas lamentáveis da cidade” para narrar a vida nos “círculos infernais”, enquanto Marques Rebelo elege uma legião de marginalizados como matéria-prima de seu romance. Marginalizados no sentido mais estrito da palavra, pois, mesmo os que não estão à margem da lei ou dos códigos sociais vigentes, são marginalizados pela condição econômica. Há ainda os marginalizados pelos dois motivos, como é o caso de Teixeira, por exemplo, personagem do romance *Marafa*. Caracterizado como malandro e cafetão, é alguém que não aceita se submeter às regras sociais e, além disso, é paupérrimo, valendo-se de todos os

expedientes possíveis para sobreviver. Expedientes esses que vão do uso da força física à armação de golpes, passando pela exploração de prostitutas. Sobre a condição marginal de Teixeira, observe-se o trecho do romance *Marafa* destacado abaixo:

Se a vida encrocava, o que acontecia freqüentemente, 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. Tafulhava tudo na mala e saía calmamente. Mandassem depois cobrar para ver o que acontecia... Nunca chegou a acontecer nada (REBELO, 2003, p. 18).

Assim, em *Marafa*, o Rio de Janeiro encenado é também o submundo da cidade. Marques Rebelo escolhe, em consonância com o cronista João do Rio, uma trupe de marginalizados para personagens e as áreas mais bizarras da cidade para cenário, criando um romance de prostitutas, malandros e empregados desqualificados, ambientados na zona do meretrício de Mangue, na zona boêmia da Lapa e áreas periféricas das famílias pobres (Rodrigues Filho, 1986):

Narrativa de feição neonaturalista, nela o *epos* cede lugar ao *pathos*, sem lugar para a utopia. Os personagens, em sua grande maioria, estão condenados, na luta pela sobrevivência, ao conformismo e à resignação. Não há no mundo amorfo e alienado em que vivem, lugar para nenhum perfil de classe, se por isso entendermos “categoria social composta de indivíduos que não só exercem papel semelhante no processo produtivo, mas têm objetivos definidos de ação, oriundos de uma consciência comum do papel que desempenham neste processo e na sociedade”. Não podem eles ter consciência do papel que desempenham no processo e na sociedade, porque não desempenham nenhum papel. Como massa anônima de mendigos, lavadeiras, viúvas, empregados sem maior qualificação, não chegam a constituir classes (RODRIGUES FILHO, 1986, p.102).

Um exemplo da falta de consciência de que fala Nelson Rodrigues Filho está no personagem José, um funcionário sem possibilidades de ascensão, mas que vive, no entanto, “conformado e contente”:

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. (REBELO, 2003, p.31)

Essa mesma falta de consciência de classe está presente em João do Rio e é exposta cruamente na crônica “Os trabalhadores da estiva”, na qual o narrador observa que “Aqueles seres ligavam-se aos guinchos; eram parte da máquina; agiam inconscientemente” (RIO, 1987, p.107); e na crônica “A fome negra”, em que o narrador diz sobre os trabalhadores do depósito de manganês: “É uma espécie de

gente essa que serve às descargas do carvão e do minério e povoa as ilhas industriais da baía, seres embrutecidos, apanhados a dedo, incapazes de ter idéias” (RIO, 1987, p.114)

É importante não apenas observar a priorização, nas obras dos dois autores, dos que foram excluídos pelo cosmopolitismo de superfície (Gomes, 1994) que assolou a cidade, como também verificar que estratégias os autores elegeram para compor as narrativas sobre a cidade. Pois tanto João do Rio em suas crônicas quanto Marques Rebelo em seu romance tratam do submundo de “Sebastianópolis” e têm óticas bastante semelhantes, como será visto posteriormente.

Quanto a mais um dos pontos de convergência entre a narrativa dos autores analisados __a tematização da impossibilidade de rompimento das barreiras sócio-econômicas__, pode-se dizer que é não só o elemento unificador dos dois núcleos em que se divide o romance *Marafa* e da dualidade da cidade sintetizada na personagem Leniza, de *A estrela sobe*, como também unificará sob esse aspecto as crônicas de João do Rio.

A impossibilidade de romper as barreiras sócio-econômicas é referida em *Marafa*, como no trecho já transcrito que se repete abaixo:

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. (REBELO, 2003, p. 31)

Deve-se atentar para a semelhança entre José __personagem de *Marafa* que se torna boxeador na tentativa de ultrapassar sua condição social de empregado desqualificado e sem grandes possibilidades de ascensão profissional__ e os trabalhadores da estiva retratados por João do Rio. O personagem de *Marafa* vive “conformado e sem revoltas”, enquanto os de João do Rio possuem “fisionomia resignada”.

A resignação e o conformismo em que estão mergulhados os personagens de Marques Rebelo são consequência da situação de impotência a que estão submetidos pela "totalidade social". Afirma a respeito Nelson Rodrigues Filho:

Quase documental, o processo narrativo constrói personagens confinados em seu ambiente, que não entram em conflito mais radical com a totalidade social. Sem direito nem mesmo ao desejo, condenados que estão ao círculo fechado de sua condição inferior, os

que tentam rompê-lo pagam o preço da **punição**. (RODRIGUES FILHO, 1986, p.103)
[GRIFO MEU]

A impossibilidade de ultrapassar as barreiras sócio-econômicas e a conseqüente punição aos que desejam transpor sua condição social __tópicos a que se refere a citação acima__ introduzem a análise da postura do narrador nas obras. A propósito, acrescenta Nelson Rodrigues Filho: “Esse mundo da ordem tem o estigma da condenação. Os que ousam ambicionar e lutam para romper o círculo a que estão condenados, fatalmente vão encontrar, na nova convivência, o fracasso e, à vezes, a morte” (RODRIGUES FILHO, 1986, p.108).

O “mundo condenado”, como denomina Nelson Rodrigues Filho o pólo da ordem em *Marafa*, sofre os efeitos da atitude punitiva reservada àqueles que tentam transpor as barreiras sócio-econômicas.

A punição está presente no romance *Marafa*, no qual José, que ambicionou transpor aquelas barreiras, acaba morto pelo malandro Teixeira; no romance *A estrela sobe*, no qual a personagem Leniza percorre uma saga inútil para alcançar o estrelato e, ao que tudo indica, não alcança o sucesso como cantora de rádio e acaba abandonada pela mãe; e também nas crônicas de João do Rio, nas quais a punição realiza-se através da estagnação sócio-econômica, como evidencia a crônica “A fome negra”: “Só têm um instinto: juntar dinheiro, a ambição voraz que os arrebenta de encontro às pedras **inutilmente**.” (RIO, 1987, p.114) [GRIFO MEU]

Segundo Antônio Arnoni Prado, ao analisar as crônicas de João do Rio, a punição reservada aos excluídos que tentam ultrapassar sua condição exerce uma função na sociedade: “No Brasil, o pária sempre foi um motivo literário edificante. Não para ele, é claro, mas para os que viam no seu fracasso o remédio social preventivo contra os riscos a que estão expostos os homens de bem” (PRADO, 1983, p. 68).

A seguir, discutir-se-á até que ponto a punição reservada aos desejosos de progresso social e econômico está intimamente relacionada à postura assumida pelo narrador, em função de sua própria condição social.

A análise da postura do narrador em João do Rio e Marques Rebelo começa a elucidar uma das questões propostas neste capítulo: de que maneira se dá a representação dos marginalizados nas crônicas e no romance analisados.

À postura do narrador fazem menção críticos como Nelson Rodrigues Filho __que a chamou de “certo moralismo” do narrador (Rodrigues Filho, 1986)__,

aludindo a Marques Rebelo; e críticos como Antônio Arnoni Prado, que usou a expressão “ângulo preconceituoso”, referindo-se a João do Rio, conforme citação a seguir:

Talvez por isso as reportagens de João do Rio, escritas do ângulo preconceituoso de quem vê o Brasil dos anos 10 pensando no fausto da corte mantida pelo braço escravo, tenham um peso documental diferente. João do Rio, afinal, é o duplo do dândi que circulava pelo Rio com ar de Oscar Wilde sem cacife de grã-fino. (PRADO, 1983, p. 68)

A análise do posicionamento do narrador resgata o que já foi afirmado neste mesmo capítulo ao analisarmos a figuração da cidade levada a efeito pelos autores: sua realização dá-se sob o viés da exclusão, mas não sob a ótica do oprimido.

Devo esclarecer que, na minha opinião, tanto em Marques Rebelo quanto em João do Rio __embora, em relação ao último, não se possa esquecer que o sensacionalismo é inerente à matéria jornalística__, a punição ou condenação dos personagens não tem, propositadamente, o intuito de manutenção da hierarquia social; ou, conforme a citação de Prado, a exposição dos marginalizados não tem por objetivo “exercer sua função social”.

As obras analisadas tanto podem sugerir que os escritores têm sua visão condicionada pela posição social que ocupam, como podem apontar para a efetiva impossibilidade de transpor as barreiras sócio-econômicas vigentes.

Nas palavras de Antônio Arnoni Prado acerca de João do Rio, o “ângulo preconceituoso” é conseqüência da suposta neutralidade do narrador (Prado, 1983). Essa atitude supostamente neutra é própria do narrador que descreve uma condição alheia à sua e pelo mesmo não compartilhada, pois o narrador, ainda que não de maneira consciente, mantém-se em seu lugar de intelectual e não abre mão de seu privilégio de classe, conforme afirma o crítico no trecho a seguir:

E a razão é que nele [João do Rio] a imagem da degradação é duplamente motivada. De um lado, porque a **distância em relação à burguesia e ao proletariado** (forças que então emergiam do novo sistema de produção) estimula a atitude crítica, uma espécie de isenção moral deliberada. De outro, porque esse desajuste intencional repercute no arranjo escrito do universo degradado: a vileza da classe dominante, por exemplo, mais afeita ao *gran finale*, é sempre tema para a ficção: a degradação do oprimido, banalizada como motivo livre, é sempre assunto para a reportagem. (PRADO, 1983, p. 69) [GRIFO MEU]

Mais uma vez, deve-se diferenciar Marques Rebelo de João do Rio e ressaltar que a crônica jornalística deveria atender à expectativa do público leitor; deveria,

portanto, conter certa dose de sensacionalismo para seduzir esse público. Um exemplo desse tom sensacionalista está na crônica “Visões d’Ópio”:

Sinto náuseas e ao mesmo tempo uma nevrose de crime. A treva da sala torna-se lívida, com tons azulados. Há na escuridão uma nuvem de fumaça e as bolinhas pardas, queimadas à chama das candeias, põem uma tontura na fumaça, dão-me a imperiosa vontade de apertar todos aqueles pescoços nus e exangues, pescoços viscosos de cadáver onde o veneno gota a gota dessora. (RIO, 1987, p. 61)

A postura distanciada do narrador pode ser amplamente apreciada nas crônicas de João do Rio, nas quais o cronista é sempre conduzido ao submundo da cidade por um guia, que serve de mediador entre o narrador e o fato narrado, assegurando a distância necessária para a realização da crônica, como no trecho de “Visões d’Ópio”, em que o autor confessa: “Não resisti. O meu amigo, a pé, num passo calmo, ia sentenciando”; ou, mais adiante: “O meu amigo dobrou uma esquina. Estávamos no beco dos Ferreiros, uma ruela de cinco palmos de largura, com casas de dois andares, velhas e a cair.” (RIO, 1987, p. 60).

Quanto ao Marques Rebelo de *Marafa*, afirma Renato Cordeiro Gomes: “O narrador em terceira pessoa não fecha a realidade em torno de um ângulo restrito. Não se identifica com nenhum dos dois microcosmos. Narra-os através das ações, cada um com seus dramas miúdos.” (GOMES, 1994, p.124). A não-identificação do narrador com o fato narrado pode ser observada no trecho a seguir, de *Marafa*:

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 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 um 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. (...) (REBELO, 2003, p.128)

Para Renato Cordeiro Gomes, o narrador, em Marques Rebelo, fala de um lugar de classe. Ou, ainda nas palavras do estudioso:

A visão conservadora e moralista de Rebelo se transmite ao narrador que fala de um lugar de classe, não lhe permitindo, portanto, dramatizar fortemente a dialética da ordem e da desordem. Impede-o de sair dos contrastes entre desvalidos e marginalizados. Leva-o a não tensionar a desordem com a ordem controladora da sociedade, que garante os

mecanismos injustos dos privilégios. Talvez seja por isso que a prisão de Teixeira e o suicídio de Rizoleta possam ser lidos como a tentativa de volta a um mundo domado. Assim também, a "punição" de José com a morte, por ter saído da rotina do seu círculo regado e se aproximado do hemisfério que lhe é estranho. (GOMES, 1994, p.128)

Ou moralistas, ou preconceituosos, mantendo-se em seu lugar de classe ou não, o que não se pode negar quanto aos dois autores citados neste capítulo é que realizaram um primoroso trabalho literário, jornalístico e documental, ao retratar o submundo carioca e aproximar sua lente da “cidade selvagem”.

3.3 Tão feios fins de tão belos começos

Este subcapítulo terá como objetivo principal apontar alguns dos modos como a literatura de Marques Rebelo dialoga com a obra de Lima Barreto.

Para atingir o objetivo proposto, serão utilizados os romances *Recordações do escrivão Isaías Caminha* e *A estrela sobe*, de Lima Barreto e Marques Rebelo, respectivamente, com foco privilegiado em seus protagonistas, Isaías e Leniza, e em suas possíveis semelhanças e diferenças.

Os dois personagens têm como primeiro ponto em comum a origem humilde. Sobre o personagem que dá título ao romance de Lima Barreto, Carmen Lúcia Negreiros afirma: “Seu lugar de origem marca-se pela ambigüidade de situar-se entre o ‘espetáculo de saber do pai’ , padre da pequena cidade onde nascera e, portanto, proibido de revelar sua paternidade, e a ignorância da mãe, dócil, submissa e socialmente marginalizada pela pobreza. (Figueiredo, 1998:163); já Leniza, a personagem de *A estrela sobe*, é filha de um relojoeiro ‘imprevidente’ e de D. Manoela, “que ajudava incansavelmente o marido, cozinhando, lavando, cosendo(...)” (Rebelo, 2002:11). A origem humilde de Leniza é expressa no primeiro parágrafo do romance, que narra o seu nascimento:

A primeira filha de Dona Manoela morreu aos quatro meses, numa gastroenterite, que zombou tanto da homeopatia e alopatia dos médicos como do empirismo solícito das vizinhas. Chamava-se Mariza, nome dado pelo pai, que escolheu também o da segunda – Leniza, nascida seis anos depois, numa casinha da Rua da América, para onde o casal se mudou após o desgosto. (REBELO, 2002, p.11)

Os dois protagonistas, estimulados por outros personagens, ambicionam melhorar de vida e partem em busca de seu sonho de grandeza, que pode ser a obsessão pelo ‘mágico’ título do doutor, que teria “poderes e alcances múltiplos, vários, polimórficos...” (BARRETO, s/d, p. 46); ou o desejo de alcançar o sucesso como cantora de rádio.

Leniza, estimulada por um hóspede da casa de cômodos de sua mãe, seu Alberto, crê na possibilidade de se tornar cantora:

(...) Para as noites em casa tem os romances emprestados, as revistas, os jornais dos hóspedes. Tem o rádio do vizinho também. É desgraçado de fanhoso, mas é rádio. Tem seu Alberto sempre amigo, sempre de violão, sempre animando-a:

- Que linda voz!
- Pelo senhor eu já estava no rádio, não é, seu Alberto?
- Por que não? Há muitas piores que lá estão.

Leniza confundia-o:

- Está ouvindo, mamãe? Piores.

Dona Manoela ria, ele ria também:

- É uma maneira de dizer.
- Eu sei!...

Dona Manoela achava que era preciso muito pistolão. Seu Alberto achava que seria bom ela tentar. Ir a uma estação, cantar para eles ouvirem... Voz tinha. Graça também. Quem sabe? Ia falando, falando... _ a voz mole, arrastada, quase feminina. Dona Manoela insensivelmente dando corda: -É, não é... – Leniza não ouve – sonha. Ela cantando. Ela ouvida pela mãe, por seu Alberto, pelo vizinho, por todo mundo. Ela ganhando dinheiro, muito dinheiro, ela se vestindo bem, cotada à beça, com retrato nos jornais todos os dias. [...] (REBELO, 2002, p. 20)

Enquanto Isaías, que cresce influenciado pelo ‘espetáculo de saber do pai’ (BARRETO, s/d, p. 37), encontra na professora Ester o estímulo para alimentar sua obsessão pelo título de doutor:

A minha energia no estudo não diminuiu com os anos, como era de esperar; cresceu sempre progressivamente. A professora admirou-me e começou a simpatizar comigo. De si para si (suspeito eu hoje), ela imaginou que lhe passava pelas mãos um gênio. Correspondi-lhe à afeição com tanta força d'alma, que tive ciúmes dela, dos seus olhos azuis e dos seus cabelos castanhos quando se casou. Tinha eu então dois anos de escola e doze de idade. Daí a um ano saí do colégio, dando-me ela, como recordação, um exemplar do *Poder da Vontade*, luxuosamente encadernado, com uma dedicatória afetuosa e lisonjeira. Foi o meu livro de cabeceira. Li-o sempre com mão diurna e noturna, durante meu curso secundário, de cujos professores, poucas recordações importantes conservo hoje. Eram banais! Nenhum deles tinha os olhos azuis de Dona Ester, tão meigos e transcendentes que pareciam ler meu destino, beijando as páginas em que estava escrito!...

Quando acabei o curso do Liceu, tinha uma boa reputação de estudante, quatro aprovações plenas, uma distinção e muitas sabatinas ótimas. Demorei-me na minha cidade natal ainda dois anos, dois anos que passei fora de mim, excitado pelas notas ótimas e pelos prognósticos da minha professora, a quem sempre visitava e ouvia. Todas as manhãs, ao acordar-me, ainda com o espírito acariciado pelos nevoentos sonhos de bom agouro, a sibila me dizia ao ouvido: Vai, Isaías! Vai!... Isto aqui não te basta... Vai para o Rio! (BARRETO, s/d, p. 38-39)

Ambos os protagonistas esbarram na “hostilidade do meio” quando se lançam em busca de seus objetivos. Porém, a princípio, pode-se dizer que essa “hostilidade do meio” não é tão somente o ‘mundo condenado’ a que se referiu Nelson Rodrigues Filho em relação ao romance *Marafa*, mundo que encontra correspondência no segundo romance rebeliano e, que também parece estar presente em *Recordações do escrivo Isaiás Caminha*. Isto porque, embora a “condenação” das personagens seja constante nos dois autores, há uma sensível diferença entre eles, que seria interessante evidenciar. Em Lima Barreto, a tônica da condenação de uma condição social inferior está intimamente relacionada à questão racial, enquanto em Marques Rebelo as personagens estão “condenadas” apenas por sua situação econômica, por seu pertencimento a determinado segmento social. Porém, para ambos, cabe a observação de Carmen Lúcia Figueiredo sobre Isaiás Caminha: “(...) os limites e percalços do protagonista devem-se ao conjunto social e não às falhas individuais. “A causa do fracasso “não estava em nós, na nossa carne e no nosso sangue, mas fora de nós na sociedade que nos cercava, as causas de tão feios fins de tão belos começos” ” (FIGUEIREDO, 1998, p.162)

Nos dois romances os personagens saíram de uma atmosfera de sonho, na qual a realização dos desejos de ascensão social e profissional é absolutamente possível, para serem lançados à realidade que esmaga seus desejos de ir além. A esse choque com a realidade castradora, Carmen Lúcia Figueiredo, referindo-se a Lima Barreto, chamou de “revelação de *trincheiras de sonho*” (FIGUEIREDO, 1998, p.166), expressão que pode valer para Leniza, embora cada protagonista reaja de maneira própria a esta revelação.

Em *Recordações do escrivo Isaiás Caminha*, a condenação do personagem-título devido à “ambiência hostil” o faz desistir de suas ambições iniciais:

Eu tinha cem mil-réis por mês. Vivia satisfeito e as minhas ambições pareciam assentes. Não fora só a miséria passada que assim me fizera; fora também a ambiência hostil, a certeza de que um passo para diante me custava grandes dores, fortes humilhações, ofensas terríveis. Relembra-me da minha vida anterior; sentia ainda muito abertos os ferimentos que aquele choque com o mundo me causara. Sem os achar, em consciência, justos, acobardava-me diante da perspectiva de novas dores e apavorei-me diante da imagem de novas torturas. Considerei-me feliz no lugar de contínuo da redação de *O globo*. Tinha atravessado um grande braço de mar, agarrava-me a um ilhéu e não tinha coragem de nadar de novo para a terra firme que barrava o horizonte a algumas centenas de metros. Os mariscos bastavam-me e os insetos já se me tinham feito grossa a pele... (BARRETO, s/d, p.168)

Leniza vivencia o “choque com o mundo” quando percebe que foi enganada pelo amante Mário Alves, aquele que arranhou seu emprego na rádio Metrópolis, combinando um salário de seiscentos mil-réis. A atitude de Mário Alves será fator determinante na prostituição de Leniza:

_ Chegara o fim do mês e com ele o desespero. A *Metrópolis* não pagara senão duzentos mil-réis. Interpelara Porto: Safadeza! Onde estava o seu contrato? Não havia contrato. Viu que caíra num conto do vigário. Patife! Patife! Fora iludida. Miseravelmente iludida. Odiava Porto, odiava Mário, chorava desesperadamente. Safados! Safados! Devia ao seu Nagib um dinheirão, devia à Judite, devia ao sapateiro, ao homem das meias, à farmácia. Como satisfazê-los? E a mãe? Como seria? A mãe nunca acreditara muito naquela história de rádio. Não a condenava abertamente, fugia de falar no assunto, mas achara que fora rematada insensatez deixar o emprego. Fora insensatez mesmo! Completa, completa! La era uma desmiolada. E como agüentaria a derrota de se apresentar à mãe sem dinheiro, sem nada? !... Vocês são uns monstros!, gritara. Uns monstros! Mentirosos, cínicos! (...) Tudo tem os seus recursos – lembrou-se que ela poderia pedir ao Mário, exigir mesmo, mas teve a prudência de não lhe falar. Ele falaria. Ele telefonaria ao Mário, que afinal era sacanagem do Mário. Sempre ordinário, sempre metido em emburlos. Botara a pequena naquela encrenca, deixara-a iludida (e ele, Porto, também se sentia culpado), abandonada, sem emprego, sem nada. Leniza gastou-se Foi-se abatendo, abatendo como um balão que perde o gás, saiu pelo braço do Porto que a largou numa esquina. Que fazer? Que fazer? Um desespero surdo era agora o seu. Um desespero que não se podia extravasar em berros, em gritos, em queixas, em invectivas – **água raivosa que não vence as barragens**. Lembrou-se de Oliveira... Tudo tão diferente! Que derrota! Queria ser livre, que tolice!... “Ninguém é livre, Leniza. Tolicel!” A noite cobria o mundo. Os homens passavam. A lembrança de Mário foi-lhe odiosa, encheu-a outra vez de um furor ativo, de um desespero que quer agredir, xingar, maltratar, gritar! Tudo poderia ser tão diferente... E a mãe? A cabeça rodava. Como entraria em casa? Como haveria de entrar em casa com as mãos abanando? Tanta prosa, tanta prosa... Precisava mostrar o dinheiro. Precisava de seiscentos mil-réis. Amassava a carteira – Duzentos mil-réis!... **Sentia-se vil, miserável, pior do que a lama, vencida.** [...] (REBELO, 2002, p. 81- 82) [GRIFOS MEUS]

Outra diferença digna de nota entre Isaías e Leniza é a maneira como cada um reage à “ambiência hostil”. Enquanto Isaías ‘acobardava-se diante da perspectiva de novas dores e apavorou-se diante da imagem de novas torturas’ (BARRETO, s/d, p.168), Leniza não se dá por vencida e segue, determinada, em seu propósito de subir na vida:

Sentia-se miserável, imunda, escória humana, campo de todos os pecados, pura lama. Mas subira. Dois ou três degraus na escada do mundo. Via que já estava num plano bem acima, algumas figuras já ficavam menores, a miséria escondia-se já numa bruma longínqua. **Mas precisava subir mais, sempre mais, custasse o que custasse.** (REBELO, 2002, p. 83) [GRIFO MEU]

Em certa medida, tanto Isaías quanto Leniza se acomodam à situação em que são colocados ante a negação de seus desejos primevos. Isaías acomoda-se na profissão de contínuo, por acreditar ser o posto mais alto que poderia chegar. Sua acomodação chega mesmo a atingir o nível mental e intelectual:

Depois de acobardado, tornei-me superior e enervado e não tentei mais mudar de situação, julgando que não havia no Rio de Janeiro lugar mais digno para o genial aluno de Dona Ester que a de continuo numa redação sagrada. Não estudei mais, não abri mais o livro. Só a leitura d' *O Globo* me agradava, me dava prazer. Comecei a admirar as sentenças literárias do Floc, as pilhérias do Losque, a decorar a gramática homeopática do Lobo e a não suportar uma leitura mais difícil, mais densa de idéias, mais logicamente arquetetada, mesmo quando vinha em jornal. Era pesado e...

(BARRETO, s/d, p.169-170)

Leniza acomoda-se inicialmente à situação de amante de Dulce, a primeira a oferecer-lhe dinheiro para a quitação de suas dívidas:

[...] 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 a sua subida. E sentia que precisava ter coragem, reagir, libertar-se de Dulce, mesmo que fosse uma vitória fictícia como todas as suas vitórias, mesmo que fosse para cair logo depois, porque ela pressentia que cairia logo depois! Mas como? Como? E o fim do mês? Onde conseguiria dinheiro? [...] (REBELO, 2002, p.86)

E depois, quando reúne forças para romper com Dulce, acaba por sucumbir à prostituição, mantendo a profissão de cantora apenas como fachada, uma vez que os rendimentos do rádio não eram suficientes para a manutenção de seu novo padrão de vida:

Usava as mesmas palavras com que Dulce em tempos a animara, é a vida! E nunca mais vira Dulce. Saiu do apartamento dela disposta a se agüentar na vida custasse o que custasse. Iria se entregar ao tal dono da fábrica de calçados. E pediria ao Porto que a apresentasse quanto antes pois estava "precisando muito"; Porto achou a idéia "um tanto infame", mas não fazia objeções - apresentaria; por peso dela, porém, Amaro Santos se achava fora do Rio, consertando o fígado cinquentenário numa estação de águas minerais e só voltaria dentro de um mês. Estava decidida:

-Você está livre, Porto?
 -Livre, como?
 -Sem compromisso com alguma mulher?
 -Felizmente...
 -Você me acha cara por seiscentos mil-réis por mês, durante um mês?
 -Como?! – Fez ele surpreso.
 -Quero ser tua durante um mês. Um mês só. Enquanto o bestalhão do Amaro não volta. Acha caro?
 -Não. Barato. Baratíssimo – (estava assombrado!)
 -Pois sou tua. (REBELO, 2002, p. 88)

Os dois protagonistas preocupam-se em ostentar uma posição social que não é exatamente a que têm. Para Isaías, é importante que as lavadeiras que moram na casa de cômodos em que aluga um quarto, o vejam como um jornalista. A ostentação do título de doutor, que lhe renderia respeito e status sociais, mesmo que diante das pobres lavadeiras, lhe era tão importante que o personagem revela ter se sentido enervado com o deboche com que lhe trataram quando descobriram ser ele um mero contínuo da redação d' *O Globo*:

[...] As raparigas que residiam junto a mim, lavadeiras e costureiras, criadas de servir apelidaram-me “o jornalista”, e mesmo quando vieram a Ter exato conhecimento da minha real situação no jornal, continuei a ser por esse apelido conhecido, respeitado e debochado. **Fiquei enervado de orgulho pueril, tratando a toda a gente com um desdém sobranceiro**, sentindo-me tocado, atingido por um pouco da grandeza que cabia ao doutor Loberant, ao Losque e ao inimitável Floç. (BARRETO, s/d, p.169) [GRIFO MEU]

No caso de Leniza, o desejo de mostrar aos outros que subiu na vida é ainda mais flagrante. A aspirante a cantora de rádio começa a endividar-se antes mesmo de receber seu primeiro salário, ao passar no teste da rádio Metrópolis, para mostrar a todos que mudara de condição social:

Depois do almoço visitou o armarinho do seu Nagib. Comprou quanto quis, levou tudo para Judite. Quando a amiga soube da história do rádio, caiu das nuvens – era de abafar! Leniza conversou muito (Judite numa admiração louca por ela), levou um tempo imenso folheando figurinos, escolhendo modelos para os vestidos, pediu pressa com eles, tinha extrema necessidade – **Você sabe, Judite, agora o meio é outro, a gente tem de se apresentar...** Judite prometeu dar tudo pronto em quatro, cinco dias. No dia seguinte mesmo, Leniza poderia vir provar. Ela iria cortar todos naquela mesma noite, sem falta. (REBELO, 2002, p. 50) [GRIFO MEU]

A personagem, para ostentar a melhoria de situação financeira que o novo emprego na rádio lhe proporcionara, muda ainda para um apartamento próximo ao centro, cujo aluguel custava-lhe mais da metade de um salário que a rádio Metrópolis nem sequer pagava, e adquire novos hábitos, que aumentam suas despesas em três vezes o salário que recebe e findam por prendê-la, completamente, à necessidade de prostituir-se, para que o amante pague a diferença entre o que ganha e o que gasta; em última análise, para manter a imagem de cantora bem-sucedida:

O contrato do Cassino não veio, a venda dos discos não lhe deu grandes lucros, mas a *Continental* estava lhe pagando direitinho quinhentos mil-réis por mês. Suas despesas atingiam agora a um mínimo de um conto e quinhentos. Só em cabeleireiro iam uns vinte mil-réis por semana. Era incapaz de fazer as unhas, viciara-se em manicura. Cinema todos os dias. Não dispensava lanches na cidade. Chapéus, era um por mês, de cem mil-réis para cima. Sapatos, tinha um batalhão, mas também Amaro tinha uma sapataria de luxo... E era ele que entrava com a diferença. Aliás, tolerava-o mais agora. Já não lhe era mais odioso. Era até delicado, paciente, mão-aberta. E não a azucrinava em absoluto. Dava-lhe inteira liberdade. O que tinha era uma indisfarçável vaidade da sua presença em público ao lado dela. Lia-se no olhar, brilhante, baboso, lia-se nos seus gestos e na sua atitude, na maneira de falar, o orgulho de tê-la por amante, o que de algum modo a deixava satisfeita, tocada. (REBLO, 2002, p. 96)

Construir uma imagem em torno de si passa a ser fundamental para os dois protagonistas. Em relação à construção de uma imagem que não corresponde à realidade, é interessante a afirmação de Carmen Lúcia Figueiredo, analisando o romance *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, e, que pode também ser

estendida a Leniza, no que tange a questão da importância da visibilidade pública, pois, a cantora, assim como os intelectuais a que se refere Carmen Lúcia Figueiredo, constrói uma imagem em torno de si que não corresponde à realidade: “Para os intelectuais à margem do poder, produzir de si mesmo uma imagem cosmopolita é fundamental – a partir de cuidados com detalhes do vestuário, com quem andam e como falam – [...]” (FIGUEIREDO, 1998, p.173)

A semelhança apresentada entre os bastidores do jornal e os do rádio é bastante interessante. O jornal, em oposição à sua importância gigantesca no cotidiano popular, apresenta uma redação simplória e pequenina, assim como o rádio, cujos bastidores destoam muito da importância que o veículo de massas tem. Outro ponto em comum é a criação do “personagem-jornalista”, em *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, e a criação da “personagem-cantora-de-rádio”, em *A estrela sobe*. Nos dois casos, a imagem pública criada a partir de suas profissões não condiz com a realidade, conforme observa Carmen Lúcia Figueiredo em relação ao romance de Lima Barreto: “Desenhados no romance com traços de caricatura, os integrantes do jornal têm em comum o deslocamento, isto é, uma discordância entre a imagem que apresentam aos outros, pela atividade exercida, e aquilo que de fato são.” (FIGUEIREDO, 1998, p.174). A mesma discordância observa-se no rádio, o veículo de massas possuidor de uma aura de glamour e sofisticação, e que era, na realidade, uma fábrica de ilusões, como Porto revela a Leniza nesse trecho do romance de Marques Rebelo:

Outro fim de mês e a Metrópolis não pagou nada. Porto explicou que fora um mês apertado... Ficariam em conta-corrente... Depois...

-Eu sei o que significa esta tal conta-corrente – respondeu Leniza.

Porto aproveitou a frouxidão imprevista para ele (a pequena era mesmo desconcertante!) e entrou com o jogo:

-Ainda bem que sabe, ainda bem que compreende. Se fosse possível, não haveria dúvida que se pagaria, o pessoal aqui é honesto...

-Muito!...

-... sim, é honesto!, repito, mas a estação é deficitária. Aliás, você já deve estar farta de saber. Aguentá-la já é um prodígio.

-Mas você recebe.

-Está muito enganada. Recebo uma miséria, quando recebo. Ando sempre pendurado. Ajeito-me por outros lados.

-Mas eu não tenho outros lados.

Porto viu a conversa chegar, mais depressa do que calculara, ao ponto que queria:

-Tem sim. Todos têm os seus “outros lados”. É que nunca fez caso deles, nunca soube explorá-los, fazê-los render.

-Mas que “outros lados” são estes tão misteriosos, então, que eu não vejo?

-Não viu porque não quis ver. Você não é nada cega... Nada.

-Acho que sou cega sim, porque, francamente, não percebo.

-Não percebe, Leniza?

-Não. Parece que não são ondas para as minhas antenas.

Porto riu e começou a explicar (ela ouvia-o, séria):

-É o que todas fazem, Leniza. Tudo isso é uma ilusão. É o que todas fazem.
 Ela sorriu: - Todas?
 -Não, todas não. Mas quase todas – apoderou-se dele uma repugnância pelas suas palavras, sentiu-se abjeto, arrematou: - Ninguém pode viver da *Metrópolis*. Você não viu logo?
 (REBELO, 2002, p. 87)

Tanto Isaías quanto Leniza não escapam à autocrítica e ao questionamento acerca de sua conduta. Em determinado momento, alçado a condição de repórter, o escritor Isaías, depois de um breve deslumbramento inicial pelo prestígio e respeitabilidade que sua posição lhe garantia, deixa clara sua angústia por perceber que os sonhos de grandeza que teve na juventude não seriam saciados pelo dinheiro ou posição social:

Queriam-me um homem do mundo, sabendo jogar, vestir-se, beber, falar às mulheres; mas as sombras e as nuvens começavam a invadir-me a alma, apesar daquela vida brilhante. Eu sentia bem o falso da minha posição, a minha exceção naquele mundo; sentia também que não me parecia com nenhum outro, que não era capaz de me soldar a nenhum e que, desajeitado para me adaptar, era incapaz de tomar posição, importância e nome. Sofria com essa “consideração” especial que tanto irritava o poeta cubano Plácido. Continuava, porém, a ir com ele aos teatros, às pândegas. Saíamos com as raparigas, jantávamos nos arrabaldes pitorescos. Eu ia contente, mas o meu contentamento durava pouco. Não sei o que sentia de ignóbil em mim mesmo e naquilo tudo, que no fim estava sombrio, calado e cheio de remorsos. Desesperava-me o mau emprego dos meus dias, a minha passividade, o abandono dos grandes ideais que alimentara. Não; eu não tinha sabido arrancar da minha natureza o grande homem que desejara ser; abatera-me diante da sociedade; não soubera revelar-me com força, com vontade e grandeza... Sentia bem a desproporção entre o meu destino e os meus primeiros desejos; mas ia. (BARRETO, s/d, p. 275)

As angústias de Isaías são tantas que o levam a recolher-se no interior para escrever suas recordações, longe do Rio de Janeiro, a cidade onde não conseguiu satisfazer seus desejos mais íntimos, perdendo-se nos caminhos da importância social. Ou, ainda nas palavras do narrador, a cidade onde: “às minhas aspirações, àquele forte sonhar da minha meninice eu não tinha dado as satisfações devidas” (BARRETO, s/d, p. 280)

Leniza reage de maneira diferente às angústias que sente devido aos caminhos que escolheu. A personagem sofre por suas escolhas e questiona a validade das mesmas, mas apenas em situações muito definidas; por exemplo, quando se depara com um homem que a amou no passado e que agora a despreza por sua conduta, como no trecho a seguir, narrado depois de um encontro com Oliveira:

Sentiu-se verdadeiramente mesquinha, insignificante, pobre verme miserável e aflito, inutilmente aflito ante a grandeza eterna daquela paz. E os olhos, insensivelmente, se molharam, e as lágrimas rolaram pelo rosto como um orvalho tranqüilo e purificante que

viesses do céu. Sentiu-se mais leve, mais desafogada, mais lúcida, sentiu-se inocente como se tivesse nascido naquele instante. (REBELO, 2002, p. 87)

Em Leniza, porém, o conflito rapidamente se dilui e cede lugar ao crescente desejo da escalada social. A personagem, ao contrário de Isaías, não capta a dimensão mais profunda da farsa em que se constitui sua existência e segue na busca desenfreada por dinheiro e status social. Ao invés de se encolher, Leniza parece ganhar, a cada obstáculo, mais vigor em sua busca; como uma mariposa atraída pela luz, persegue seu ideal de grandeza a qualquer custo. Prova disso é a frase final do romance, em que a personagem recomeça o caminho por ela já trilhado, mesmo depois de quase morrer em decorrência de um aborto, de ser abandonada pela mãe, por seu Alberto e pelo amante:

(...) 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 ânimo 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 a Continental.....

 (REBELO, 2002, p.115)

Movidos pela vaidade e pelo desejo de poder econômico ou social, Isaías e Leniza acabam sendo esmagados pelos acontecimentos, que aniquilam seus sonhos e suas possibilidades de realização. Ambos realizam apenas em parte seus projetos iniciais.

Isaías consegue, apesar das limitações que a sociedade impõe aos de sua cor, vencer o preconceito e alcançar a posição de repórter de um grande jornal, o que lhe garante respeito e status social, ainda que não alcance a posição pelos seus méritos, propriamente. Porém, o jovem que sai do interior em busca do poder que o conhecimento lhe traria através do título de doutor, perde-se durante a trajetória da personagem e esse jovem, que representa seus anseios mais verdadeiros, retorna, em determinado momento, trazendo à tona seus sonhos e desejos para cobrar-lhe essa dívida.

Leniza, que a princípio queria ser livre e caminhar pelas próprias pernas, como fica evidenciado nesse trecho do romance:

(...) Ele tomou-lhe as mãos, deu-lhe umas palmadinhas:
 -Você, Leniza, é mesmo uma charada. Você irrita, facilita, mas não consente tudo. Não quer. Também não quer casar, não é?
 -Mais ou menos...
 -Parece ser uma coisa, não é. Parece querer uma coisa, não quer.
 -Eu engano muito.
 -Engana a você mesma. Por que, 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.(...)
 (REBELO, 2002, p. 22-23).

Leniza consegue realizar seu sonho de cantar no rádio, mas deixa para trás seu sonho de liberdade. Longe de dispor de si mesma, Leniza tem que se submeter a ser um brinquedo nas mãos dos homens que podem pagar por sua companhia.

O fato é que o diálogo entre Marques Rebelo e Lima Barreto fica evidenciado no estudo dos personagens dos romances *Recordações do escrivão Isaías Caminha* e *A estrela sobe*. Principalmente, porque, nos dois romances, os personagens estão previamente condenados à não-realização de seus sonhos, que começam grandiosos, mas terminam por esbarrar em obstáculos que não deixam possibilidade de transgressão. Para ambos, os feios fins têm belos começos, que não estão relacionados à conduta individual.

O destino traçado e a condenação de Isaías e Leniza parecem fazer parte de algo maior, superior à suas próprias existências, desejos e atitudes. Algo maior e mais imperativo, que seria a própria sociedade e as reduzidas possibilidades que esta oferece.

4 O CHOQUE CONTRA A VIDA

Rio de Janeiro: a cidade maravilhosa. O epíteto, criado pela poetiza francesa Jeanne Catulle Mendès (GOMES, 1994, p.103), em 1912, passa a designar a cidade dos sonhos, a vitrine de um país desenvolvido, cosmopolita, civilizado. A cidade encarna o epíteto e passa a acreditar em si mesma como um lugar paradisíaco, de natureza exuberante, beleza, diversão, alegria, fonte de inspiração de poetas, músicos e artistas.

O “coração do Brasil”, no entanto, esconde muitas outras faces. Muitas outras cidades se escondem dentro da cidade maravilhosa. Cidades que não poderiam ser cantadas e muito menos serviriam de inspiração a poetas e artistas. Porém, essas cidades as quais se desejava esconder desde a reforma de Pereira Passos, no início do século XX, também serviram de inspiração para a arte. Apesar de não corresponderem ao imaginário criado em torno do Rio de Janeiro, ou talvez por isso mesmo, serviram de inspiração para escritores como Marques Rebelo e Lúcio Cardoso, que optaram por mostrar as cidades escondidas dentro da cidade de “encantos mil”.

As cidades representadas por Marques Rebelo, em *Marafa*, e por Lúcio Cardoso, em *Salgueiro*, são o revés da imagem da cidade que foi projetada no imaginário oficial e popular. Essas cidades ocultas compõem a obscura da cidade que se propunha a ser a “Paris brasileira”; cidades que são habitadas pelos que foram expulsos do centro, da cena da cidade, para que se pudesse compor ali, no centro, o cenário de civilização (Gomes, 1994).

Nessas cidades, recortadas dentro do Rio de Janeiro, não existe encanto nem ilusão; são as cidades das pessoas que perderam até mesmo a esperança no “choque contra a vida”, conforme declara a personagem Genoveva, do romance *Salgueiro*: “Também ela tivera esperança em outra época. Também perdera tudo no choque contra a vida” (CARDOSO, 1984, p. 69).

Os dois romances privilegiam a cidade que se desejava que não existisse, a cidade que vai de encontro ao ideal modernizador que engendra a transformação do Rio de Janeiro. Tornam visíveis os excluídos pela encenação da ordem e progresso civilizatórios que toma conta do Rio de Janeiro desde início do século XX: os pobres e os malandros, os marginais e os marginalizados.

Tanto o ambiente de *Marafa* __ seja o Mangue ou o espaço doméstico __ quanto o do morro do *Salgueiro* representam mundos condenados, dos quais não se pode escapar. Cada romance retrata sob um aspecto essa condenação; no romance de Marques Rebelo os personagens estão condenados em função de sua posição social e econômica; os personagens do romance de Lúcio Cardoso estão condenados pelo próprio Salgueiro, o morro que se apresenta como um castigo, um inferno a que estão submetidos os personagens: “Se quisessem fugir do inferno, sabiam que deveriam partir, mas ainda assim qualquer coisa os ligava ao morro. A saúde era fora, longe dali, mas eles pertenciam àquela espécie de morte” (CARDOSO, 1984, p. 163).

Os personagens dos dois romances são seres marcados por uma espécie de fatalismo, que faz de suas vidas uma existência sem escolhas. A vida em *Marafa* e *Salgueiro* se apresenta como um roteiro a ser cumprido, embora o segundo sugira a possibilidade de escapar do "inferno" por meio de Deus e da fé.

Os dois romances apresentam, embora tratem ambos da obscena da cidade, focos diferentes para os excluídos em questão. Em *Marafa*, Marques Rebelo trata de marginalizados sociais __ malandros, prostitutas, empregados sem qualificação. Sua narrativa, porém, apresenta uma perspectiva menos tensa para a retratação da vida desses personagens, enquanto Lúcio Cardoso encena de modo contundente a vida miserável, repleta de privações dos moradores do imundo morro do Salgueiro.

Em relação ao romance de Lúcio Cardoso, *Marafa* faz jus ao título que o próprio autor lhe conferiu: “romance branco do Mangue”. *Marafa*, que narra a vida na zona do meretrício e de pessoas da classe média baixa, tem até certo clima de "allegro vivace" __ para utilizar a expressão que Candido consagra ao romance *Memórias de um sargento de milícias* __, quando comparado a *Salgueiro*. Isto porque Salgueiro apresenta uma atmosfera muito mais tensa, quase sufocadora.

Em *Marafa*, as privações dos personagens não são tão patentes e nem a prostituição é retratada como tão degradante. O clima de boêmia que envolve a zona do Mangue faz acreditar numa existência razoavelmente suportável para as prostitutas, apesar de ficar claro que o Mangue é o lugar da prostituição decadente e, portanto, um lugar desprivilegiado. A decadência do Mangue fica evidente quando este é comparado ao bordel de Clemência __ ainda em *Marafa* __, localizado no Rio Comprido e necessariamente discreto para atender seus clientes ricos e doutores, enfim, pessoas bem colocadas socialmente: “O randevu de Clemência ficava no Rio

Comprido, em rua discreta, escondido entre casas de família.” (REBELO, 2003, p. 67)

A descrição das zonas de prostituição dos dois romances já evidencia aquela diferença. Em *Marafa*, a descrição da “rua das mulheres” e do cafetão é feita em tom nostálgico, remetendo a um tempo em que malandros folclóricos cantavam bêbados pelas ruas da cidade. Como na cena que abre o romance de Marques Rebelo e apresenta a prostituta Rizoleta, fascinada com a seresta que o malandro Teixeira fazia:

A madrugada não tardava. De luzes apagadas, dentro da névoa rala, a rua das mulheres dormia finalmente. Cai, não cai, o homem bêbado vinha cantando. Apoiava-se no esguiro companheiro, que gemia no violão, e de cabeça tombada para o lado cantava sempre. Parou na esquina e cresceu mais a voz na valsa seresteira:

Com o vestido de baile das estrelas

Vem a noite dançar no teu jardim.

Abre a tua janela para vê-las,

Que as estrelas do céu falam de mim

A voz não é boa, mas tem o tom inconsciente e apaixonado dum apelo. Ela atendeu como a um chamado. Abriu a rótula – espiou. Fazia frio. Mais que frio, uma umidade penetrante. Ela não sentiu. Era magro o homem e mal se agüentava nas pernas:

Lua! Freira do céu! Irmã das dores!

Pára em cima da casa onde ela está!

Encostado ao poste, o companheiro dedilhava, chapéu cobrindo os olhos, cigarro escorrendo no canto da boca amarga. Ela saiu, chegou-se fascinada. A combinação vermelha é a única peça sobre o corpo; traz as coxas de fora e a gaforinha eriçada. O homem nem a viu; com os olhos fechados acabava num lamento, o camarada, imperturbável, acompanhando:

Diz que sou infeliz nos meus amores

E que infeliz como eu, assim não há!

Acabou. Como se o cantar fosse o seu equilíbrio, caiu. Ela amparou-o:

- Vem comigo. (...). (REBELO, 2003, p.1)

A descrição nostálgica que Marques Rebelo faz do Mangue, entretanto, não objetiva romancear a vida das prostitutas. O autor mostra o desejo de algumas delas de abandonar “a lide insana do Mangue”:

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 européias. 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)

Note-se que, mesmo quando as prostitutas do Mangue explicitam o desejo de deixar a vida que levavam, o narrador a isto se refere de maneira mais amena, sem enfatizar a degradação moral e social em que aquelas mulheres estavam mergulhadas. A descrição do cafetão Chico Padre, de *Salgueiro*, é bem diferente, e

a prostituição, no referido romance, é considerada como a “última escala do inferno que se alastra pelo morro” (CARDOSO, 1984, p.46). Observe-se a descrição que o narrador de *Salgueiro* oferece de Chico Padre e do Terreiro Grande:

Ao contrário do vendeiro, Chico Padre andava na boca do mundo, em realidade mais odiado e temido do que qualquer outro no morro. Diziam que era o mais sabido deflorador de donzelas. Proprietário, também, de quase todo o Terreiro Grande, a zona barulhenta das prostitutas, encarregava-se de mandar para lá o maior número delas. Podia-se até contar o número; quase todas tinham precisado recorrer a ele um dia, por causa dos aluguéis atrasados. E quase todas tinham ido morar naquele lugar terrível, última escala desse grande inferno que se alastrava pelo morro. (CARDOSO, 1984, p.46)

As duas zonas, o Mangue e o Terreiro Grande, embora se destinem ao mesmo fim, são representadas de forma distinta pela pena de cada escritor. O tom nostálgico e o lirismo com que Marques Rebelo descreve a prostituição criam uma atmosfera quase romântica para as decadentes prostitutas do Mangue. Lúcio Cardoso, ao contrário, não parece desejar um retrato suave da vida no Salgueiro; por isso, no ambiente de prostituição, em seu romance, ficam evidentes o clima de total degradação e decadência a que estão submetidas aquelas mulheres.

O morro do Salgueiro apresenta-se como um lugar hostil, onde as condições são sempre extremas: o calor é insuportável, as chuvas incessantes, o frio é cortante. A hostilidade do ambiente se transfere para os personagens, que, embrutecidos, se tornam incapazes de sentir. Em todo o romance não há um só trecho em que fique declarada a existência de sentimentos como o amor ou a amizade. Os personagens estão unidos pela infelicidade de viver naquele lugar, pela necessidade de sobreviver, nada mais. Manuel define o laço que une as pessoas de sua família:

E, sem dúvida, fora o tremendo combate pela vida que os fizera esquecer os carinhos e os reunia agora num constrangimento de criminosos cúmplices. Sim – e de repente -, o velho Manuel não hesitou mais em achar que pareciam criminosos – exatamente criaturas criminosas que tinham um grande castigo a esperar da vida. (CARDOSO, 1984, p. 80)

A miséria e as dificuldades da vida no morro incapacitam os personagens para ter sentimentos. No romance, fica claro que, entre aqueles seres amortecidos pelas dificuldades, não há possibilidade de haver amor. Mesmo entre amantes, o amor no Salgueiro se define como um violento jogo de dominação e desejo. A família também não é unida pelo afeto ou pela proteção. A narrativa é repleta de exemplos de ódio e indiferença entre pais e filhos, irmãos, amigos. O trecho a seguir

demonstra a relação de ódio que une as pessoas da família do operário José Gabriel:

Marta moveu-se lá dentro. E as suas idéias se desviaram para a irmã. Não compreendia aquela irritação que sentia contra ela. Já não era irritação. Seria pouco; era algo que o perturbava intensamente. Ódio, talvez. Um ódio mudo, implacável, que ardia sempre no seu peito, quando a via. Odiava seus movimentos, o seu olhar, a sua roupa, o seu modo de andar. Odiava a sua rebelião, sempre calada diante de Rosa, odiava-a enfim, como se odeia um mal ou um ser pernicioso. Sua vontade era espancá-la, ver sangue naquele rosto amarelo, ouvir seus gritos de dor. Era verdade que também não tinha nenhum amor à velha. Pelo pai, apenas sentia certa compaixão. Mas não estava nele aquela certa aversão incrível pela índole de Marta. Surpreendera-se, algumas vezes, tentando estrangular semelhante antipatia. Mas aquilo vinha quase sem ele o sentir, arrastando-o como a um condenado, procurando-o de uma maneira sutil e de estranhos requintes. (CARDOSO, 1984, p. 55- 56)

Em *Marafa*, apesar das dificuldades impostas pela vida cerceada por barreiras sociais e econômicas, apesar da figuração de um mundo igualmente condenado, ainda resta lugar para o sentimento. A prostituta apaixonou-se pelo cafetão, que se dedica a cuidar dela na doença, demonstrando um código muito peculiar de lealdade para com a prostituta que não lhe dá mais lucros. E também há lugar para a amizade: Teixeira, apesar de malandro, cumpre sua palavra, pagando à viúva do amigo morto a parte que lhe caberia na trapaça. São muitos os exemplos de que, no romance de Marques Rebelo, os personagens ainda têm a capacidade de se envolver emocionalmente. Como demonstra o trecho de *Marafa* destacado abaixo, que trata de Rizoleta e Teixeira:

- 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, entre o deboche das raparigas: homem não presta! Inês do Barulho, então, diz horrores – uns cafetões todos eles! (...)
Está verdadeiramente orgulhosa dele. Fora de muitos, mas era o primeiro a quem se entregava daquele jeito – e quanto você precisa meu filho? Passava-lhe o dinheiro franco. Quase tudo que ganhava. E bem que ela ganhava! (...). (REBELO, 2003, p.14)

Embora os autores realizem romances que retratam o bipartimento da cidade, observa-se que o fazem de maneira bastante distinta. Em *Marafa*, o bipartimento se realiza na dicotomia ordem X desordem; em *Salgueiro*, no par dicotômico morro X cidade. Nos dois romances a cidade é dividida em núcleos antagônicos que não interagem. Em *Marafa*, os núcleos da ordem e da desordem apenas se tangenciam no episódio da briga entre José e Teixeira, episódio que prepara o desfecho trágico do enredo, em que o malandro mata o incipiente boxeador, por vingança. Em *Salgueiro*, os dois núcleos também não se comunicam; a cidade, vista do alto do

morro, exerce forte influência no imaginário dos moradores do Salgueiro, ora como lugar da redenção dos sofrimentos, ora como lugar desconhecido e amedrontador:

Na orla do morro, Geraldo se deteve um instante. As casas estavam diante dele, limpas, de janelas fechadas, uma após a outra, alongando-se em ruas – a cidade que se distinguia de cima de um mundo misterioso de paz e redenção. Ele se deteve a contemplar aquelas fachadas sem expressão, agitado por sentimentos que o desnorteavam. Era quase uma sensação de medo, ao sentir o frio do asfalto lavado pelas chuvas, correndo metros e metros, como braços que sustentassem as massas dos prédios sombrios. Que faria ele no coração daquele mundo hostil, que nunca poderia amar como desejava? Por que descer aqueles caminhos cruéis, onde não havia a brisa do mato nem a simplicidade do morro? E Geraldo continuava imóvel, o coração saltando dentro do peito, sentindo a sua infelicidade aflorar mais forte ainda, impulsionada pelo peso do desconhecido. Não, ele não se entregaria à cidade como um cordeiro à faca do matador. (CARDOSO, 1984, p. 252)

Porém, para todos a cidade apresenta-se como um sonho impossível, tamanha a distância que aparta morro e cidade. Exemplo da distância que separa os dois espaços é o trecho a seguir, em que Geraldo analisa o Salgueiro como um exílio, tão distante da cidade que parece não haver um mundo além de seus limites:

Então sentiu a solidão no Salgueiro, aquele mundo diferente, perdido na tristeza da noite. Era tão nítida aquela sensação, achou tão impossível que outros homens vivessem além, ignorando aquela pobreza, que estacou sobressaltado, o coração batendo de medo. O Salgueiro se erguia à parte de tudo, sozinho no seu silêncio e no seu abandono como uma determinada espécie de inferno. Os que ali vivam eram seres exilados, culpados de algum tremendo crime, e que jamais sairiam de seus sombrios limites. (CARDOSO, 1984, p.185)

A dominação do Salgueiro sobre os personagens é tão forte que poucos personagens ambicionam deixar o lugar em busca de uma vida melhor. Aqueles que deixam o inferno representado pelo morro __ Manuel e Marta, por exemplo __ não obtêm sucesso em sua empreitada. O velho Manuel deixa o morro para se tratar no hospital e morre. Quanto a Marta, a perspectiva da vida na cidade não cumpre a promessa de uma vida melhor. Pelo contrário, a personagem só encontra indiferença e dificuldades, como evidencia o trecho abaixo:

Porém, a idéia fixa a lhe girar como um parafuso de fogo no cérebro atravessava horas de fome, conhecera aquilo que a existência tem de mais amargo, que é solidão, desespero, abandono e morte. Exausta, pensara em ceder, rolando como as outras: fora amante de um homem do qual nem sequer sabia o nome. Espancada por ele, fugira. Procurara então um emprego. Magra, dominada pela doença que avançava impetuosamente, não encontrava nenhuma boa-vontade. Nos olhares que fugiam, nos gestos bruscos que se delineavam instintivos, lia a condenação __ “tuberculosa”, sem que pudesse remediar ou esconder nada, atropelada pela fadiga ou pela fome. (CARDOSO, 1984, p.153)

Já o personagem Geraldo não tem seu destino descrito, uma vez que o romance se encerra no momento em que ele deixa o morro. Mas, como foi dito

anteriormente, o desfecho sugere que, ao compreender "que Deus havia, afinal, descido ao seu coração" (CARDOSO, 1984, p. 254-255), Geraldo descobre-se um homem livre.

O Salgueiro, representado no romance como espaço de privações, miséria e sofrimento, personifica a força que determina o destino dos personagens; é o algoz, retratado como um ser que submete todos os moradores do morro às piores condições de vida. O trecho a seguir ilustra a representação do morro como um ser, um gigante que exerce sua força de morte sobre os demais: "Todo Salgueiro se move como um corpo de gigante, na noite larga que vai crescendo. Uma força desconhecida brota daqueles casebres acorados no escuro, daqueles barrancos agressivos da estrada. Mas é uma força de doença e de morte, de coisa estragada" (CARDOSO, 1984, p. 51-52).

Para Luís Bueno, "o morro do Salgueiro é uma espécie de inferno __ designado literalmente por essa palavra em mais de uma ocasião __ em que mais facilmente se vêem aquelas vidas em que a fé é substituída pelo medo" (BUENO, 2006, p. 275). Assim, a imagem do morro do Salgueiro como uma "prefiguração do inferno cristão" (BUENO, 2006, p. 275) deve-se ao distanciamento voluntário de Deus que ali predomina. Afastados de Deus e dominados pelo medo, os moradores do Salgueiro transferem para o morro o ódio que sentem por suas vidas.

Mais uma notável diferença entre os romances: em *Marafa*, o "cumprimento" dos destinos decorre de condições sociais e econômicas, enquanto que, em *Salgueiro*, os motivadores das ações dos personagens são mais remotamente sociais, "e mesmo a pobreza aparece menos como resultado das forças econômicas e sociais e mais como decorrência de um afastamento de Deus" (BUENO, 2006, p. 275). "Prefiguração do inferno cristão", o morro é o personagem-protagonista do romance, personagem que determina ações e destinos, dominando completamente aqueles que ali habitam. Geraldo, por exemplo, tem consciência da dominação exercida pelo morro:

Geraldo tornou a se erguer e, segurando o morto pelos braços, arrastou-o para dentro de casa. Percebeu que Rosa se levantava para acompanhá-lo. Então, abandonando o corpo, correu e bateu a porta. Mas, de repente, na treva lembrou-se de que estava com um cadáver e teve medo. Segurou desesperadamente a tranca, enquanto o coração saltava-lhe dentro do peito. Fechou os olhos e fez um esforço para se acalmar. **Não, o morro não mais o dominaria.** (CARDOSO, 1984, p. 232) [GRIFO MEU]

Por não serem dominados pelo meio, os personagens de Marques Rebelo não mantêm relação emocional com o lugar em que habitam, pois não há o vínculo estabelecido entre o lugar e suas condições de vida. Em *Salgueiro*, esse vínculo determina o sentimento dos personagens pelo morro, conforme evidencia a passagem a seguir:

Todos tinham partido por ódio ao Salgueiro. Mesmo ele o odiava, um ódio frio e calculado, que crescia com o tempo. Bem sabia por quê. Durante muito tempo esperara alguma coisa. Vivera em constante luta consigo mesmo, para saber por que sofria tanto naquele lugar odiado como um cárcere. (CARDOSO, 1984, p. 253)

Os personagens odeiam o morro porque o lugar tem o estigma da condenação, como declara Geraldo: “Sim, o Salgueiro era uma terra condenada, uma terra de exílio, sem culpa, ali é que eles pagavam a pena de não serem lembrados por Deus” (CARDOSO, 1984, p. 210).

Em *Salgueiro*, outro fator que contribui para a atmosfera sufocante do romance é a inércia dos personagens. Genoveva “recolhera-se, extenuada de uma luta quase estéril” (CARDOSO, 1984, p. 23); Manuel “declarou-se irremediavelmente doente. Atacado de um sombrio medo da morte, recusara-se inteiramente a trabalhar, numa extrema incapacidade para a luta a que todos se entregavam” (CARDOSO, 1984, p. 21); e Marta “(...) fora obrigada a reconhecer que herdara também a fraqueza do pai, a sua incapacidade para o trabalho e para a vida” (CARDOSO, 1984, p. 23). Todos acabam por se resignar à sua condição, o que, no romance de Marques Rebelo, inexistente. Em *Marafa*, todos os personagens buscam a sobrevivência __ mesmo o malandro Teixeira, que se recusa a trabalhar, a buscar a sobrevivência por meios institucionalizados. O malandro não aceita a forma de vida oficial; por isso, explora e trapaceia, mas não delega a ninguém a responsabilidade por sua sobrevivência. É diferente o que ocorre em *Salgueiro*, onde toda a família depende do salário de José Gabriel para sobreviver. Os personagens estão envoltos em um clima de derrota, não desejam lutar, foram vencidos pela vida.

A submissão dos personagens às dificuldades da vida cria um ambiente claustrofóbico e o conseqüente enclausuramento em uma realidade da qual é impossível escapar.

Sob esse aspecto destaca-se a exceção constituída por Geraldo. O filho de José Gabriel se distancia do comportamento dos demais personagens: ele questiona

a razão de sua existência, a motivação de todo aquele sofrimento em que está mergulhado, e busca por Deus ___ anseio que transcende a esfera das necessidades de sobrevivência ou prazer em que estão mergulhados todos os outros personagens ___, embora o Deus do aleijado Vicente não seja capaz de apaziguar Geraldo:

(...) E o medo de Geraldo cresceu, ouvindo os gritos que passavam. Mas a idéia do ludíbrio venceu. Reviu o olhar oblíquo, estudando o seu. E compreendeu que o aleijado procurava aterroriza-lo. Deus não poderia ter inventado primeiro as cobras e o vento. Fora o céu e o dia que ele inventara no começo. Do contrário, seria como dizer que ele que não existia o mundo lá embaixo – só o Salgueiro e o seu vento de sempre.
 - Há de carregar no escuro – os homens todos... – continuou o aleijado.
 O sangue pôs-se a latejar furiosamente nas têmporas de Geraldo. Sentiu uma onda de rancor se apoderando de sua alma.- Então Deus mata os homens à toa?
 A cabeça grande se moveu, enquanto o olhar oblíquo cintilava:
 - Por causa do pecado... Por causa do pecado é que ele mata.
 E mais baixo como quem dissesse para si mesmo:
 - Nada fica escondido de Deus... Ele vê tudo...
 Geraldo voltou então a olhar a imagem, sem nada, porém, que lhe agitasse o peito. Apenas ante o sangue que corria pelo pedestal, teve asco como diante de uma coisa nojenta.
 - É por isso que morrem os homens que pecam... Os anjos espiam para contar... Vem depois o vento... e sopra, e sopra. Tudo fica gelado, e Deus, sozinho, passeia de novo pelo mundo. Ele não nos quer, não nos ama, porque somos anjos e fazemos porcarias. O mundo dele é branco e limpo... O nosso é o Salgueiro (CARDOSO, 1984, p. 197-198).

A mudança de Geraldo aprofunda-se ainda mais por ocasião da morte do pai, momento em que ele “sentia que precisava pensar. Até agora tinha agido como um tonto, quase às cegas” (Cardoso, 1984:233). A partir de então, o personagem inicia o processo que culminará com sua saída do morro. Para Geraldo, até aquele momento o Salgueiro se mostrara como uma realidade inescapável e só a morte parecia constituir uma alternativa à vida naquele lugar: “(...) Agora era só o “morto” e ele sentia que coisa alguma os poderia reunir de novo. **Aquele realmente escapava do Salgueiro.** Sua fuga dava uma impressão de terror, como um ato sacrílego (...).” (CARDOSO, 1984, p. 237) [GRIFO MEU]

A morte de José Gabriel marca, portanto, a tomada de consciência de Geraldo. O personagem passa a se sentir sozinho naquele mundo por compreender-se diferente dos outros habitantes do Salgueiro, resignados em suas vidas de miséria. Quando o personagem começa a intuir uma vida diferente fora do morro, a possibilidade de uma fuga em vida, a solidão torna-se inevitável diante daqueles que não percebem a possibilidade de uma vida fora dali:

E Geraldo fechou os olhos para não ver o morto. A treva se fez dentro dele. E uma voz desconhecida, voz que vinha dele mesmo e que nunca escutara antes, falou sobre o desamparo daqueles homens que morriam esfaqueados, soterrados, de fome... Sentiu-se sozinho como um objeto que rola um despenhadeiro. Sim, homens que descem para o hospital e não regressam mais, homens que se perdem no próprio destino como dentro de

uma senda escura... Que miséria era a vida destes desgraçados, criaturas ignorantes e rudes! Seriam todos assim? Para todos eles seria a existência uma coisa tão desesperada? Sofreriam igualmente, como animais condenados a um suplício, assistindo à existência passar matando uma a uma as melhores esperanças acalentadas? A voz que ele ouvia bradava impetuosamente “não!” e ele procurava acreditar, como um náufrago se agarra a uma tábua perdida. (CARDOSO, 1984, p. 234)

Até que o personagem, convencido de que haveria uma vida melhor fora dos limites do Salgueiro, decide deixar o cárcere representado pelo morro: “Jamais voltaria, embora perdoasse ao morro sua existência” (CARDOSO, 1984, p. 253). E decide experimentar a vida na cidade: “Não! Não! Havia ainda possibilidade, longe daquele morro, onde os dias escuros não fossem tão longos e os homens não vivessem sob a ameaça constante da morte... Haveria uma possibilidade de fuga, Deus existiria, o Salgueiro não seria tão forte assim...” (CARDOSO, 1984, p. 235)

Não é dada ao leitor a possibilidade de saber se a fuga de Geraldo do Salgueiro será realizada com êxito, se ele conseguirá ter uma vida melhor fora do morro, ou se, como Marta, conhecerá, na cidade, “aquilo que a existência tem de mais amargo”, jogado em uma vida ainda pior do que a que levava. Ou, ainda, se, como José, personagem do romance *Marafa*, será punido pela tentativa de transpor as barreiras de seu mundo, tal como Manuel e sua tia, de *Salgueiro*. O que fica sugerido é que, amparado pelo Deus que começa a vislumbrar, Geraldo se sente mais resoluto e mais livre, embora ainda “longe da conquista de qualquer estado utópico” (BUENO, 2006, p. 281).

Deste modo, no romance de Lúcio Cardoso, a fé espiritual parece ser a única possibilidade de que o destino de Geraldo não seja tão triste como o de quase todos os personagens dos dois romances. Pois estão todos previamente condenados ao fracasso, aspecto que seria uma tendência do romance de 30, segundo Luís Bueno: “A distância, apesar da proximidade, entre os modernistas e os romancistas de 30; a proximidade, apesar da distância, entre 'sociais' e 'intimistas': ambas as coisas podem ser mais bem sentidas se projetadas numa figura a que o romance de 30 dedicou toda a sua energia de criação, o fracassado” (BUENO, 2006, p. 75).

A reflexão sobre a presença do fracassado no romance de 30 é de Mário de Andrade, em sua atuação como crítico ___ e de crítico às voltas com uma visão da nacionalidade. Segundo a definição de Mário de Andrade, o fracassado não se constitui como tal por não atingir seus objetivos, mas por ser “incapacitado para viver, desfibrado”, acabando por sucumbir no combate com a vida. Ou, ainda nas palavras de Mário de Andrade:

(...) É estranho como está se fixando no romance nacional a figura do fracassado. Bem, entenda-se: pra que haja drama, pra que haja romance, há sempre que estudar qualquer fracasso, um amor, uma terra, uma luta social, um ser que faliu. Mas o que está se sistematizando, em nossa literatura, como talvez péssimo sintoma psicológico nacional, absolutamente não é isso. Um Dom Quixote fracassa, como fracassam Otelo e Mme. Bovary. Mas estes, e com eles quase todos os heróis do bom romance, são seres dotados de ideais, de grandes ambições, de forças morais, intelectuais ou físicas. São, enfim, seres capacitados para se impor, conquistar, vencer na vida, mas que diante de forças mais transcendentais, sociais ou psicológicas, se esfacelam, se morrem na luta. E não estará exatamente nisto, neste fracasso, na luta contra forças imponderáveis e fatais, o maior elemento dramático da novela? Mas em nossa novelística (e é possível buscar bastante longe as raízes disto, *num Dom Casmurro*, por exemplo, ou sistematicamente num Lima Barreto) o que está se fixando, não é o fracasso proveniente de forças em luta, mas a descrição do ser incapacitado para viver, o indivíduo desfibrado, incompetente, que não opõe força pessoal nenhuma, nenhum elemento de caráter, contra as forças da vida, mas antes se entrega sem quê nem porquê à sua própria insolação. Será esta, por acaso, a profecia de uma nacionalidade desarmada para viver?... (ANDRADE apud BUENO, 2006, p. 75).

A afirmação anterior a respeito de Geraldo é fundada no comportamento acomodado que o personagem tem ao longo de todo o romance e que só começa a se modificar a partir da morte do pai, não ficando clara a solidez de sua resolução. A propósito, a acomodação em que vive o rapaz durante toda a narrativa já é expressa na apresentação do personagem:

Geraldo andava beirando os vinte anos. E era muito raro que o pai o encontrasse em casa. Rosa se encarregava de afugentá-lo para a rua. Chamava-o de idiota. Todo mundo pensava o mesmo sobre ele. Escarneciam daquela figura tímida e desconfiada, hesitando entre a rua e a casa, sofrendo sempre, quer num quer noutro lugar, escorraçado como uma criatura sem nenhuma utilidade. Os vizinhos queixavam-se dele. José Gabriel chegava azedo em casa, disposto a arrasar tudo. Procurava emprego para o filho e não encontrava. Afinal, vivia o rapaz de pequenos recados e trabalhos para as lavadeiras e nunca se lamentava, satisfeito apenas com o sossego que lhe deixavam, em paga dos seus serviços. (CARDOSO, 1984, p.15)

De acordo com a definição de Mário de Andrade para o fracassado, pode-se afirmar que todos os personagens dos romances privilegiados neste estudo correspondem àquela “figura hegemônica” (BUENO, 2006, p.76) do romance de 30. Os personagens de *Marafa*, *A estrela sobe* e *Salgueiro* são seres desprovidos de qualquer ideal ou grande ambição, quando muito ambicionando melhorar sua condição econômica ou social.

Conforme define o próprio Mário de Andrade, as raízes do fracassado apontam para romances bastante anteriores aos de 30, como é prova o personagem Isaías Caminha, de Lima Barreto. O que comprova que o pessimismo atribuído por Luis Bueno a uma visão pós-utópica não está associado apenas uma questão histórica:

Assim como não é adequado falar em otimismo ingênuo generalizado no romance de trinta, também não é muito apropriado identificar a exploração artística constante do fracasso à desistência. Trata-se antes de manifestação daquela avaliação negativa do presente, daquela impossibilidade de ver no presente um terreno onde fundar qualquer projeto que pudesse solucionar o que quer que seja – enfim, é uma manifestação do que se está chamando aqui de espírito pós-utópico. A utopia está, então, adiada, mas não de todo afastada. Só será possível pensar qualquer utopia depois de mergulhar o mais profundamente possível nas misérias do presente. Esquadrinhar palmo a palmo as misérias do país: eis o que toma a peito fazer o romance de trinta. (BUENO, 2006, p. 77)

Esquadrinhar as misérias do país no nível social e econômico pode realmente ter sido uma tarefa atribuída ao romance de 30, mas a visão crítica que impossibilita uma visão utópica da realidade, do presente e do ser humano, vê-se desde Lima Barreto e, quem sabe, de Manuel Antônio de Almeida. Autores pertencentes a outro contexto histórico, mas que denunciaram as mazelas sociais e, principalmente, humanas, cada um deles formulando a seu modo a visão crítica do contexto à sua volta. Lima Barreto prefere a crítica crua de Isaías Caminha, que desnuda a imagem do intelectual, mostrando a vaidade e as relações de favorecimento político que dominam o ambiente jornalístico e social brasileiros; Manuel Antônio, ainda que não use tom de crítica em seu romance, preferindo o humor, expõe a fragilidade de toda a estrutura da sociedade brasileira __ sua anatomia espectral __ quando mostra a mola real do movimento social: “Já naquele tempo (e dizem que é defeito do nosso) o empenho, o compadresco, eram a mola real de todo o movimento social.” (ALMEIDA, s/d, p. 173)

Retornando aos romancistas de 30, Marques Rebelo e Lúcio Cardoso denunciam o mundo condenado de José, Sussuca, Teixeira, Rizoleta e Leniza; de Manuel, Genoveva, José Gabriel e Marta. De maneira mais ou menos tensa, de acordo com o estilo de cada um e utilizando-se de diferentes recursos para efetuar sua crítica, tanto Marques Rebelo quanto Lúcio Cardoso dramatizam a existência de um mundo que deixa poucas possibilidades de realização e que inviabiliza a utopia; um mundo onde todas as esperanças e ambições são esmagadas e que tem horizontes tão curtos que é quase uma fábrica de fracassados.

Embora Lúcio Cardoso, em *Salgueiro*, faça "uma apropriação por assim dizer espiritualista do universo social" (BUENO, 2006, p. 275) __ dando a Geraldo a possibilidade de redenção pela fé __, ainda é possível dizer que, no conjunto, seus personagens, assim como os de Marques Rebelo, são o retrato das contradições do mundo moderno, em que os lugares são muito bem definidos e que expulsa,

impiedosamente, os que ousam invadir os limites fixados. Tal como foram excluídos da cena da cidade os pobres que enfeavam o cenário da metrópole carioca.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Marques Rebelo foi um autor essencialmente carioca. O Rio de Janeiro foi o tema principal de sua literatura. O autor, que soube ser “tradicional” e renovador, representou a cidade em seus melhores e piores aspectos.

Em diálogo constante com uma tradição literária que remonta a Manuel Antônio de Almeida, João do Rio e Lima Barreto, soube resgatar destes escritores o que tinham de melhor, aproveitando as lições do passado, porém revestindo-as com espírito novo (Candido, 2005). Soube tematizar os símbolos da modernidade que inundava o Rio de Janeiro da década de 30. Escreveu sobre o rádio, o boxe, o automóvel, o cinema. Enfim, deixou um vasto material a quem desejar conhecer a “cidade maravilhosa” daqueles tempos, hoje já irreconhecível.

Marques Rebelo conseguiu, com maestria, mesclar a tradição e a modernidade, dialogando com seus predecessores e com seus contemporâneos. Mestre em encenar o cotidiano banal de uma gente simples e inexpressiva, o autor soube como ninguém “obter um máximo de realidade num máximo de adaptação” (REBELO, 2002 a, p. 230)

Sua narrativa flui com tamanha naturalidade que não é difícil identificar seus personagens em cada esquina; são tantas as Lenizas, Sussucas, Zuleicas Teixeira e Rizoletas ao nosso redor, que fica difícil não acreditar que foram transpostos para o romance.

O autor, hoje quase esquecido, recuperou em nossa tradição literária o que esta apresentava de mais rico, e cumpriu a promessa modernista da prosa urbana moderna (BOSI, 2001, p. 409). Representando o que há de mais comecinho na existência humana — a vaidade, o desejo de ascensão ou de sexo, a realização de sonhos, como o casamento ou o estrelato —, ultrapassou a barreira do “modernismo” e tornou-se atemporal.

Sua literatura expressa aquilo que há de mais comum e, por isso mesmo, mais universal: a oposição entre o “eu” e o “mundo”. O eu desejoso contra o mundo castrador. A realidade que desfaz as “trincheiras de sonho” (FIGUEIREDO, 1998, p. 166) e as possíveis reações de cada um diante das decepções.

Em sua obra, tudo é impossível, improvável, impalpável. Tudo se desmancha, se desfaz em um oceano de negações. O universo encenado em seus romances

nos faz perguntar se será possível sobreviver nesse mundo que castiga e maltrata, que nega e faz sofrer. Inevitavelmente, pensamos se há como escapar desse mundo condenado em que vivemos, se temos alguma escolha ou se estaremos, tal como os personagens de Marques Rebelo, cumprindo apenas um roteiro de nossa existência, nesse inesgotável "choque contra a vida".

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS (Brasil). *Discurso de posse do Acadêmico Marques Rebelo e Resposta de Aurélio Buarque de Holanda*. Rio de Janeiro, 1964.

ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Círculo do livro S.A, s/d.

ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins, 1969.p.111-118

ANTELO, Raul. João do Rio = Salomé. In: CÂNDIDO et al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações*. Campinas: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, p. 153-161

ANTELO, Raúl. *Literatura em revista*. São Paulo: Ática, 1984.

ASSIS, Machado de. *A mão e a luva*. São Paulo: O Globo, Klick, 1997.

BARRETO, Lima. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d.

BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

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

CALABRE, Lia. *A Era do Rádio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

CANDIDO, Antonio e CASTELLO, J. Aderaldo. Modernismo. In: _____. *Presença da literatura brasileira Modernismo: História e Antologia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.p. 9-37

_____. Literatura de dois gumes. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ática, 2003.p. 163-180

_____. A revolução de 1930 e a cultura. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ática, 2003.p. 181-198

_____. Prefácio. In: MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia da Letras,2001.p. 71-75

_____. Literatura, espelho da América?. In: *Remate de males: Revista do Departamento de Teoria Literária da Unicamp, número especial: Antonio Candido*. Campinas: UNICAMP, 1999. p.105-113

_____. Dialética da malandragem. In: *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Círculo do livro S.A, s/d.

CARDOSO, Lúcio. *Salgueiro*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Para uma sociologia do dilema brasileiro. 6.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

FAUSTO, Boris. *A Revolução de 1930: historiografia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FIGEIREDO, Carmen Lúcia Negreiros de. Isaías Caminha no país da palavra. In: _____. *Trincheiras de sonho: ficção e cultura em Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998. P161-205

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 10 ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

_____. *História da sexualidade. O uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
v.2.

GOMES, Renato Cordeiro. Prefácio. In: Rebelo, Marques. *Melhores crônicas*.
Seleção e prefácio de Renato Cordeiro Gomes. São Paulo: Global, 2004.p.7-17

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. Literatura e experiência
urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HOBBSBAWN, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914 – 1991*. São Paulo:
Companhia das letras, 1995.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de
Cultura, 1987.

LAFETÁ, João Luiz. 1930: a crítica e o modernismo. São Paulo: Duas Cidades;
Ed.34, 2000.p. 19-38.

MICELI, Sérgio. Intelectuais e classe dirigente no Brasil. In: *Intelectuais à brasileira*.
São Paulo: Companhia das letras, 2001.p. 76-82

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. São Paulo: Companhia
das Letras, 1998.

OLIVEIRA, Ana L. & Gens, Rosa M. Flanando pela alma encantadora das ruas. In:
RIO, João do. *A Alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de
Cultura, 1987.

OLIVEIRA, Francisco de. Intelectuais, conhecimento e espaço público. In: *Revista
Brasileira de Educação*, nº 18, set- dez 2001, p. 25-132.

PENNA, Lincoln Abreu de. *Uma História da República*. 4 .ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

PRADO, Antônio A. Mutilados da Belle Époque. Notas sobre reportagens de João do Rio. In: SCHWARZ, R. (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.p. 69-71

QUINTELLA, Ary. Prefácio. In: REBELO, Marques. *Melhores contos*. Seleção e prefácio de Ary Quintella. São Paulo: Global, 2001.p. 5-11

REBELO, Marques. *Melhores Crônicas*. Seleção e prefácio de Renato Cordeiro Gomes. São Paulo: Global, 2004.

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

_____. *A estrela sobe*. Introdução de Adonias Filho. 21 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

_____. *O Trapicheiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002a.

_____. *A mudança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002b.

_____. *A guerra está em nós*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002c.

_____. ***Melhores Contos*. Seleção e prefácio de Ary Quintella. São Paulo: Global, 2001.**

_____. *Vida e Obra de Manuel Antônio de Almeida*. São Paulo: Martins, 1967.

RIBEIRO, Luis Felipe. *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. 2.ed. Rio de Janeiro: RBL, 2001.

RODRIGUES FILHO, Nelson. O Rio de Marques Rebelo. In: *Cidades, ficções*. Revista Tempo Brasileiro. Abril/ junho. n. 85. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1986. p. 101- 116.

SAROLDI, Luiz Carlos e MOREIRA, Sônia Virgínia. *Rádio Nacional: O Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

SEVCENKO, Nicolau. A inserção compulsória do Brasil na Belle Époque. In: _____. *Literatura como missão*. Ed. rev. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.p. 36-94

SEVCENKO, Nicolau. A Capital Irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: _____. (org.). *História da vida privada no Brasil*. 4 ed. Companhia das letras: São Paulo, 2001, v.3, p. 513-619.

SODRÉ, Néelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. 7.ed. atualizada. São Paulo: Difel, 1982.

STEIN, Ingrid. *Figuras femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

TRIGO, Luciano. *Marques Rebelo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996. Série Perfis do Rio.

ZAGURI, Eliane. Amor e casamento no folhetim machadiano. In: ASSIS, Machado de. *A mão e a luva*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1977.