



Universidade de Brasília

Instituto de Letras

Departamento de Teoria Literária e Literaturas

Curso de Graduação em Letras

ELAINE FERREIRA GOMES ROCKENBACH

**A DIALÉTICA DO SUBÚRBIO: relações personagens -
espaço em *Marafa*, de Marques Rebelo**

Brasília – DF

2015/2

ELAINE FERREIRA GOMES ROCKENBACH

**A DIALÉTICA DO SUBÚRBIO: relações personagens -
espaço em *Marafa*, de Marques Rebelo**

Monografia apresentada a Universidade de Brasília (UnB) como
requisito parcial para obtenção do grau de Licenciada em Letras.

Professor Orientador: Dra. Gislene Maria Barral Lima Felipe da Silva

Brasília – DF

2015/2

ELAINE FERREIRA GOMES ROCKENBACH

**A DIALÉTICA DO SUBÚRBIO: relações personagens -
espaço em *Marafa*, de Marques Rebelo**

Monografia apresentada como exigência parcial para a obtenção do grau de Licenciada em Língua Portuguesa, pela Universidade de Brasília, sob a orientação da Professora Dra. Gislene Maria Barral Lima Felipe da Silva

APROVADA EM: 07 DE DEZEMBRO DE 2015.

APROVADA POR:

Profa. Dra. Gislene Maria Barral Lima Felipe da Silva (Orientadora)
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Universidade de Brasília

Dedico este trabalho ao meu Deus e à minha querida mãe, que, mais do que qualquer outra pessoa, sempre acredita no meu potencial, me incentivando e dando suporte para que eu realize meus sonhos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, especialmente ao meu lindo esposo, e aos meus amigos pelo apoio ao longo de mais esta etapa da minha vida, aos professores e colegas de curso pelo respeito, companheirismo e pela troca de experiências na busca do conhecimento, e também à minha orientadora, que me auxiliou com ternura e brilhou minhas ideias.

“Epopéia meio triste, do homem comum, do povo
miúdo do Rio de Janeiro.” Otto Maria Carpeaux

RESUMO

Marques Rebelo cria uma representação de espaço que permeia todas as suas obras desde *Oscarina*, retratando cenas do cotidiano suburbano do Rio de Janeiro da década de 1930, em contraste com os cenários usualmente descritos por outros romancistas, o que torna seu trabalho uma obra ímpar do Modernismo brasileiro. É nesse recorte social que os personagens, representantes das classes populares como prostitutas, malandros, imigrantes e trabalhadores, transitam entre viver sob os princípios que regem a sociedade e agir de acordo com seus próprios anseios, ainda que contra as normas sociais, cruzando o polo da ordem e da desordem. Assim, este trabalho tem como objetivo analisar, mediante pesquisa bibliográfica, alguns aspectos da representação do espaço no romance *Marafa* e como essa construção permite e justifica a existência de seus personagens, bem com a maneira que delinea seus destinos.

Palavras-chave: Literatura brasileira. Modernismo. Marques Rebelo. *Marafa*. Espaço ficcional. Personagens. Rio de Janeiro. Suburbano.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	7
2	CAPÍTULO 1 – Marques Rebelo e o Modernismo brasileiro	10
2.1	Contexto histórico do Brasil e do Rio de Janeiro na década de 1930	10
2.2	Breves considerações acerca do Modernismo	12
2.3	Marques Rebelo e o romance modernista da década de 1930.....	13
3	CAPITULO 2 – A representação do espaço na narrativa em <i>Marafa</i>	17
3.1	Exteriores.....	19
3.1.1	A rua.....	19
3.1.2	Outros espaços.....	21
3.2	Interiores.....	23
3.2.1	A casa.....	23
3.2.2	Outros espaços.....	26
4	CAPITULO 3 – Relação entre espaços e personagens	28
4.1	Teixeirinha e Rizoleta.....	29
4.2	José e Sussuca.....	33
4.3	Outras personagens.....	36
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	41
	REFERÊNCIAS.....	43

1 INTRODUÇÃO

O movimento modernista brasileiro culminou de uma série de fatores históricos e sociais e resultou em um marco na literatura nacional. Deste momento literário destacam-se muitos nomes, dentre eles, mais especificamente da segunda fase, da década de 1930, o de Marques Rebelo, com sua prosa urbana dotada de um toque realista.

Continuando a tradição de grandes escritores cariocas, tais como Manuel Antônio de Almeida e Machado de Assis, Rebelo retratou de maneira singular o cotidiano periférico do Rio de Janeiro, criando um espaço que permeou todas as suas obras desde *Oscarina*, a obra publicada em 1931, composta por contos escritos a partir de 1927, e que o lançou oficialmente à literatura nacional.

Em *Marafa*, o primeiro romance de Rebelo, publicado em 1935, a representação espacial segue a mesma toada de seus contos. Trata-se de uma prosa escrita em pequenos capítulos que retratam ambientes predominantemente noturnos, vida boêmia, bairros pobres, casas e acomodações singelas, assim como prostíbulos, clubes e bares.

Desse recorte social, que se difere do espaço usualmente retratado por outros romancistas, emergem personagens suburbanos que representam as classes populares, como trabalhadores, imigrantes, malandros e prostitutas, os quais se insurgem com marcada presença existencial, desaparecendo depois e, às vezes, retornando de maneira repentina, como um retrato da agitada vida urbana carioca.

Além do tráfego dos personagens entre esses ambientes, observa-se que, devido às suas condições sociais, eles transitam também entre viver sob os princípios que regem a sociedade e agir de acordo com seus próprios anseios, ainda que contra as normas sociais, cruzando o polo da ordem e da desordem, descritos por Antonio Candido (2010) em *Dialética da Malandragem*.

Assim, este trabalho tem como objetivo analisar, mediante pesquisa bibliográfica, alguns aspectos da representação do espaço no romance *Marafa* e como compreender essa construção permite e justifica a existência de seus personagens, bem como a maneira que delinea seus destinos.

O trabalho será dividido em três capítulos. O primeiro aborda o contexto histórico do Brasil na década de 1930, pois estando a literatura atrelada a processos

sociais, políticos e econômicos, faz-se necessário compreender os fatos que culminaram no Modernismo brasileiro. Partindo desse contexto, será abordado de maneira sucinta, o movimento literário em si, em suas três fases e, logo após, Marques Rebelo e aspectos gerais da obra *Marafa*.

A segunda etapa será composta de conceitos, relevância e representação do espaço narrativo na obra em destaque, abordando espaços exteriores e outros.

O terceiro capítulo, por fim, pretende relacionar a representação do espaço à constituição dos principais personagens.

A problemática aqui suscitada é pertinente para a compreensão da estrutura da prosa urbana, de Marques Rebelo e de *Marafa*, que, durante muito tempo, parecem ter estado à margem dos estudos sobre o Modernismo brasileiro. Além do ponto de vista teórico, proporciona relevante reflexão sobre a representação de classes marginalizadas no campo da literatura, em que o escritor carioca se revela à frente do seu tempo. Por fim, acredita-se que o tema eleito seja de interesse de acadêmicos, profissionais das Letras, interessados em literatura e pesquisadores de áreas conexas.

2 CAPÍTULO 1 – Marques Rebelo e o Modernismo brasileiro

2.1 Contexto histórico do Brasil e do Rio de Janeiro na década de 1930

Durante o fim do século XIX e as primeiras décadas do século XX, o Brasil foi centro de diversas transformações, tais como o fim da escravidão e do início da República.

Adotada a nova forma de governo, o país passou a ser dividido em estados federativos, todos dotados de autonomia. Contudo, na disputa política, dentre eles destacaram-se três, São Paulo, Minas Gerais e Rio Grande do Sul, que, com a chamada “política oligárquica” ou “política do café com leite”, revezavam-se no poder, utilizando-se de artimanhas políticas, somadas à quase inexistente participação popular no processo eleitoral.

Com a queda da Bolsa de Valores de Nova Iorque, em 1929, e a suspensão de créditos internacionais no Brasil, o café, principal produto de exportação nacional perdeu mercado consumidor, levando o setor a uma forte crise. Assim, em meio à insatisfação que tomou conta da população, o político Getúlio Vargas protagonizou o golpe que tirou o presidente Washington Luís do governo.

Apesar da crise na seara econômica, a presença feminina, cada vez mais marcante no cenário urbano, chegou à política e, em 1932, foi instituída uma nova legislação eleitoral que possibilitou o direito das mulheres ao voto.¹

Pode-se dizer que a década de 1930 se iniciou com um Brasil em clima revolucionário e o Rio de Janeiro, então capital do país, foi afetada sobremaneira pelas mudanças dessa década.

No dia 24 de outubro, o líder da Revolução de 1930, a qual pôs fim à República Velha, Getúlio Vargas, chegou ao poder, quando o movimento que eclodira no Rio Grande do Sul saiu vitorioso. Vargas assumiu a função de presidente provisório em 3 de novembro daquele ano, após o presidente Washington Luís ter sido deposto.

¹ Câmara dos Deputados.

Mas não foi somente no campo da política que a capital experimentou novidade. Assim,

no dia 25 de maio de 1930, os cariocas observaram, espantados, um estranho objeto em forma de charuto sobrevoar a cidade. Não era um disco voador, mas uma proeza da tecnologia: o zeppelin. Criação do conde Ferdinand von Zeppelin, o balão dirigível de forma rígida inaugurava uma rota entre o Brasil e a Alemanha, que registraria 22 viagens entre 1932 e 1937. A estranha aeronave partira da Alemanha no dia 18, fizeram uma escala no Recife, no dia 21, e quatro dias depois surgia nos céus do Rio, causando alvoroço na então capital federal².

Em 12 de outubro de 1931, foi inaugurado no Rio o Cristo Redentor, um monumento de trinta metros de altura – sobre uma base de oito metros –, de concreto armado e revestido de pedra-sabão, que até hoje é um dos principais cartões postais do país³.

Nessa mesma época, outra obra foi idealizada pelo urbanista francês Alfred Agache e inaugurada um pouco mais tarde, em 1936, o Aeroporto Santos Dumont, que foi o primeiro aeroporto civil do país⁴.

Além disso, o turismo local foi impulsionado por outro fator. Em 1933, o jogo foi legalizado pelo então presidente Vargas. Então,

as roletas giraram sem parar no Cassino da Urca, no Cassino Atlântico, no Copacabana Palace, no Quitandinha (Petrópolis) e no Icaraí (Niterói), além de outros em quase todos os estados do país, como a mineira Poços de Caldas, com seus 20 grandes cassinos, que lhe valeram o apelido de “Las Vegas brasileira”. O jogo também era atração turística em todas as estâncias hidrominerais no Sul de Minas Gerais.

Mas até a banca perder para o governo, foram anos de sucesso, luxo e lucros milionários. Associados ao jogo, shows memoráveis. Carmen Miranda, Emilinha Borba, Dalva de Oliveira e Grande Otelo deram mais brilho à era de ouro dos cassinos. Carmen chegou a ser artista exclusiva do Cassino da Urca de 1937 a 1940. Eternizada com sua fantasia de baiana, saiu de lá para conquistar os Estados Unidos. O palco da Urca recebeu também astros internacionais, como Josephine Baker, Bing Crosby e Maurice Chevalier. Na plateia do teatro — e nas mesas dos salões e jogos —, políticos, artistas, autoridades diversas e renomadas figuras públicas⁵.

² O Globo, 2013a.

³ Id., 2013b.

⁴ Id., 2013c.

⁵ Id., 2013d.

Os chamados anos dourados do cassino tiveram fim somente em 1946, quando os jogos de azar voltaram a ser proibidos no país mediante decreto do presidente Gaspar Dutra⁶.

Vê-se então que todo o país e, especialmente a capital, passavam por profundas transformações nas mais diversas esferas da vida social.

2.2 Breves considerações acerca do Modernismo

Antonio Candido afirma que a literatura “como fenômeno de civilização, depende, para se constituir e caracterizar, do entrelaçamento de vários fatores sociais”⁷. Assim, esse mesmo espírito de mudança que marcou a sociedade brasileira nas esferas política e econômica fez-se presente no campo das artes, inclusive da literatura.

A nova elite cultural brasileira sentiu-se impelida a transformar antigos conceitos do século XIX. Surge, então, a Semana de Arte Moderna, que ocorreu em São Paulo, de 11 a 18 de fevereiro de 1922. Para Candido, esse evento foi o “catalizador da nova literatura, coordenando, graças ao seu dinamismo e à ousadia de alguns protagonistas, as tendências mais vivas e capazes de renovação, na poesia, no ensaio, na música, nas artes plásticas”⁸.

Emergiu, então, um dos momentos decisivos da literatura brasileira, o Modernismo (1922-1945), que, segundo esse mesmo autor, inaugurou o século literário brasileiro⁹.

Esse movimento literário, segundo José Aderaldo Castello, em síntese, pode ser dividido em três fases. A primeira fase, conhecida como fase heroica, é fortemente caracterizada pela renovação estética, pela liberdade formal, e pela formação de grupos e movimentos modernistas, tais como Pau-Brasil, Antropófago, Verde-Amarelo, grupo de Porto Alegre e Grupo Modernista-Regionalista de Recife. Desta fase, destacam-se os escritores Mário de Andrade, Oswald de Andrade,

⁶ O globo, 2013d.

⁷ Candido, 1965, p. 13.

⁸ *Ibidem*, p. 141.

⁹ *Ibidem*, p. 134.

Cecília Meireles, Manuel Bandeira, Guilherme de Almeida, Jorge de Lima, Cassiano Ricardo, Menotti, del Picchia, Antônio de Alcântara Machado, Plínio Salgado, José Américo de Almeida, Augusto Frederico Schmidt, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e Rachel de Queiroz. Na segunda fase modernista, denominada fase de plenitude e transformação, ou ainda fase de consolidação, a partir de 1930, predominou a prosa de ficção. Nessa etapa, foram espalhados e sedimentados os ideais difundidos no início da década de 1920, e houve uma fusão dos empenhos de redefinir a linguagem artística ao interesse pela realidade nacional. Desta fase destacam-se autores como Ciro dos Anjos, Cornélio Pena, Otávio de Faria, Érico Veríssimo, Vianna Moog, José Vieira, José Cândido de Carvalho, José Geraldo Vieira, Dionélio Machado, Lúcio Cardoso, Clarice Lispector, João Guimarães Rosa e Marques Rebelo, este último, centro desta pesquisa ¹⁰.

Quanto à terceira e última fase do Modernismo (1945-1960), há uma sequência das tendências da fase anterior, com uma certa renovação formal.

Feitas essas breves considerações, cumpre ressaltar que é sobre a segunda fase, a de consolidação, sobre o romance e, mais especificamente, sobre a prosa urbana, da década de 1930 que se debruça o presente trabalho.

2.3 Marques Rebelo e o romance modernista da década de 1930

Conforme dito anteriormente, Marques Rebelo foi um dos nomes que se destacaram na segunda fase do Modernismo. Esse foi o pseudônimo de Edi Dias da Cruz, jornalista, contista, cronista, novelista e romancista, nascido no Rio de Janeiro-RJ, em 6 de janeiro de 1907, e falecido em 26 de agosto de 1973, nessa mesma cidade. Publicou diversos poemas nas revistas modernistas *Verde*, *Leite Crioulo*, *Antropofagia* e outras. Por volta de 1927 escreveu seus primeiros contos e em 1931, publicou *Oscarina*¹¹. Contudo, Rebelo não era de todo desconhecido, pois já havia colaborado anteriormente com revistas modernistas da década de 1920. Sobre o autor, Rafael Lima Alves de Souza¹² afirma;

¹⁰ Castello, 2004. p. 107-223.

¹¹ Academia Brasileira de Letras.

¹² Souza, 2012, p. 3.

Vemos assim que o moço Marques Rebelo, que contava com 24 anos de idade, despontava quase como um escritor já pronto e sua carreira literária despertou o mais vivo interesse a partir de então. Suas qualidades como escritor eram tidas com as das mais altas, muito acima da média dos jovens escritores de seu tempo, sobretudo na sua maneira de observar os detalhes da vida cotidiana e de revelá-los de maneira limpa, coesa e sem excessos e, descontadas as críticas a um certo sentimentalismo associado a sua inexperiência (...).

Já na obra que consagrou sua carreira como escritor nacional, é possível se extrair as características das personagens, a temática, o espaço e o estilo que permeariam todos os contos do livro *Oscarina*, assim como obras posteriores do escritor. Marques Rebelo, segundo Adonias Filho, citado por Érica Araújo Vasconcelos, é, no Modernismo, o “ficcionalista mais fiel a si mesmo”, criando “por meio de seu mundo imaginário, bem próximo à realidade, um ‘clima literário’ que perfaz todos os seus contos e romances”¹³.

Nos termos de José Hildebrando Dacanal,

o romance de 30 está e não está em linha de continuidade em relação ao Modernismo. Está na medida em que romancistas como Graciliano Ramos, José Lins do Rêgo, Érico Veríssimo e os demais estruturam uma obra autêntica, tendo por base a realidade nacional, fosse ela urbana ou não. Está ainda, ao libertar-se espiritualmente de um passado morto que insistia em perpetuar-se ao pôr abaixo as convenções e fórmulas vazias, ao compreender e aceitar instintivamente que cada situação nova e cada nova realidade devem ser expressas de forma nova. (...) O romance de 30 respondeu, portanto às proposições do Modernismo. Mas foi uma resposta apenas parcial. Se o romance de 30 foge às fórmulas e ao convencionalismo, não menos verdade é que praticamente todo ele é construído a partir da perspectiva do homem que vivia nos grandes centros urbanizados da orla atlântica¹⁴.

É nessa autenticidade que se firmam as obras de Marques Rebelo, pois ele observa e traduz com leveza o cotidiano urbano do Rio de Janeiro, dando continuidade ao legado de Machado de Assis, Raul de Pompéia, Lima Barreto e Manuel Antônio de Almeida, que, segundo Mário de Andrade, iniciou uma linha de escritores cariocas¹⁵.

¹³ Vasconcelos, 2012, p. 18.

¹⁴ Dacanal, 1970, p. 209-210.

¹⁵ Souza, 2012, p. 3.

Vale ressaltar que a prosa urbana de Rebelo, de escrita singela, é “embebida de boa dose de nosso tradicional realismo machadiano”. Contudo, o escritor modernista “se absteve da crônica de costumes, bastante explorada pelo mestre, e, também, da documentação da realidade sociológica, tendência forte na corrente regionalista da época”¹⁶.

Sobre a peculiaridade do universo de Marques Rebelo, Ruy Castro afirma:

Assim é o fascinante Rio de Marques Rebelo. Seu universo de malandros, prostitutas, pequenos funcionários, aspirantes a cantoras de rádio, fãs de futebol e de Carnaval transita entre o Centro da cidade e seus arredores imediatos – ou seja, nem na geografia parecem dispostos a ir muito longe. Não cruzam seus caminhos com os de, por exemplo, Nelson Rodrigues, que são definitivamente Zona Norte, mas trabalham no Centro e às vezes vão à Zona Sul para prevaricar. Aliás, não se confundem nem com os de Manuel Antônio de Almeida, Machado de Assis e Lima Barreto, (...). Mas Marques Rebelo tem algo em comum com estes: a universalidade de seus personagens¹⁷.

Todas essas características estão fortemente dispostas em *Marafa*, que significa vida desregrada, sem limites, o primeiro romance de Marques Rebelo, de 1935. Nas palavras de Oliveira e Freire¹⁸,

o autor constrói um retrato do Rio de Janeiro da primeira metade do século XX. No entanto, o mundo carioca que nos é apresentado não é o que ostenta o título de “Cidade Maravilhosa”, cartão-postal do país do carnaval e do futebol, mas o seu avesso: é o subúrbio, os bordeis, o lugar onde vivem as pessoas que estão à margem da sociedade. Para Carpeaux (2003, p. 7), a matéria desta obra é exatamente “as drogas que envenenam esse povo carioca, anestesiado pelo carnaval, pelo futebol, pela mulata, pelas leituras falsas e pela baixa politicagem.

Conforme dito anteriormente, o Rio de Janeiro passava por profundas mudanças políticas, sociais e culturais. A capital do país inaugurava novas obras e monumentos como o Aeroporto Santos Dumont e o Cristo Redentor, além de luxuosos cassinos em bairros nobres. Porém, o cenário urbano do romance em

¹⁶ Vasconcelos, *loc. cit.*

¹⁷ Castro, Ruy, 2012, Orelha.

¹⁸ De Oliveira; Freire, 2013. p. 1.

análise passa-se em uma então capital muito oposta à cidade turística e esplendorosa.

Ainda segundo Ruy Castro, essa prosa urbana, passada em cafés, bares, delegacias, clubes e prostíbulos, foi um “saudável contraponto à dos mestres do romance nordestino”. A obra foi escrita em pequenos capítulos, nos quais várias personagens se insurgem com marcada presença existencial, desaparecendo depois e, às vezes, retornando repentinamente, como um retrato da agitada vida urbana.

Em síntese, o romance conta a história de Teixerinha, um malandro carioca, que gosta da vida boêmia, do carnaval... Marrento, amante de Rizoleta; e de José, um jovem auxiliar de escritório, honesto e de boa vontade para o trabalho, mas que não tinha futuro definido, e desejava melhores condições de vida para casar-se com Sussuca, sua namoradinha suburbana. Os dois personagens, aparentemente tão distintos, tem suas vidas entrelaçadas em um desfecho fatal, cujos detalhes mais pertinentes serão abordados adiante.

3 CAPITULO 2 – A representação do espaço na narrativa em *Marafa*

O objetivo central deste trabalho só é possível de ser alcançado mediante a análise da representação do espaço da narrativa em *Marafa*.

Quanto a isso, pode-se dizer que, embora todos os componentes da narrativa sejam importantes, o espaço como ambientação é prioritário e essencial no desenvolvimento da ação, quando não determinante¹⁹. Quanto à ambientação, sob as considerações de Cândida Vilares Gancho, citado por Cunha e Siqueira, o espaço é o lugar físico onde ocorrem os fatos da história, já o ambiente é o lugar psicológico, social, econômico e moral. “O termo espaço, de um modo geral, só da conta do lugar físico onde ocorrem os fatos da história; para designar um ‘lugar’ psicológico, social, econômico, empregamos o termo ambiente”²⁰.

Como exposto anteriormente, nas obras de Marques Rebelo há uma atmosfera comum, um espaço suburbano que percorre seus contos e romances, retratando um Rio de Janeiro diverso da “capital maravilhosa”. Kayser, em sua obra sobre análise e interpretação da obra literária, afirma que o assunto contém um decurso no tempo e que em casos é fornecido ao autor por observação própria e vivência pessoal²¹. Rebelo, sendo um escritor carioca, dedicou suas obras a retratar os espaços periféricos de sua cidade na década de 1930.

Segundo Roberto da Matta, o espaço é uma invenção social e, nas cidades brasileiras, a demarcação espacial e social se faz em uma hierarquia entre centro e periferia, dentro e fora²².

É exatamente essa demarcação que está presente em *Marafa*. Ambientes externos como a rua e avenida contrastam com ambientes internos, como a casa e o escritório.

Quanto à oposição entre rua e casa, De Oliveira e Freire, com base em Da Matta, afirmam que:

¹⁹ Dimas, 1998, p. 6.

²⁰ Cunha; Siqueira, 2011/2012, p. 7.

²¹ Kayser, 1963, p. 77.

²² Da Matta, 1997, p. 32.

A categoria rua indica basicamente o mundo, com seus imprevistos, acidentes e paixões, ao passo que casa remete a um universo controlado, onde as coisas estão nos seus devidos lugares. Por outro lado, a rua implica movimento, novidade, ação, ao passo que a casa subentende harmonia e calma [...] os grupos sociais que ocupam a casa radicalmente diversos daqueles da rua. Na casa, temos associações regidas e formadas pelo parentesco e relações de sangue; na rua, as relações têm um caráter indelével de escolha, ou implicam essa possibilidade. Assim, em casa as relações são regidas naturalmente pelas hierarquias do sexo e das idades [...] ao passo que na rua é preciso muitas vezes algum esforço para se localizar e descobrir essas hierarquias, fundadas que estão em outros eixos²³.

Por sua vez, Antonio Candido no ensaio *Dialética da Malandragem*, em que analisa o romance *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, que teria inaugurado a linha de romancistas cariocas, da qual fazia parte Marques Rebelo²⁴. Nesse ensaio, Cândido mostra como essa dialética, que é elemento estrutural da sociedade brasileira, constitui o princípio formal daquele romance.

Na prosa ficcional de Marques Rebelo pode-se identificar também dois universos, uma “ordem”, em que prevalecem as normas oficiais e a “ética do trabalho”; e o campo da “desordem”, em que as normas são ignoradas e onde predomina a “ética da malandragem”²⁵.

Contudo, vale ressaltar que esse universo de ordem e desordem convive lado a lado, articulando-se solidamente, de modo que o mundo “hierarquizado na aparência se revela essencialmente subvertido”²⁶, pois esses dois universos comunicam-se por diversos caminhos.

Dessa feita, os indivíduos transitam de maneira livre entre uma esfera e outra, ora agindo segundo as regras legitimadas pela ordem social, “virtuosamente”, ora comportando-se segundo seus caprichos e interesses pessoais, desprezando as normas que regem a sociedade²⁷.

Assim, rua e casa transcendem o sentido geográfico e representam o campo social e moral em que os indivíduos estão incluídos. Desse modo, rua sugere

²³ De Oliveira; Freire, 2013, p 3.

²⁴ Candido, 1998, p. 19-54.

²⁵ Freire; Oliveira, 2014, p. 2.

²⁶ Candido, *op. cit.*, p. 43.

²⁷ Freire, *loc. cit.*

desordem, desarmonia, malandragem, perigo, individualismo... E casa representa a moral, a ordem, o controle, a harmonia, o trabalho, a família, as convenções sociais... Observa-se, então, a existência de diversos polos que, na medida em que o espaço é representado, compõem a aqui denominada dialética do subúrbio.

3.1 Exteriores

3.1.1 A rua

A rua é uma das ambientações mais importantes de *Marafa*. A saber, o romance se inicia com a descrição de uma cena boêmia, ambientada no lugar conhecido como rua das mulheres: “A madrugada não tardava. De luzes apagadas, dentro da névoa rala, a rua das mulheres dormia finalmente”²⁸.

Essa rua era assim conhecida porque era frequentada por homens em busca de satisfazer seus desejos carnis com mulheres dos bordéis. Aparece sempre personificada, como na passagem anterior, em que dormia, ou na seguinte: “A rua fervia de soldados, marinheiros, operários, estivadores, empregados no comércio, estudantes, toda uma multidão que se embriagava barato com as carnes moles do mulherio, berrando, se oferecendo, se injuriando”²⁹.

O ambiente externo retratado nessa obra ilustra as considerações de Da Matta sobre rua, como sendo um lugar de malandragem, de luta, de perigo, de imprevisto. A rua também sugere o movimento da urbanização, pois está sempre em algazarra:

Na rua de árvores definhadas e sem sombras, os toldos de desbotadas listras protegem as rótulas. Em cada esquina, um café. Em cada café, um rádio atordoado. E rodas de vagabundos, soldados, choferes, discutindo entre palavrões e gestos indecentes. Vendedores à prestação rondam...³⁰.

²⁸ Rebelo, 2012, p. 5.

²⁹ *Ibidem*, p. 10.

³⁰ *Ibidem*, p. 83.

A rua descrita no romance seria o espaço que caracteriza as personagens, pois está diretamente associada a personagens relacionados com o descontrole, os desejos da carne, a malandragem, a desordem, a ausência de laços familiares e à criminalidade.

Ainda referente à rua, há na obra uma cena que narra e descreve um tiroteio, com um certo ar de crônica. Ainda de acordo com Lins, esse seria o tipo de espaço que não influi nas ações de personagens, mas apresenta-se como uma relevante característica do espaço social³¹.

Não bastasse a ambientação em si, o próprio nome da vizinhança onde ocorre a cena, Mangue – no bairro do Estácio, da zona central do Rio de Janeiro – denuncia a posição desprivilegiada desse espaço considerando a dialética centro-periferia. Isso porque, espaços problemáticos são sempre vistos como locais de transição, como “zonas, brejos, mangues e alagados”, “locais liminares, onde a presença conjunta da terra e da água marca um espaço físico confuso e necessariamente ambíguo”³².

Ainda sobre a hierarquia de espaços, Rebelo dedica um capítulo da obra inteiramente a retratar as mazelas do Rio de Janeiro:

(...) há mendigos nas esquinas, nas soleiras, no portão do cemitério, nos degraus das igrejas, à porta dos restaurantes, dormindo no sopé das estátuas e nos bancos das praças. Há tantos mendigos e falsos mendigos como há pardais. E há a Comissão de Turismo convidando o mundo, com maus cartazes, para conhecer as belezas naturais da capital maravilhosa³³.

Pode-se dizer que este capítulo consagra a representação espacial no romance como uma denúncia do aspecto negativo do espaço público da “Capital Maravilhosa”, assim como o seguinte trecho:

(...)procurou-o no morro. O sol tirava fogo dos casebres feitos de caixote, zinco velho e latas de querosene. Cães magros latiam. Não há água, mas há lavadeiras tagarelando entre cordas com trapos secando. Crianças barrigudas brincam na sujeira, carregam latas d’água. Os mamoeiros são a única verdura(...) ³⁴.

³¹ Lins, 1976, p 63.

³² Da Matta, 1997, p. 45.

³³ Rebelo, 2012, p. 11.

³⁴ Rebelo, *loc. cit.*

Não menos importante, a rua de Sá Maria, a responsável pela limpeza do bordel, é descrita como uma “avenida imunda”. Acredita-se pertinente mencionar essa pequena passagem porque a descrição não somente caracteriza a personagem, como veremos no próximo capítulo deste trabalho, como também constitui um espaço de denúncia social.

Por fim, não se pode deixar de falar da rua sem mencionar a avenida. O capítulo dezesseis do romance retrata o carnaval: “a avenida é o mar dos foliões. Serpentinhas cortam o ar, carregado de éter, rolam das escadas, pendem das árvores e dos fios, unem com os seus matizes os automóveis do curso”³⁵.

Aqui, mais uma vez podem-se aplicar as considerações de Da Matta acerca da rua como o espaço da boêmia e do carnaval³⁶. Enquanto os foliões se divertiam, Sussuca e José observavam a farra, sem participarem, contudo. Posteriormente a moça acaba ferida por causa de uma briga, evidenciando o espaço exterior como perigoso. Todavia, pode-se afirmar que a avenida constitui não apenas um espaço de folia, mas também de amortecimento do espírito de um povo que, apesar de todas as mazelas descritas, encontram motivos para celebrar a vida.

3.1.2 Outros espaços

Sem dúvidas seria proveitoso explorar detalhadamente todos os espaços presentes na obra, inclusive os psicológicos. Contudo, dada a objetividade deste trabalho, cumpre analisar uns poucos, porém relevantes.

Com efeito, existem na obra espaços que podem ser tidos como extensão da rua, pois, apesar de em princípio poderem ser descritos como ambientes internos, a dinâmica em que estão inseridos é a mesma dos espaços exteriores. Nessa obra, mais especificamente, a dinâmica da malandragem, da movimentação, das atividades ilícitas ou boêmias, e da ausência de laços afetivos. Dentre esses ambientes estão o boteco, o bordel, o hospital, o necrotério, o salão dos Amantes e a delegacia.

³⁵ Rebelo, 2012, p. 59.

³⁶ Da Matta, 1997, p. 45.

O boteco ficava defronte ao bordel, na rua das mulheres. Sem muita descrição, sabe-se que servia refeições e era usualmente frequentado por Teixeira e as mulheres do prostíbulo.

O prostíbulo, ambiente em que viviam as prostitutas Rizoleta, as imigrantes e a negra, sugere sempre o mesmo movimento da rua, que, como já mencionado, “fervia” de homens em busca das mulheres;

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.

(...)

Necrotério imundo, onde as moscas zumbiam e o cheiro a podre e a formol transtornava os estômagos³⁷.

Essa é a descrição do hospital e do necrotério, lugares inóspitos que denotam a mesma hostilidade da rua, motivo pelo qual se diz serem prolongações do espaço externo.

O salão dos Amantes, apesar de sugerir um ambiente interno, tal como a rua, é um local de individualização, de luta, de algazarra e de malandragem, onde se passa um dos pontos cruciais da trama, é o local onde Teixeira protagoniza sua vingança contra o autor da carta publicada no jornal. Havia enfeites, música, damas e parecia estar lotado. Após o início da briga com um rapaz que se indignou com a covardia, as luzes se apagaram. “Houve confusão, correria e a gritaria pavorosa acabou de acordar a rua”³⁸.

A delegacia, apesar de ser um ambiente sem muita descrição, está evidente na obra, sendo um dos lugares para onde transitam as personagens que compõem o núcleo da desordem e da criminalidade, tais como Teixeira e Inês do Barulho.

Há ainda nesta seção de outros espaços exteriores, as paisagens naturais e turísticas do Rio de Janeiro, como a praia, monumentos e outros símbolos do progresso e de poder, tanto político quanto social e financeiro. Eis algumas passagens que exemplificam esses ambientes:

³⁷ REBELO, 2012, p. 143.

³⁸ *Ibidem*, p. 22.

O sol é ouro, o mar serenos a praia esfervilha de turistas. (...) O sol estava no meio do céu com todo seu esplendor. A lancha rompia as águas espanejando-as, veloz. O sol arde. O azul do céu deslumbra. A paisagem fulgura. O avião é um pontinho preto no alto se deslocando. Cristo, no Corcovado, abre os braços de pedra cintilante³⁹.

Esses espaços estão associados a duas personagens não tão suburbanas quanto às demais, Zuleica, a amiga jovem e moderna de Sussuca, e Jorge, estudante de medicina e irmão de José.

Por diversas vezes foi dito neste trabalho que *Marafa* apresenta um recorte da sociedade carioca suburbana da década de 1930, com espaços que contrastam com o cenário de poder e progresso da então capital do país. Assim, a existência e a menção aos espaços descritos acima parece uma contradição.

Contudo, Paul Claval, sobre a maneira como o espaço interfere na vida social, afirma que o espaço “é percebido e valorizado de forma diversa pelos que o habilitam ou lhe dão valor”⁴⁰. Desse modo, as pouquíssimas representações de ambientes mais privilegiados não descaracterizam o espaço suburbano, mas servem de contraste e de afirmação ao espaço social em foco na obra. É a denúncia de que, enquanto, para uns, o Rio de Janeiro era a capital das delícias naturais e da vida moderna, para outros era um lugar de escassez de recursos e de um cotidiano ameaçador.

3.2 Interiores

3.2.1 A Casa

De acordo com Da Matta, não se pode misturar o espaço da rua com o da casa sem que haja conflito, pois representam ambientes diversos⁴¹. Se por um lado, a rua representa o público, a desordem, a malandragem, a carnalidade, o perigo e a ausência de laços familiares, por outro, a casa distingue um espaço de familiaridade

³⁹ Rebelo, 2012, p. 103-104,193.

⁴⁰ Claval, 1979, p, 20.

⁴¹ Da Matta, 1997, p. 50.

e relações harmoniosas. Sobre o tema, Saldanha afirma que “a família sempre se entendeu como concentração do existir privado, diretamente ligado aos afetos mais pessoais e aos componentes domésticos⁴².”

Dos ambientes internos de *Marafa*, considera-se a casa de Sussuca como o mais rico em termos de significação. Primeiramente, depreende-se que se trata de um espaço que representa as personagens do polo da ordem, do trabalho, dos laços familiares e das convenções sociais. Sem querer adentrar no tema do próximo capítulo deste trabalho, convém apenas frisar que Sussuca era uma moça pobre e que morava com sua mãe, uma costureira que desejava se casar com seu namorado. Neste ponto, vale lembrar a avenida, em que José e Sussuca observavam a folia sem fazer parte dela e que a moça saiu ferida após uma briga no local. Eis o contraste entre os dois universos, os das personagens da rua e os da casa, entre a contenção e os prazeres da carne, entre os laços afetivos e a ausência destes.

O espaço apresentado como a casa da moça consiste em uma breve descrição da sala:

A sala era modestíssima, desguarnecida. As paredes quase nuas. O coração de Jesus e os retratos a *crayon*. Um era da mãe, logo se via. O outro era do pai. Grossos bigodes, colete branco, um ar sensato, morreu num desastre de automóvel, deixando-a com dez anos⁴³.

Analisando um dos espaços descritos na obra *Oscarina*, Osman Lins afirma que a sala de Marques Rebelo “inserindo-se no mundo conhecido e na memória que possuímos do mundo, transcende o que registra o texto”⁴⁴. De igual sorte, a apresentação de apenas este cômodo em *Marafa* leva o leitor a imaginar todo o restante com base em seu conhecimento de mundo.

Posteriormente, ainda na casa, o narrador apresenta a mãe de Sussuca que “apareceu gorda, num andar de pata, enxugando as mãos no avental de xadrezinho”⁴⁵. Apesar de Dona Nieta surgir em outras passagens da obra para ouvir e consolar a filha, nesta configura-se somente parte da casa.

⁴² Saldanha, 1993, p. 19.

⁴³ Rebelo, 2012, p. 42.

⁴⁴ Lins, 1976, p. 72.

⁴⁵ Rebelo, 2012, p. 41.

Lins afirma que espaço no romance pode ser compreendido como “tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com sua individualidade pendendo para zero”⁴⁶.

Assim, de acordo com a descrição de Dona Nieta, conclui-se que a personagem neste ponto é uma figura humana que garante o espaço da casa e que, assim como as paredes quase nuas da sala e o “sofá gasto de palhinha”⁴⁷ servem para ambientar Sussuca e informar a simplicidade e escassez de recurso com que viviam.

Por vezes, a casa de Sussuca também está atrelada ao clima, constituindo então um “espaço de amortecimento ou de exaltação de sentidos, reflete menos uma personalidade que um estado de espírito”⁴⁸;

O céu carregara-se. O calor medonho asfixia. Na penumbra das janelas cerradas (...) Com a tarde soprou um vento morno, prenunciador de tempestade próxima. (...) Aí o ar fresco da madrugada bateu-lhe no rosto, entrou-lhe no peito como um cordial, avivou-lhe os sentidos⁴⁹.

O espaço psicológico e de espírito de Sussuca são os mais atrelados ao espaço físico, por isso merecem destaque neste trabalho em detrimento dos de outras personagens, como Rizoleta, José ou Jorge.

Quanto a estes últimos, são associados a uma casa que, ao contrário dos outros espaços, apresenta uma descrição um pouco mais detalhada, obtida a partir do relato do narrador das mudanças que o velho Rodrigues, pai dos rapazes, ali fizera ao longo dos vinte anos em que morou como inquilino:

Melhorou o banheiro, muito antigo, sem conforto. Pôs fogão a gás e azulejos na cozinha. Transformou o alpendre acanhado numa ampla varanda coberta. O jardim ficou um brinco nas suas mãos de jardineiro amador. Parava gente para admirar a simetria e o viço dos canteiros, a limpeza das ruazinhas de pedra branca picada. De tempos em tempos lá vinha uma pintura para variar. Quando fez a varanda, então foi uma pintura

⁴⁶ Lins, 1976, p. 72.

⁴⁷ Rebelo, *op. cit.*, p 42.

⁴⁸ Lins, *op. cit.*, p. 99.

⁴⁹ Rebelo, *op. cit.*, p. 246-248.

em regra. Óleo na sala de jantar e friso de frutas. Óleo na sala de visitas e barra de silhuetas. Na varanda quis uma marinha⁵⁰.

Mais uma vez temos o espaço dos laços familiares e das convenções sociais. A casa representa não apenas o espaço físico em que vivia a família suburbana, mas estável, como também representa o lar no sentido afetivo do termo e o ambiente em que diversas personagens enfrentam dilemas de ordem ideológica ou sentimental. A família de José a princípio não apoiava a nova carreira do filho, por não ser considerada uma profissão de gente decente. Jorge, que estava apaixonado pela noiva do irmão. A mãe, sempre submissa e o próprio José que oscilava entre ganhar dinheiro e casar-se ou continuar como um trabalhador assalariado.

3.2.2 Outros espaços

Existem ainda outros espaços internos que merecem ser mencionados. O primeiro deles é o quarto de Rizoleta, “calorento (...). A parede azul, o biombo no canto era de chita florida, havia um perfume de sabonete”⁵¹.

Apesar de se ter dito no tópico sobre espaços exteriores que o bordel constitui extensão da rua, o quarto da mulata parece resgatar um lampejo afetividade, por isso está classificado aqui como ambiente interno. É no quarto que ela vive e é ali que vai se afeiçoando a Teixeira, tanto que a descrição anterior nada mais é do que a visão do malandro ao acordar depois de uma noite de bebedeira.

Apesar de passar boa parte do tempo nos aposentos da amante, Teixeira tinha seu próprio quarto alugado:

entrada independente pela ladeira, chuveiro perto, sacada com vista para Santa Tereza, apanhando uma nesga da Glória e da baía. Muito arejado. (...) A mobília é reduzida – cama com enxergão de arame, guarda-roupa com espelho na porta, uma mesinha e uma cadeira. Em cima da mesa e a sua biblioteca. É um livro grosso e estranho. Não se sabe nem o título nem o autor, em virtude de faltarem as vinte primeiras páginas, omissão esta que, todavia, não prejudica a sua utilidade⁵².

⁵⁰ Rebelo, 2012, p. 137.

⁵¹ *Ibidem*, p. 6.

⁵² *Ibidem*, p. 16.

Outros quartos, todos alugados, abrigam essas duas personagens posteriormente. A descrição pode sujeitar o leitor a observar somente a realidade que ela expõe, mas também pode querer sugerir mais ou, num caso extremo, mostrar uma coisa diversa da que finge mostrar⁵³.

Na obra em análise, a simples informação de os cômodos serem alugados sugere algo mais, a relação com o movimento das personagens que compõem o núcleo da desordem e com a falta de laços. Tanto que, voltando à casa de Jorge, o narrador fez questão de enfatizar que, embora alugada, era como se fosse própria.

Embora presentes e juntos em poucos ambientes internos, Rizoleta e Teixeira nunca conseguem cruzar de fato as fronteiras entre o espaço público e o privado, entre a rua e a casa, entre a vida desregrada e família.

Finalizando os ambientes internos que se entendem elementares no romance, cabe citar o escritório onde trabalha José, composto por estoque, arquivo – no segundo andar – onde havia armários.

A descrição em si, como na maioria dos espaços, é singela. Porém, em termos de ambientação, é essencial para que o leitor compreenda as personagens que compõem a classe trabalhadora e que, apesar de não padecerem da mesma marginalização que as prostitutas, por exemplo, trabalhavam ano após ano por um ordenado que mal dava para o sustento.

Apesar de a concisa representação espacial no romance gerar polos diferentes, todos têm um ponto em comum, um ambiente social maior que denuncia o cotidiano urbano das classes menos favorecidas, cujas relações com o espaço serão mais bem abordadas no próximo capítulo.

⁵³ Bourneuf; Ouellet; Pereira, 1976, p. 163.

4 CAPÍTULO 3 – Relação entre espaços e personagens

O capítulo anterior deste trabalho demonstrou como se dá a representação dos espaços em *Marafa*. Contudo, apesar da possibilidade de se isolarem determinados elementos da narração para melhor analisá-los, “a narrativa é um objeto compacto e inextrincável, todos os seus fios se enlaçam entre si e cada um reflete inúmeros outros”⁵⁴.

Assim, muito embora se considere de extrema importância compreender o espaço no romance, entende-se que o ápice dessa análise seja o reflexo de tal elemento sobre as personagens, algumas das quais trataremos de maneira específica nos próximos tópicos.

De um modo geral, as personagens são construídas de maneira coerente ao longo da obra. Embora bastante diferentes entre si, todas apresentam marcada presença existencial e carregam seus próprios dramas, desde os principais, como Teixeira, o malandro incorrigível, Rizoleta, a prostituta apaixonada por Teixeira, José, o jovem que deseja constituir família, e Sussuca, a moça pobre que sonha em se casar, como os secundários, como Baltazar, o amigo comunista de José e eterno inconformado com a situação do país, ou Sebastião, amigo de Teixeira que, após tentar uma vida digna como trabalhador, rende-se novamente à malandragem.

As personagens são apresentadas pelo narrador onisciente de modos diversos, e as secundárias, quase sempre, surgem e ressurgem repentinamente. A exemplo, Zuleica, uma jovem namoradeira e amiga da prometida de José, confira-se sua primeira aparição no capítulo 13, após a apresentação de Sussuca e sua mãe e, logo após, seu retorno no capítulo 18, sem qualquer menção prévia de personagens ou ambiente a ela relacionados:

Zuleica, Zuleica, a fluídica Zuleica é a grande amiga de Sussuca. Com ela é que Sussuca se abre, quando o coração está mais cheio e é preciso desabafar. Nela é que Sussuca tem confiança. Dela é que Sussuca pede auxílio e proteção nas horas difíceis. A amizade vem de longe, dos bancos da escola mista, onde Sussuca era uma figura gordinha e apagada e onde Zuleica era a eterna requestada dos corações juvenis, a fatal causadora dum número infinito de castigos.

⁵⁴ Lins, 1976, p. 63.

Zuleica, sentada na cama contou o passeio da véspera à Barra da Tijuca, com o último namorado, arranjado num baile de Carnaval⁵⁵.

Esses retornos repentinos, como um retrato da vida agitada da “capital maravilhosa”, por si só evidenciam a estreita relação entre o espaço, a ambientação, e as personagens. Todavia, essa ligação não se resume a isto.

Ao optar por representar em sua narrativa áreas suburbanas do Rio de Janeiro, o modernista trouxe à existência personagens representantes de camadas menos favorecidas, como, prostitutas, imigrantes, mestiços e trabalhadores assalariados, os quais não teriam razão de existir em outros ambientes.

Assim como o autor de Memórias de um Sargento de Milícias, Manuel Antônio de Almeida, Rebelo captou a essência da dinâmica da sociedade carioca baseada numa dialética de ordem e de desordem, cujos dois eixos principais se comunicam.

Desse modo, é possível não apenas identificar essas personagens como pertencentes aos polos da ordem e da desordem, mas também compreender a transição que fazem entre um extremo e outro.

Feitas essas breves considerações, passa-se à análise da relação do espaço com as personagens principais e algumas das secundárias. Ressalte-se que a escolha das personagens coadjuvantes não se deu por sua maior ou menor recorrência na obra, mas pela maior relevância de seu contexto com o tema abordado neste breve trabalho.

4.1 Teixeira e Rizoleta

Teixerinha é um dos protagonistas do romance. Quanto ao aspecto físico, afirma o narrador que “era magro o homem e mal se aguentava nas pernas”⁵⁶, aparentemente estava sempre a usar chapéu estilo palheta. Mas isso não é tão intrigante quanto sua personalidade e suas atitudes.

Sua primeira aparição se dá de maneira peculiar, embriagado, vinha cantando e cambaleando durante a madrugada na rua das mulheres. Esse ambiente

⁵⁵ Rebelo, 2012, p. 43 – 61.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 5.

imediatamente denuncia a sua natureza boêmia e sua vida desregrada, o que será constantemente atestado ao longo da trama.

Nessa mesma ocasião encontra-se com Rizoleta, que também surge na janela para ouvir a cantoria e acolhe o bêbado. A partir de então, Teixeira, que é a encarnação do estereótipo do malandro carioca, que gostava de vida boa, mas não de trabalhar, encontra na mulher uma forma de extrair seu sustento.

A profissão dela, contudo, não condizia com os padrões sociais e morais tidos como adequados à época, era prostituta. Assim a descreve o narrador:

Era carnuda, tinha os seios fartos, as axilas raspadas, cabelo sedoso e negro. (...) Estava ali há pouco mais de dois anos. Perdera-se com um soldado que a largara, não achou jeito de voltar novamente para ama-seca, dormiu com um e com outro – caíra na vida. Era esta a sua história⁵⁷.

Esta a personagem que melhor evidencia sua estreita relação com o ambiente. Com efeito, Rizoleta surge na história a partir da rua das mulheres. O trecho retrocitado demonstra que se trata de uma típica personagem representante das classes estigmatizadas, frutos do retrato de um Brasil que atravessava mudanças sociais, políticas, econômicas desde o final do século XIX.

Sob o prisma da dialética da malandragem, enquanto que Teixeira é assumidamente um malandro, Rizoleta saiu do campo da ordem para o da desordem devido a circunstâncias um tanto alheias à sua vontade e que aparentemente não lhe deram margem para escolha diversa.

Após sofrer tentativa de homicídio por parte de um cliente enfurecido, que, ao voltar de viagem, não se conformou de ter perdido a amante para outro homem, Rizoleta adoece, enlouquece.

O desfecho pareceria livre de intervenções, não fosse a descrição do hospital psiquiátrico e da situação político-social local, pelos olhos do médico, dr. Sales, que era intimamente ligado àquele espaço:

(...) queixou-se da administração, que era uma vergonha – em pavilhões para cinquenta, metem duzentos! Não há medicamentos na farmácia. A ordem do almoxarifado é substituir. Pede-se Valeriano de atropina, mandam água de flor de laranja.

(...) Se o governo não dava verbas, fechassem o hospital logo de uma vez. Seria preferível àquela farsa.

(...) - Vou largar esta joça! Não continuo neste chiqueiro!

⁵⁷ Rebelo, 2012, p. 7.

Prometia, prometia, mas na hora da decisão faltava-lhe a coragem. Amava o hospital. Identificara-se com ele. Era o seu vício, o seu ambiente, a sua própria vida, Havia trinta anos que mourejava nele. Trinta anos de dedicação, de sacrifício, de serviços úteis. Não podia abandoná-lo. Seria faltar-lhe o ar, o sangue⁵⁸.

O autor não cita expressamente, mas depreende-se deste trecho que Rizoleta não pôde curar-se devido ao mau funcionamento do sistema de saúde pública da cidade, pois tanto na casa de assistência como no hospício não tivera os cuidados necessários à sua melhora. Outro trecho do livro denuncia essa precariedade e o descaso estatal, quando um cabo eleitoral pretende conquistar o voto de Aristides, um amigo de Teixeira:

Ficou pensando, Consultórios de higiene infantil, escolas creches... Talvez fizessem, Mas que adiantaria? (...) E postos de higiene cheios de figurinhas coladas nas paredes, cheios de balanças e enfermeiras para dar conselhos. Mas o que a miséria precisa não é de conselhos, é de comida e de remédios. Isso não distribuía. Para leite não havia verba. Para medicamentos também não⁵⁹.

Assim, sem recursos ou auxílio, envolta por uma atmosfera de miséria e abandono, Rizoleta, cada vez mais débil, ateou fogo em si mesma, completando a sina trágica que lhe fora traçada por seu espaço social.

Voltando a análise para Teixeira, é imprescindível saber que “o juízo moral é um inevitável terreno pantanoso no romance”⁶⁰. Constantemente emitimos juízos morais acerca das condutas e escolhas dos protagonistas, ao passo que julgamos o escritor por seus juízos morais sobre suas personagens.

Em *Marafa*, o narrador onisciente não se intromete com fortes impressões de juízos acerca de suas personagens, mas frequentemente denuncia seu caráter, induzindo o leitor a emitir juízo moral sobre eles. A exemplo disto, temos a inquirição de Teixeira pelos diretores do clube Amante das Flores, do qual era diretor artístico, sobre o orçamento:

lam perguntar para que fim, naturalmente, mas ele saltou antes que o fizessem:
(...)

⁵⁸ Rebelo, 2012, p. 235-236.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 201.

⁶⁰ Pamuk, 2012, p. 23.

O presidente conhecia de sobra o gênio do diretor artístico e acudiu, temeroso e arrependido:

(...)

Mas Teixeira, que achara conveniente azedar, senão se sujara na hora das explicações interrompeu-o: (...) ⁶¹.

Outro artifício usado pelo autor é o emprego predominante do discurso indireto livre, que às vezes deixa em suspenso se o julgamento parte de si ou das personagens;

Não aparecia o nome do Teixeira como motivo. (...) A verdade, entretanto, é que era por causa dele. Foram apuradas rigorosamente as suas malandragens nos Furecas, descobriram que lesava o clube com pedidos de dinheiro adiantado para despesas que não existiam... Um patife! Um larápio! Seu Leopoldo, vingativo, cavou no queijo por detrás ⁶².

Assim, o narrador vai construindo e denunciando a personalidade de Teixeira, que, além de malandro, era brigão: “Por um triz que não tomou um bofetão daqueles nos beiços a filha da mãe! Mas Teixeira precisava e conteve-se, não faltaria ocasião de meter a mulata no bom trilho” ⁶³.

Essa sua característica é imprescindível para seu encontro com José na briga no salão e para o desfecho de seus destinos, posto que, sedento por desforra, matou o jovem ao reconhece-lo em uma luta de boxe, o que o leva a ser detido no distrito policial, duas vezes.

Teixeira é a personagem mais ativa e recorrente do romance. Está sempre se movimentando entre os espaços suburbanos, clubes, delegacias, bordéis... Eis sua relação com o espaço, com a rua, pois, como já esclarecido no capítulo anterior, a rua aponta desordem, o inesperado, a malandragem ⁶⁴.

⁶¹ Rebelo, 2012, p. 18.

⁶² Rebelo, *op. cit.*, p. 47.

⁶³ *Ibidem*, p. 66.

⁶⁴ Da Matta, 1997, p. 93.

4.2 José e Sussuca

Se de um lado o narrador apresenta o indolente Teixeira, de outro apresenta José, um jovem trabalhador, auxiliar de escritório conformado com sua situação.

Essa é uma das personagens que não é introduzida de maneira abrupta, antes de mencioná-la, o autor optou por uma breve descrição do escritório e ambientação de outras personagens e, logo após, por narrar uma breve cena do cotidiano daquele espaço:

Quando Gumerindo chegava ao escritório, às oito e meia (...). Saía do estoque, onde folgadoamente funcionava, e ia ao arquivo, que era no segundo andar, mexer nos armários à cata dum papel qualquer. Puro pretexto. Queria era dar uma prosinha com o Ademar, que torcia para o Fluminense. (...) José não gostava de conversa-fiada na seção(...)

A seguir, o narrador apresenta outras características de José, referentes à sua aparência e parte de sua personalidade, narrando também sua versão do episódio no clube dos Furrecas, em que golpeou com um soco Teixeira:

José não era de discussões. (...) Uma única vez na vida se excedera (...) Ante tanta baixeza, tanta covardia, não se contivera. Tomara o pontapé, pregara um soco seguro, pregaria outros, mas, apagada a luz, raspou-se. Não fora por medo do resto. É que a escuridão, tirando-lhe a imagem do adversário, como que lhe trouxera o calmo raciocínio habitual. Brigar era asneira, Sentia-se arrependido⁶⁵.

Segundo Osman Lins, “se há o espaço que nos fala sobre a personagem, há também o que lhe fala, o que a influencia”. Afirma também que por vezes essa influência restringe-se ao psicológico⁶⁶. O espaço descrito acima a influencia, não apenas de maneira mental, mas também física, pois, se a princípio a atmosfera tensa criada pela petulância de Teixeira o fez ter coragem a ponto de entrar em uma briga, embora fosse pacífico, o mero apagar das luzes agiu sobre a personagem de maneira efetiva, pois não apenas refletiu sobre sua conduta, como também pôs término à briga.

⁶⁵ Rebelo, 2012, p. 29.

⁶⁶ Lins, 1976, p. 99.

O narrador prossegue na apresentação da personagem e expõe ao leitor o julgamento do rapaz acerca de sua própria situação e de si mesmo, de um trabalhador assalariado e conformado;

José ganhava pouco e o lugar de auxiliar de escritório, eu ocupava há cinco anos, evidentemente não tinha nenhum futuro definido. Mas, conformado e contente, ia vivendo sem revoltas. Julgava-se pouco inteligente, porque nunca dera para os estudos. Seria sempre, pensava, um degrau humilde para a subida dos que sabiam mais. Alguns sabiam tanto como ele, é certo. Mas eram os ousados, os enérgicos, os que tinham uma coragem que lhe faltava – a de usar toda sorte de meios para atingir determinado fim. (...) Reconhecia a superioridade sem inveja⁶⁷.

Se por um lado Teixeira é uma personagem mais dinâmica, ligada à rua, e à desordem, José é uma personagem, a princípio, de espaços interiores, descritos no capítulo anterior. Sua movimentação é mais restrita, do escritório para a casa da namorada, para a sua própria, para a avenida, mas sem cair na folia... Claramente pertencendo ao campo da ordem, contrastando com o rival de peleia, que desconhecia por completo.

Contudo, assim como Rizoleta, tem seu destino selado pelo espaço em que está inserido. Se a mulata foi destinada a tornar-se prostituta após uma desilusão e terminar louca, José partiu também do eixo da ordem à desordem, após ter sido confrontado com a necessidade de mudar de vida,

José não quis esperar por outro Natal. Procurou resolver breve a sua vida. Precisava se casar. Pedir aumento não adiantava estava farto de saber. Que poderiam eles lhe aumentar se não uma insignificâncias? Viu difícil a solução. Esforçava-se, indagava, respondia a anúncios de empregos, nada conseguia de prático e imediato, tudo promessas ou ninharias iguais ou piores à que tinha. Abalou-se – seria crível que não arranjasse nada?! Seria possível que naquela imensa cidade não houvesse uma colocação em que pudesse ganhar honradamente o suficiente para manter um lar? Mas não deixou transparecer o abalo aos olhos da namorada. Sofria calado. Ria com ela, enchia-a de esperanças⁶⁸.

Observa-se que o motivo de José, um homem honesto, trabalhador e sem muitas ambições, deixar a esfera da ordem foi o desejo de se casar com sua namorada. Na intenção de ser bem aceito pela família da moça e sustentar um lar, queria melhorar de vida e não viu alternativa senão transformar-se em um lutador de

⁶⁷ Rebelo, 2012, p. 30.

⁶⁸ Carpeaux, *In* Rebelo, 1980. p 53.

boxe, penetrando em um mundo de contratos duvidosos e de lutas violentas, ao ponto de modificar não só sua condição social e sua personalidade, mas também sua aparência: “José recebera um golpe violento na orelha, que a modificara visível e feiamente”⁶⁹. A própria família de José, que a princípio reprovava essa conduta, deslumbrada com a fama, aos poucos foi se acostumando com a carreira do filho, que aparecia nas manchetes como um grande campeão.

Quando se fala neste trabalho de que o espaço interfere no destino, de maneira nenhuma se exclui o livre arbítrio das personagens, já que são construções humanas. O que se pretende esclarecer é que o espaço social em que estão inseridas, embora possa facultar-lhes umas poucas alternativas para suas escolhas, parece lhes estender a mão a opção mais indicada.

Exemplo claro dessa interferência foi não apenas a escolha de José pela nova profissão, mas sua permanência nela após constatar quão ruim era o meio em que estava vivendo;

Repugnava-o, agora que o via mais de perto, entregue totalmente a ele. (...) se Ostrava de uma miséria, de uma baixaza inominável. Entre tanta grosseria, estupidez, venalidade e pornografia, indisciplina e vaidade balofa, acanhado e estranho, se persistia, é porque era impossível a renúncia no ponto em que chegara. Bem o quisera, mas seria impraticável. Voltar ao emprego não voltaria por uma questão de amor-próprio⁷⁰.

Assim foi a passagem de José da ordem para a desordem, que culminou em um desfecho trágico quando se encontrou com o já malandro Teixeira, que o assassinou por desforra, após ter ido assistir a uma de suas lutas de boxe. A tragédia afetou não apenas os dois, mas também Sussuca, a jovem namorada de José.

Quanto a essa personagem, sua primeira aparição foi em um ambiente externo, mas diverso daquele que representa a rua, foi em um jardim “de poucos bancos e extinto repuxo (...) Ela chegou apressada, sapato sem meia, vestido velho de filó”⁷¹.

Lins, ao analisar outra obra de Rebelo, *Oscarina*, afirma que o espaço realiza o propósito de apoiar as personagens e de defini-las socialmente de maneira

⁶⁹ Carpeaux, *In Rebelo*, 1980, p.103.

⁷⁰ Rebelo, 2012, p. 140.

⁷¹ *Ibidem*, p. 39.

indireta⁷². A próxima descrição relevante do espaço ao redor de Sussuca é da sala de sua casa, modesta e quase sem ornamentação, a não ser por uns retratos. Pode-se dizer que a descrição da casa é a própria definição de Sussuca, uma pessoa simples, órfã de pai, que falecera em um acidente de carro quando ela contava com dez anos, vive sozinha com a mãe viúva, sem muitos recursos.

Por estar relacionada a José, como já demonstrado, o espaço social, a violência, interfere em seu destino, mas não através de suas próprias ações. Morre com o noivo seu sonho de se casar.

4.3 Outras personagens

Analisadas as personagens protagonistas, passa-se a uma breve análise de algumas personagens secundárias, não necessariamente na ordem em que aparecem na história, cujas ambientações parecem bastante relevantes à temática deste trabalho.

Inicia-se com Baltazar. Colega de trabalho de José, o homem é apresentado como tendo dupla personalidade, sendo muito severo no trabalho e muito gentil na rua. Surge com a descrição de uma tarde de fim de expediente, na rua, onde anda acompanhando José, convidando-o para uma bebida. Conversa sobre assuntos de política e economia. Nesse ponto, o autor parece querer situar o leitor no contexto social da época.

O capítulo 11 do romance, como dito na etapa anterior deste estudo, é totalmente dedicado a falar das mazelas do Rio de Janeiro, em uma descrição que parece um retrato da capital à época, Baltazar sofre com o cenário da cidade. Esse trecho consagra o espaço urbano de *Marafa* como sendo o oposto da representação da “Cidade Maravilhosa”.

O capítulo 76, por sua vez, em que analisa a situação do país, demonstra mais uma vez como o espaço social interfere no estado psicológico da personagem;

As noites são imensas para Baltazar. Baltazar tem olhos. Baltazar vê a situação do país. Vê longe. Muito longe. Pensa sombrio, doloroso, no infeliz

⁷² Lins, 1976, p. 70.

futuro dos filhos. Que será dos seus filhos? Que será dele próprio talvez? Baltazer é um destroço. Odeia e ama o Brasil!⁷³.

Parece então que a existência de Baltazar justifica-se na necessidade de um registro da conjuntura da cidade e do país, parece que a personagem existe em função do espaço social.

Outras personagens que merecem destaque são as raparigas da casa de mulheres onde vivia Rizoleta.

Inês do Barulho, “negra (...). É valentosa, usa navalha, tem uma cicatriz na testa, arma distúrbios, anda constantemente às voltas com a polícia”⁷⁴. Pouco se sabe sobre a mulher, mas assim como Teixeira, faz parte do eixo da desordem e foi conduzida coercitivamente à delegacia.

No trecho a seguir, o narrador faz um apanhado geral das mulheres polacas, cujas descrições são feitas sob o prisma de Rizoleta;

Lolote, uma velha. Suzane, outra velha. Frida, avariada, descansava e, aproveitando as férias forçadas, fazia da boca uma fortuna em dentes de ouro. Mariazinha, a única concorrente séria, uma morena aluada, adejava no interior com um ex-caixeiro viajante muito sabido, por quem se embeicava alucinadamente⁷⁵.

Posteriormente, o narrador expõe os anseios dessas mulheres;

Ganhavam, armazenavam, Possuía cadernetas nos bancos de enchendo. Um dia, sim, voltariam pra as suas frias aldeias europeias. Lá haveriam de viver das próprias economias, gordas, consideradas, invejadas, sem o trabalho de atrai fregueses, livres da lide insana do Manguê, talvez placidamente casadas⁷⁶.

Em nenhum momento o narrador emite juízo moral sobre as atividades exercidas pelas prostitutas, ao contrário, parece tratar com bastante dignidade a situação das mulheres. Assim como Rizoleta, que era uma mulata, as polacas não tiveram tanta opção para manter-se no Brasil. Ocorre que àquela época, a situação do estrangeiro, que viera substituir o trabalho escravo, não era muito promissora no país. Eram todas vítimas de marginalização e preconceito, comprovação disto é a

⁷³ Rebelo, 2012, p. 229.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 11.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 12.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 46.

descrição de Sá Maria, que também trabalhava no bordel, mas não se prostituindo, fazendo a limpeza do lugar e lavando as roupas das outras;

Portuguesa tinha buço carregado e crostas de sujo no pescoço avermelhado pelo sol. Usava coque torcido e brincos – meias libras verdadeiras penduradas por duas correntinhas. Morava perto, numa avenida imunda, amasiada com um marceneiro (...)77.

Peleador, apelido pejorativo de uma personagem de quem não se sabe o nome ou a origem, era benquistado por José, mas é outra personagem que pertence às classes mais excluídas;

Era preto retinto e possuía uma respeitável beijoleta. De onde veio ninguém sabia, nem importava. (...) Não pediu a ninguém, mas passou a dormir na escola, sobre um monte de lonas. Prestava pequenos serviços, comia do resto dos outros, participava dos treinos, servindo de armazém de pancada para os pichotes do seu peso. Por causa disso vivia com o beijo ferido, sangrando78.

A prova mais robusta da marginalização de Peleador é a informação de que não sabia ler. Mais uma personagem fadada a uma existência fosca pelo ambiente social que o enquadra.

A última personagem secundária a ser abordada aqui é Sebastião, amigo de Teixeira.

Importante lembrar que Marques Rebelo, seguindo a tradição do mestre realista Machado de Assis, descreve com maestria o espaço urbano do Rio de Janeiro e as personagens de seu romance, de maneira que nos permite compreender a motivação e a transição das personagens entre os ambientes mencionados no capítulo anterior.

Esses personagens, “entre o sonho de realização e o temor da miséria, acabam muitas vezes empurrados para o mundo da marginalidade e da violência, daí serem levados a práticas ilícitas”79 e a utilizar-se de manobras que burlam os princípios sociais vigentes.

Segundo Lukács,

⁷⁷ Rebelo, 2012, p. 13.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 147.

⁷⁹ Freire; Oliveira, 2014, p. 2.

a descrição das coisas nada mais tem a ver com os acontecimento da evolução dos personagens. E não só as coisas são descritas independentemente das experiências humanas, assumindo um significado autônomo que não lhes caberia no conjunto do romance, como também o modo pelo qual são descritas conduz a uma espera completamente diversa daquela das ações dos personagens⁸⁰.

Das personagens secundárias mencionadas até então, Sebastião é a que melhor representa a dualidade das personagens de Marques Rebelo, conforme se demonstra a seguir.

Conta o narrador que Sebastião era um homem casado, com cinco filhos pequenos. A princípio a personagem está relacionada à casa, à ordem, à harmonia, mas sua vida revela-se cheia de trânsitos entre espaços interiores e exteriores, entre o polo da ordem e da desordem.

A primeira aparição de Sebastião foi em um ambiente exterior, à esquina do café. “brilhante de anúncios luminosos, vermelhos e verdes, pisca-piscas”. O narrador, nesta ocasião, o descreve como “um feixe de ossos. Impaciente como camundongo na ratoeira”⁸¹, à espera de seu parceiro.

Como informado no capítulo 1 do presente trabalho, na década de 1930, o jogo era uma atividade permitida. Na ocasião do encontro entre Teixeira e Sebastião, os dois planejavam abrir um negócio de jogos nos fundos de um sobrado na rua da Harmonia, longe da elegância dos cassinos da Urca, que à época, recebiam celebridades.

Mas não tinham recursos suficientes. É quando Teixeira diz ao companheiro que vai conseguir o dinheiro com Rizoleta, como de costume. Sebastião hesita, mas se vê compelido a aceitar essa condição;

Sebastião não admitia dinheiro vindo por tal expediente. Era o que sempre condenava no amigo. Condenava, mas perdoava. Perdoava, mas repreendia-o – não estava direito, era indecente, um homem é um homem. Naquela hora, porém – coisa miserável é a vida” -, ele precisava e precisava muito⁸².

O decorrer da trama revela que não foi a primeira vez em que a personagem foi oscilante e cruzou os polos da ordem e da desordem influenciado pela situação

⁸⁰ Lukács, 1968, p. 73.

⁸¹ Rebelo, 2012, p. 64.

⁸² *Ibidem*, p. 65.

que o sitiava. O narrador relata que Sebastião e Teixeira criaram-se juntos em uma casa de cômodos da Vila Isabel. Sebastião, assim como o amigo, era safardana e tivera seus problemas com a polícia. Porém, ao apaixonar-se, casou-se trocando a vida irregular pelo trabalho. Mas “a vida era muito dura para continuar com tais escrúpulos”⁸³.

A própria morte de Sebastião é bastante simbólica em relação aos espaços que ocupa. O homem morreu à entrada de sua casa, num beco do bairro Estácio, mal abriu a porta e caiu. Voltava da sua empreitada noturna, mas morreu durante o dia. A descrição a rotina urbana – bondes solancando e buzinas fonfonando -, contrasta com o fim de sua vida e sugere uma existência desprezível ante o progresso urbano.

⁸³ Rebelo, 2012, p. 86.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de pouco divulgados, os textos de Marques Rebelo constituem uma coletânea importante do Modernismo brasileiro. De maneira singular, o autor carioca imprimiu em suas obras o cotidiano urbano do Rio de Janeiro, retratando não o conceito de “capital maravilhosa”, mas as mazelas do subúrbio e das classes não privilegiadas.

Somente nesse espaço suburbano, na efervescência das ruas cariocas, na simplicidade das casas, nas dificuldades da vida urbana, é que as personagens, também suburbanas, de Rebelo têm razão de existir.

A representação do espaço é feita também de maneira peculiar e marca o estilo desse escritor. Com um viés realista, o autor não se excede na descrição, mas utiliza-a de maneira sucinta e de forma que induza o leitor a compreender, com base na vivência comum, uma realidade maior do que a exposta.

Essa representação espacial, que basicamente gira em torno da rua e da casa, cria diversos polos dentro da obra, tais como o da ordem e da desordem, do trabalho e da vadiagem, da família e da falta de laços afetivos, gerando a aqui denominada dialética do subúrbio.

O enredo em *Marafa* não gira em torno de uma personagem apenas, mas em personagens mais recorrentes, que surgem, desaparecem e retornam repentinamente, cujas vidas se entrelaçam de alguma forma.

O espaço, assim como outros elementos da narrativa, se relaciona profundamente com as personagens, quer seja influenciando nas suas composições, nas suas ações e escolhas ou no seu estado de espírito. Acima de tudo, as personagens são cerceadas pelo espaço social em que estão inseridas.

Apesar de os distintos núcleos se comunicarem na obra e apesar de as personagens transitarem entre esses polos, nenhuma delas consegue romper e passar de fato e definitivamente para a outra extremidade. Nesse quesito o romance se mostra bastante determinista e um tanto naturalista.

Assim, pode-se concluir que, por sua representação espacial e a relação espaço-personagem, *Marafa* é uma obra que, bem à frente de seu tempo dá voz às classes sociais desprivilegiadas, retratando-as não como contraponto ou

coadjuvantes, mas como protagonistas de um romance. Trata-se, portanto, de uma obra de denúncia, de engajamento social e emancipatória.

Reconhece-se que as características e finalidade deste trabalho não possibilitam uma análise, a não ser que seja absurdamente superficial, de todos os aspectos de *Marafa*, ou ainda da representação de todos os espaços e de suas relações com todas as personagens.

Assim, não obstante todas as considerações feitas até aqui, este trabalho não tem como intuito pretender o esgotamento do tema. Ao contrário, por ser Marques Rebelo um autor pouquíssimo explorado na academia, o presente trabalho tem como intuito apenas incitar algumas das possíveis discussões sobre os aspectos da obra do autor carioca.

Partindo da temática da relação-espaco personagem, podem-se buscar outras perspectivas relacionando literatura e sociedade, tais como a representação da mulher, a prostituição, a questão racial e também do imigrante. É possível também uma abordagem puramente estrutural, como a constituição do narrador ou a relação narrador-personagens. Todas essas abordagens podem ser elaboradas individualmente ou em comparação com outras obras, tanto de Rebelo quanto de outros escritores.

Espera-se este estudo instigue os amantes das letras a conhecerem melhor as obras de Marques Rebelo, se não como pesquisadores, ao menos como leitores.

REFERÊNCIAS

Academia Brasileira de Letras. Disponível em:

<<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=568&sid=142>>

Acesso em: 2 jul. 2015.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal; PEREIRA, José Carlos Seabra. **O universo do romance**. Coimbra: Almedina, 1976.

Câmara dos Deputados. Disponível em:

<<http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/noticias/POLITICA/150572-DECADA-DE-30-SURGEM-OS-VOTOS-SECRETO-E-FEMININO.html>> Acesso em: 22 jun. 2015.

2015.

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1965.

_____. “Dialética da Malandragem”. In: **O discurso e a cidade**. 3 ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades, 1998.

CARPEAUX, Otto Maria. In: REBELO, Marques. **Marafa**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1980.

CASTELLO, J. Aderaldo. **A literatura brasileira: origens e unidade**. Vol. II. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

CASTRO, Ruy. In: REBELO, Marques. **Marafa**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012. Orelha.

CLAVAL, Paul. **Espaço e poder**. Zahar. Rio de Janeiro, 1979.

CUNHA, Bruna Araújo; SIQUEIRA, Joelma Santana. **A influência do espaço e do ambiente no romance *Amor de Perdição***. Revista Contemporâneos, n.9, nov, 2011 – abr 2012. Disponível em:

<<http://www.revistacontemporaneos.com.br/n9/artigos/Amor%20de%20Perdicao.pdf>> Acesso em: 22 nov 2015.

DACANAL, José Hidelbrando. **O romance europeu e o romance brasileiro do Modernismo**. Em: Aspectos do Modernismo Brasileiro. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1970.

DA MATTA, Roberto. **A casa & a rua: Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DE OLIVEIRA, Maria Cleidiane e FREIRE, Manoel. **A representação do espaço em *Marafa, de Marques Rebelo***. XIII Congresso Internacional da ABRALIC – Jul 2013. Disponível em:

Disponível em:

http://www.editorarealize.com.br/revistas/abralicinternacional/trabalhos/Completo_Co

municacao_oral_idinscrito_1047_825bfe49fe9d6354391ef8e5be3f4468.pdf. Acesso em 5 Nov 2015.

DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. 2 ed. São Paulo: Editora Ática, 1998
 FREIRE, Manoel e OLIVEIRA, Maria Cleidiane de. **Ordem e desordem: a dialética da malandragem em “Oscarina”**. Revista Línguas & Letras – Unioeste – Vol. 15 – Nº 29 – Segundo Semestre de 2014. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/10770/7864>. Acesso em 2 Jul. 2015.

KAYSER, Wolfgang Johannes. **Análise e interpretação da obra literária: Introdução a ciência da literatura**. 3 ed. Coimbra: Arménio Amado, 1963.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LUKÁCS, György. “Narrar ou descrever”. In: **Ensaio sobre literatura**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

O GLOBO. **Zeppelin atravessa o Atlântico em sete dias e pousa na capital federal**. 2013a. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/rio-de-historias/zeppelin-atravesa-atlantico-em-sete-dias-pousa-na-capital-federal-8891105>> Acesso em: 15 jun 2015.

_____. **Multidão participa da inauguração do Cristo Redentor, no Morro do Corcovado**. 2013b. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/rio-de-historias/multidao-participa-da-inauguracao-do-cristo-redentor-no-morro-do-corcovado-8890499>>. Acesso em: 15 jun 2015.

_____. **Aeroporto Santos Dumont é inaugurado na Ponta do Calabouço, em 1936**. 2013c. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/rio-de-historias/aeroporto-santos-dumont-inaugurado-na-ponta-do-calabouco-em-1936-8891113>>. Acesso em: 15 jun 2015.

_____. **Com o jogo legalizado pelo governo Vargas, cassinos vivem anos dourados**. 2013d. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/rio-de-historias/com-jogo-legalizado-pelo-governo-vargas-cassinos-vivem-anos-dourados-9062589#ixzz3sBYI0yx>>. Acesso em: 15 jun 2015.

PAMUK, Orhan. **O romancista ingênuo e o sentimental**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

REBELO, Marques. **Marafa**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

SALDANHA, Nelson. **O jardim e a praça**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

SOUZA, Rafael Lima Alves de. **O Rio de Janeiro do esquecido Marques Rebelo: uma tentativa de revisão**. Disponível em: <http://www.encontro2012.rj.anpuh.org/resources/anais/15/1338061401_ARQUIVO_

XV Encontro Regional Anpuh-ORiodoesquecidoMarquesRebelo.pdf.> Acesso em: 21 Nov. 2015.

VASCONCELOS, Érica Araújo. **O conto moderno em “Oscarina”, de Marques Rebelo**. Brasília: Universidade de Brasília, 2012. Disponível em: <http://bdm.unb.br/bitstream/10483/5513/1/2012_EricaAraujoVasconcelos.pdf> Acesso em: 5 jul. 2015.