



Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Licenciatura em Letras/Português
Monografia em Literatura

**O CONTO MODERNO EM *OSCARINA*,
DE MARQUES REBELO.**

Professor Dr. Edvaldo Bérغامo

Brasília- DF
2012/2



Universidade de Brasília

Instituto de Letras

Departamento de Teoria Literária e Literaturas

Licenciatura em Letras/Português

Monografia em Literatura

Érica Araújo Vasconcelos

08/28548

**O CONTO MODERNO EM *OSCARINA*,
DE MARQUES REBELO.**

MENÇÃO	
---------------	--

Professor Dr. Edvaldo Bérnago

Brasília- DF

2012/2

Resumo

O início do século XIX foi, no Brasil, um período de grandes transformações econômicas, sociais, culturais e políticas: as indústrias se expandiram, os centros urbanos cresceram, o espírito moderno se difundiu, a disputa pelo Poder se acirrou e culminou na Revolução de 1930, que conduziu Getúlio Vargas à Presidência.

No campo literário, essa renovação se traduziu no surgimento do Modernismo, movimento que rompeu com o Academicismo, reinterpretou nosso país, nosso povo e nossa história e introduziu na cultura erudita o que até então era relegado ao esquecimento, por nos distanciar de nossos modelos culturais – os países desenvolvidos da Europa.

Marques Rebelo, embora não propriamente Modernista, personificou o espírito moderno desde sua obra de estreia, *Oscarina*, lançada em 1931. Na coletânea de contos, constrói seu mundo imaginário inspirando-se no subúrbio carioca do início do século, profundamente conhecido pelo autor, e nos tipos humanos que o compõem. Já em *Oscarina* Rebelo expressa toda sua paixão pelo Rio de Janeiro, que o acompanha em toda a sua trajetória de escritor.

Palavras-chave: Brasil. Modernismo. Oscarina.

Sumário

1. Introdução.....	5
2. Capítulo I – A Literatura Brasileira de 30.....	6
2.1. O Brasil no Início do Século XX.....	6
2.2. O Modernismo dos anos 20 e 30.....	8
3. Capítulo II – Marques Rebelo e <i>Oscarina</i> na Constística Brasileira Moderna.....	14
3.1. A Trajetória do Conto na Literatura Brasileira.....	14
3.2. Marques Rebelo e <i>Oscarina</i>	17
4. Capítulo III – Contos de Marques Rebelo.....	22
4.1. “Oscarina”.....	22
4.2. “Na rua Dona Emerenciana”.....	25
4.3. “Caso de mentira”.....	27
4.4. Impressões gerais.....	29
5. Considerações Finais.....	31
6. Referências Bibliográficas.....	32

1. Introdução

Marques Rebelo publicou sua primeira obra literária em 1931. Após algumas investidas como poeta em periódicos, o escritor alcançou êxito ao lançar a coletânea de contos batizada de *Oscarina*. Forte representante da prosa urbana moderna, o livro foi recebido com entusiasmo pela crítica e rendeu ao autor o título de contista de sua geração.

A prosa de Rebelo reflete sua paixão por sua cidade natal, o Rio de Janeiro – daí ser considerado continuador da *linha carioca* composta por Manuel Antônio de Almeida, Machado de Assis e Lima Barreto.

Jornalista, o autor retrata vivamente a paisagem carioca, sem, entretanto, prejudicar a ficção em nome de qualquer investigação sociológica¹. A propósito, o escritor eximiu-se de expressar em suas obras qualquer posição ideológica, remando contra a maré num tempo em que predominava na literatura nacional o engajamento político e ideológico.

Em *Oscarina*, Rebelo reúne dezesseis histórias, todas elas se passam em bairros suburbanos do Rio de Janeiro. O autor revela o subúrbio carioca por meio de suas personagens e histórias.

Rebelo se destaca por suas inovações na linguagem, razão por que o chamam moderno, mesmo sem se declarar Modernista. Já em sua primeira obra, ele apresenta uma linguagem tão simples quanto o ideal Modernista esperava, repleta de coloquialismos, gírias e reconstruções sintáticas tipicamente cariocas e populares.

Neste estudo, discorreremos sobre *Oscarina*, de Marques Rebelo, obra que logrou grande visibilidade na contística brasileira moderna nas décadas de 30 e 40, mas que, com o passar do tempo, acabou esquecida, juntamente com seu autor.

Começaremos, contudo, apresentando o contexto histórico e cultural em que ela surgiu, a fim de que se verifique sua singularidade e seu significado no quadro geral de nossa literatura nacional.

¹ ADONIAS FILHO. *Modernos ficcionistas Brasileiros*. Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 1958. pp. 169-178: Um ficcionista da cidade.

2. Capítulo I – A Literatura Brasileira de 30

2.1. O Brasil no Início do Século XX

O Brasil do Século XX foi palco de inúmeras transformações em todas as áreas. Nos campos político, social e econômico, vimos, nesse período, um novo país florescer, revelando as linhas do que viríamos a ser com o passar dos anos. Deixado para trás o Império, a 15 de novembro de 1889, deparamo-nos com uma nova forma de governo, acompanhada de suas novidades e incertezas.

O processo de mudança de Império para República foi, de certa forma, tranquilo, no entanto, não se pode dizer o mesmo dos anos que o seguiram, conforme podemos depreender da assertiva a seguir:

[...] os anos posteriores ao 15 de novembro se caracterizaram por uma grande incerteza. Os vários grupos que disputavam o poder tinham interesses diversos e divergiam em suas concepções de como organizar a República. Os representantes das principais províncias – São Paulo, Minas Gerais e Rio Grande do Sul – defendiam a ideia da República federativa, que asseguraria um grau considerável de autonomia às unidades regionais. (FAUSTO, 2006, p. 139) ²

Dessa forma, fez-se do Brasil uma República federativa em que os Estados tinham sua autonomia e podiam exercer as mais diversas atribuições, como contrair empréstimos com outros países e organizar suas próprias forças militares, que, nesse período, participaram intensamente de nossa história.

O poder central, por sua vez, ficava por conta dos maiores estados da federação – São Paulo, Minas Gerais e Rio Grande do Sul –, que, com a chamada *política oligárquica* ou *política do café com leite*, dominaram esse cenário décadas a fio, revezando-se no poder graças a artimanhas políticas, somadas à quase inexistente participação popular no processo eleitoral.

Quanto à economia nacional, éramos, até então, um país predominantemente agrário. O café era nosso principal produto de exportação e, em torno dele, girava nossa política e

² FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2006.

sociedade. Paralelamente a isso, surgiam, em todo o país, as indústrias, principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, e, junto com elas, as cidades e os problemas urbanos.

Esse crescimento industrial, fortemente incentivado na década de 1920, fez com que novas classes e movimentos sociais surgissem no âmbito das cidades, principalmente de trabalhadores buscando melhores condições de trabalho e vida. À medida que as indústrias e cidades avançavam, essas classes iam ganhando força, tendo em vista que foram se tornando grandes massas populares de cujo apoio o governo precisaria.

Nesse cenário, havia, também, movimentos militares, que, mais voltados à política da nação, à purificação da sociedade e aos problemas da carreira, tiveram importante papel na Revolução de 1930 e nos anos seguintes.

Após pouco mais de três décadas de revezamento na Presidência da República, os conflitos entre as oligarquias paulista, mineira e rio-grandense tomaram proporções insustentáveis quando o paulista Washington Luís, então presidente do país, resolveu indicar como sucessor o conterrâneo Júlio Prestes. Uniram-se, a partir daí, as oligarquias mineira e rio-grandense na chamada *Aliança Liberal* e lançaram a candidatura do gaúcho Getúlio Vargas.

Apesar dos esforços da oposição, Júlio Prestes ganhou as eleições de 1930. No entanto, não subiria ao poder, graças à Revolução que estourou em Minas Gerais e Rio Grande do Sul, no mês de outubro de 1930. A cúpula militar, então, depôs Washington Luís da presidência e Getúlio Vargas tomou posse, permanecendo no poder pelo período de 15 anos ininterruptos.

Considerado por Boris Fausto (2006, p. 185) “a figura de maior expressão da história política brasileira do século XX”, Getúlio Vargas, desde o princípio, buscou centralizar as decisões políticas e financeiras do país, enfraquecendo o poder das oligarquias regionais. Em meio a muitas incertezas e de forma um tanto autoritária, Getúlio se firma, troca a elite política no poder e toca o país de maneira bem diversa à antiga.

No campo social, Vargas muito se preocupou com a classe trabalhadora, desamparada até então, tomando medidas nunca antes vistas, a fim de conseguir seu apoio e reprimir grupos de oposição ao governo. Criam-se, assim, o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, leis de proteção ao trabalhador, Juntas de Conciliação e Julgamento, para resolver conflitos entre patrões e empregados. Além disso, o Estado passa a exercer certo controle sobre os sindicatos, uma vez que estes agora são enquadrados por ele. Mais adiante, surgem a Consolidação das Leis do Trabalho, a Justiça Trabalhista, novos direitos protetivos. Tudo isso garantiu ao Presidente o apoio dessa classe.

No que concerne à educação, de acordo com Bóris Fausto (2006, p. 188), “o Estado tratou de organizar a educação de cima para baixo, sem envolver uma grande mobilização da sociedade”. Dessa forma, as medidas educativas, a princípio, visavam a formar uma elite mais intelectualizada e, com o passar do tempo, mão de obra mais qualificada para o novo país industrializado que vinha crescendo.

Getúlio Vargas permaneceu ininterruptamente no poder até 1945. Nesse período, vimos o Brasil ganhar uma nova fisionomia, que vinha sendo desenhada desde o início do Século, principalmente no que diz respeito ao processo de modernização instaurado.

2.2. O Modernismo dos anos 20 e 30

Ao observarmos o desenrolar da Literatura ao longo dos anos, é possível notar sua inclinação constante a uma quebra de paradigmas, protagonizada pelo surgimento de novas tendências e escolas literárias, motivadas, claro, por novos fatos e situações históricas. Dessa forma, um movimento literário nasce, na maioria das vezes, como antagonista do movimento vigente, apontando seus “defeitos” e buscando romper com suas tradições.

De acordo com João Luiz Lafetá³, para estimarmos o real alcance de um movimento de renovação estética, é necessário constatar em que medida ele atinge as formas de expressão vigentes/tradicionais e, complementarmente, qual a sua ligação com o contexto de sua época. Ou seja, temos “[...] de ‘situar’ o movimento inovador: em primeiro lugar dentro da série literária, a seguir na sua relação com as outras séries da totalidade social” (LAFETÁ, 2000, p. 19). A esses aspectos Lafetá dá os nomes de *projeto estético* (voltado às inovações na linguagem e nas formas de expressão) e *projeto ideológico* (ligação com o contexto histórico).

Seguindo essa esteira de pensamento, o Modernismo foi um movimento literário que se enquadraria perfeitamente na ideia de renovação estética aqui exposta. Para Antônio Cândido⁴, por exemplo, o Modernismo e o Romantismo foram os momentos decisivos de nossa literatura nacional, em que, de fato, viu-se uma mudança de rumos.

³ LAFETÁ, João Luís. *1930: A Crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; 2. Ed., 2000. pp. 19-25: Modernismo: projeto estético e ideológico.

⁴ CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967. pp. 129-160: Literatura e Cultura de 1900 a 1945.

Analisando o caso do Modernismo brasileiro, João Luiz Lafetá afirma que seu *projeto estético* já carrega consigo seu *projeto ideológico*, conforme podemos observar no trecho a seguir:

[...] na verdade o *projeto estético*, que é a crítica da velha linguagem pela confrontação com uma nova linguagem, já contém em si seu *projeto ideológico*. O ataque às maneiras de dizer se identifica ao ataque às maneiras de ver (ser, conhecer) de uma época [...]. Distinguimos o *projeto estético* do Modernismo (renovação dos meios, ruptura da linguagem tradicional) do seu *projeto ideológico* (consciência do país, desejo e busca de uma expressão artística nacional, caráter de classe de suas atitudes e produções). (LAFETÁ, 2000, p. 20)

Dessa forma, verifica-se que o Modernismo, envolto ao desejo de criar uma cultura genuinamente nacional, mais próxima à nossa realidade enquanto país novo e subdesenvolvido, em que se incluíssem nossos diversos tipos, etnias, paisagens, traços culturais e problemas sociais, buscou uma nova maneira de produzir arte, em que houvesse espaço para formas mais livres de expressão, para cores, ritmos, personagens e cenários que representassem, de fato, a identidade brasileira.

Na década de 1920, quando as linhas de renovação literária traçadas nos anos anteriores começam a tomar a forma do que viria a ser o Modernismo, tínhamos aqui, predominantemente, o que Antônio Cândido chama de *literatura de permanência*. Tratava-se de uma fase de acomodação depois das grandes mudanças e novidades trazidas ao país pelo Romantismo. Na divisão proposta por Cândido (1967, p. 133), esse é o período Pós-romântico, em que surge no Brasil o Academicismo, influenciado pelas academias de arte europeias.

Como sua proposta era criar uma cultura verdadeiramente brasileira, os Modernistas, logo de início, levantaram sua bandeira contra o Academicismo e suas tendências, que produziam uma literatura superficialmente nacional e presa aos moldes europeus.

A Semana de Arte Moderna, primeiro grande evento a receber o trabalho inovador desses artistas, foi palco de duras críticas aos padrões artísticos vigentes na época. Escritores estreados, como Mário e Oswald de Andrade, e veteranos, como Manuel Bandeira, Guilherme de Almeida, Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo, participaram do movimento e apresentaram suas novas ideias e conceitos, além de insurgirem-se, abertamente, contra a literatura corrente e os conservadores, como se observa no famoso poema (então declamado e muito vaiado pelo público) “Os Sapos”, de Manuel Bandeira.

Na visão de Antônio Cândido, “a Semana de Arte Moderna (São Paulo, 1922) foi realmente um catalizador da nova literatura, coordenando, graças ao seu dinamismo e à

ousadia de alguns protagonistas, as tendências mais vivas e capazes de renovação [...]” (1967, p. 139). Com esse evento, instalou-se, oficialmente, o Modernismo no Brasil, trazendo novos ares à nossa literatura e promovendo, desde o princípio, uma perceptível agitação cultural.

Desde seu surgimento, nossa literatura nacional carregou o fardo de pertencer a um país colonizado, novo, atrasado, miscigenado. Ressentíamos, inicialmente, não sermos como Portugal; após o Romantismo, que deixou para trás esse complexo, nosso olhar se voltou para a Europa, a grande civilização que tínhamos a necessidade de imitar, por não sermos um país tão rico e desenvolvido quanto os países que a compõem. Assim, nossa literatura se formou tentando sempre aproximar-se de outras preexistentes, mesmo que, para isso, fantasiássemos um país, um povo, uma nação para estrangeiros verem, quase como um cartão postal.

A proposta modernista surge para pôr termo aos ressentimentos e complexos ainda existentes após o Romantismo ou, ao menos, para criar formas de expressão de nossa nacionalidade mais condizentes com o que de fato éramos. Era década de 1920, o Brasil crescia, deixava de ser agrário, numa época de surto industrial e desenvolvimento de grandes cidades. A vida aqui mudava e nossa forma de nos enxergarmos também.

Antônio Cândido (1967) faz uma análise segundo a qual, nos planos dos programas literários, há sempre oscilação entre o nacionalismo exacerbado – negação de toda e qualquer influência estrangeira – e o conformismo – em nosso caso, imitação dos padrões europeus. Para ele, as melhores realizações literárias são as que conseguem equilibrar essas duas tendências. Com base nisso, podemos perceber a razão por que o autor considera o Modernismo um momento chave de nossa literatura. Tal movimento, embora combatesse o Academicismo, buscou, desde o princípio, no campo formal, inspiração em vanguardas francesas e italianas.

De outro lado, não esqueceu seu intuito de criar uma literatura genuinamente nacional. Dessa forma, autores ousados, como Raul Bopp, Mário de Andrade e Oswald de Andrade, produziram uma crítica profunda à literatura e ao patriotismo vigentes e seguiram uma linha de experimentação, retomando de forma original temas deixados de lado, acrescentando a cultura popular e o folclore ao mundo da literatura, incluindo nas obras elementos até então marginalizados, como nossos negros, imigrantes, mestiços. Nas exatas palavras de Antônio Cândido:

Desrecale localista; assimilação da vanguarda europeia. Sublinhemos também o nacionalismo acentuado desta geração renovadora, que deixa de lado o patriotismo ornamental de Bilac, Coelho Neto ou Rui Barbosa, para amar com

veemência o exótico descoberto no próprio país pela sua curiosidade liberta das injunções acadêmicas. (CÂNDIDO, 1967, p. 143)

Ademais, outra bandeira levantada por escritores como Ronald de Carvalho foi a de que, num país tão diferente da Europa, “[...] onde tudo se mistura e as formas regulares não correspondem à realidade” (CÂNDIDO, 1967, p. 143), não há como utilizar formas presas de expressão, principalmente no que concerne à poesia. Dessarte, os versos livres se tornam símbolo de nossa autenticidade.

Diante disso, é possível afirmar que o Modernismo se guiou pela ideia de construir uma literatura nacional sim, mas sem que ela fosse isolada do resto do mundo. As tendências europeias foram importadas e bem trabalhadas, para que pudessem ser introduzidas de forma coerente e original no domínio particular. O movimento encontrou, assim, um ponto de equilíbrio entre nacionalismo e conformismo, entre particular e universal, mesmo em seu primeiro momento, em que se mostrou mais radical e ousado, travando uma verdadeira batalha com os conservadores (como todo bom movimento de renovação literária), a fim de impor seu estilo, buscar espaço e aceitação do público.

Passada essa primeira fase do Modernismo, chegamos à década de 1930. O Brasil vivia seu período Pós-Revolução, Getúlio Vargas estava no poder e começava a traçar os rumos que seguiríamos nos próximos anos. Como visto em item anterior, éramos, até então, um país fragmentado, em que os Estados, utilizando-se de sua autonomia, voltavam-se para seus próprios interesses, deixando em segundo plano o desenvolvimento do país como um todo. Diante disso, Vargas buscou centralizar as decisões políticas e financeiras, levando ao alcance nacional o que antes ficava restrito aos estados e regiões.

Criado o Ministério da Educação e Saúde, foram implementadas várias reformas educacionais em todo o país. Houve mudança na filosofia educacional, aumento no número de escolas médias e de ensino técnico-especializado, expansão do ensino superior, com a criação de Universidades e o destaque a cursos menos favorecidos, formação de novos cursos superiores, como Filosofia, Ciências Sociais, História, Letras. Vale lembrar que essas medidas beneficiaram pequena parcela da população – a elite, em maior grau, e a classe intermediária –, tendo pouca repercussão nas classes mais baixas.

No que concerne à cultura, esse foi um período riquíssimo, caracterizado por grandes transformações, gestadas nos anos anteriores e motivadas pelo sentimento revolucionário. Nas palavras de Antônio Cândido:

Quem viveu nos 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 catalisador: um eixo em torno do qual girou de certo modo a cultura brasileira, catalisando elementos dispersos para dispô-los numa configuração nova. Neste sentido foi um marco histórico, daqueles que fazem sentir vivamente que houve um “antes” diferente de um “depois”. (CÂNDIDO, 1987, p. 181)⁵

Reflexo das políticas de centralização do governo, principalmente na área da educação, vimos nascer, nesse período, um movimento de unificação cultural. Fatos das literaturas regionais surgem agora em escala nacional, tornando-se expressão da realidade conjunta de nosso país.

Ademais, as inovações manifestadas em nossa primeira fase de Modernismo, no decênio de 1920, vão ganhando espaço e aprovação nos anos 30 e, a essa altura, começam a fazer parte da literatura e da cultura vigentes. Na visão de Cândido (1987, p. 185), a maioria das características notadas na Geração de 30 são atualizações do esboço realizado no decênio anterior.

Vale mencionar que a prosa traduzida em romance e conto ampliou-se e passou a carro-chefe de nossa literatura nesse decênio, muito rico para esses dois gêneros, que, juntamente com o ensaio, tornaram-se meios de pesquisa e interpretação do Brasil, de denúncia de nossos diversos problemas sociais e de expressão de pensamentos e ideologias.

Aliás, talvez por conta do espírito revolucionário ainda presente no país, das diversas mudanças e transformações por que vínhamos passando na política, na economia e na sociedade e, ainda, das influências que recebíamos da Europa e dos Estados Unidos, a década de 30 foi de pleno engajamento político e social, um período em que vimos andarem lado a lado literatura e ideologias políticas e religiosas.

De maneira geral, podemos dizer que havia um forte apoio literário à esquerda e ao radicalismo, que se torna flagrante quando observada a quantidade de romances com essa temática escritos no período. Destaca-se, nesse sentido, o *romance do nordeste*, “[...] que transformou o regionalismo ao extirpar a visão paternalista e exótica, para lhe substituir uma posição crítica frequentemente agressiva, não raro assumindo o ângulo do espoliado [...]”⁶ (CÂNDIDO, 1987, p. 204). Autores como Graciliano Ramos, Jorge Amado (em sua primeira

⁵ CÂNDIDO, Antônio. *Educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987. pp. 181-198: A Revolução de 1930 e a Cultura.

⁶ CÂNDIDO, Antônio. *Educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987. pp. 199-215: A Nova Narrativa.

fase), Raquel de Queirós – declaradamente esquerdistas – e José Lins do Rego sobressaem nessa linha.

De outro lado, a prosa urbana ganha qualidade e importância nesse período. Alguns de seus autores tratam de questões religiosas e psicológicas e de dramas íntimos, como Cornélio Pena, Lúcio Cardoso e Otávio de Faria, este último demonstrando até certa força reativa contra os “nordestinos de esquerda”. Há, também, autores que, ideologicamente, estão no meio do caminho entre a direita e a esquerda e, em sua escrita, mantêm-se distantes “[...] tanto da dureza realista quanto da angústia dilacerante” (CÂNDIDO, 1987, p. 204), como Marques Rebelo, Ciro dos Anjos e João Alphonsus. Outros são sensíveis aos problemas da sociedade e, igualmente, aos problemas pessoais, exemplos são Érico Veríssimo e Dyonélio Machado.

Paralelamente à ficção, o ensaio histórico-sociológico tem um forte desenvolvimento nesse período. Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Jr. são nomes que se dedicaram a investigar nossa história, compreender os acontecimentos e refletir acerca de nossa realidade e futuro utilizando-se do gênero.

3. Capítulo II – Marques Rebelo e *Oscarina* na Constística Brasileira Moderna

3.1. A Trajetória do Conto na Literatura Brasileira

“Inábil problema de estética literária” foi como Mário de Andrade – em 1944, quando do lançamento de sua obra *O Empalhador de Passarinho*⁷ – referiu-se aos questionamentos de alguns escritores a respeito da definição do *conto*. Para o modernista, “sempre será conto aquilo que seu autor batizou como conto” (1972, p. 5). Tal assertiva, porém, não visava à banalização do gênero, mas sinalizava, já naquele período, a irrelevância – e até impossibilidade – de precisar a forma descoberta por alguns contistas, “[...] indefinível, insondável, irredutível a receitas” (ANDRADE, 1972, p. 8).

Décadas depois, Norman Friedman⁸ retomaria esse tema, mostrando-nos que mais importante que tecer limites exatos acerca do que é um conto ou do tamanho que uma narrativa deve ter para ser assim considerada, “[...] pois a maioria de nós sabe o que é um conto e podemos tirar de nossas prateleiras, a qualquer momento sem perceber, dúzias de antologias, contendo histórias de diversos tamanhos – todas chamadas de curtas” (FRIEDMAN, 2004, p. 220), é tentar compreender quais as variáveis envolvidas no processo de produção dessa narrativa curta, fazendo com que ela seja um conto.

Nessa esteira, o teórico afirma que uma história pode ser curta porque sua ação é, de fato, curta ou porque o autor preferiu reduzi-la, a fim de obter determinado efeito. O efeito que o autor deseja atingir ditará as partes relevantes da ação e, conseqüentemente, a brevidade ou não brevidade da narrativa.

A esse respeito, Edgar Allan Poe teoriza que toda a composição de um conto é trabalhada para alcançar um efeito pré-determinado pelo autor, organizando-se todos os fatos presentes na narrativa de maneira tal que isso ocorra na cena final. Esse seria o chamado *conto de enredo*, que tem sua origem na tradição oral, em narrativas domésticas, como anedotas, parábolas, fábulas.

De outro lado, vai desenvolvendo-se o *conto de atmosfera*, cuja narrativa nasce de um evento ou acontecimento e se organiza em torno dele. Trata-se de um drama estático em que o

⁷ ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. 3. ed., São Paulo: Martins; Brasília, INL, 1972. pp. 5-8: Contos e Contistas.

⁸ FRIEDMAN, Norman. *O que faz um conto ser curto?* Tradução Marta Cavalcante de Barros. Revista USP. São Paulo, n. 63, p. 219-230, setembro/novembro 2004.

foco não está na cena final, mas nas divagações realizadas a partir do incidente central. Clarice Lispector é um destaque brasileiro nesse tipo de produção, que, segundo Fábio Lucas⁹, “[...] contenta-se com a exiguidade das palavras, embora nele [conto de atmosfera], frequentemente, proliferem observações lírico-filosóficas, jogos verbais e sutilezas psicológicas” (1989, p. 112).

No Brasil, o conto se destaca, primeiramente, pelas mãos de Álvares de Azevedo – representante nacional do que se chamou *Ultrarromantismo* –, em *Noite na Taverna*¹⁰. Trata-se de uma trama formada pela junção de sete episódios que detêm certa autonomia, mas se unem pela temática, prazer e morte; pelo ambiente, uma taverna; e pelo estado de espírito dos personagens, todos embriagados. Formando algo como um mosaico, esse tipo de composição literária viria a se tornar uma tradição em nossa literatura.

Com uma obra vasta em que, de acordo com Fábio Lucas (1989), viu-se o gênero atingir seu ápice de perfeição, o segundo forte representante de nossa contística foi Machado de Assis. Autor de cerca de duzentos contos, ele foi precursor, já no século XIX, de diversas mudanças somente presentes no conto moderno, principalmente no que diz respeito a uma aproximação entre leitor e narrativa. Fábio Lucas (1989) ressalta que, nos contos machadianos, essa aproximação é tal que se exige até uma coparticipação do leitor para que a história complete o significado sugerido pelo autor.

Nossa terceira referência pré-moderna é Monteiro Lobato, que, em 1918, lançou seu primeiro livro de contos, *Urupês*¹¹, inaugurando uma corrente regionalista mais crítica e realista que a anterior. A coletânea de catorze contos ajuda a popularizar o gênero no Brasil. Os contos de Lobato eram estruturados em uma sequência lógica de ações e sua linguagem era menos rígida e convencional. Tal autor tinha “uma consciência da palavra como autêntico veículo de comunicação, ao invés de mera exibição de louçanias e artifícios verbais” (LUCAS, 1989, p. 116).

Conforme vimos no capítulo anterior, chegamos, nos anos 20, à efervescência cultural gerada pelo Modernismo. Mário de Andrade é, nesse período, nosso contista a incitar o espírito moderno. Visando a uma ruptura com a literatura de então, o autor paulista produz uma narrativa mais enxuta, livre de tantos adornos, numa linguagem mais simples e direta. Buscou aproximar, como Machado de Assis já renunciara, texto e leitor – o que viria a ser um traço de nossa contística moderna. Quanto aos temas, “as preocupações de Mário de

⁹ LUCAS, Fábio. *Do Barroco ao Moderno*. São Paulo: Ática, 1989. pp. 108-154: O Conto no Brasil Moderno: 1922-1982.

¹⁰ Rio de Janeiro: Laemmert, 1855.

¹¹ São Paulo: Revista Brasil, 1918.

Andrade eram fartamente psicológicas, dominam os seus contos a presença da infância e a cena familiar” (LUCAS, 1989, p. 118).

Em 1931, há a estreia de dois grandes contistas modernos, Marques Rebelo, com sua obra *Oscarina*¹², e João Alphonsus, com *Galinha Cega*¹³. Os dois autores tecem suas tramas explorando a vida urbana e conseguem realizar, com maestria, a eliminação da distância entre a narrativa e o leitor, evocando sua participação na situação delineada. Utilizam-se, para tanto, de uma linguagem mais atualizada, coloquial e “brasileira”, sem os recursos retóricos tradicionais, conforme a proposta modernista. Dessa forma, “[...] abrem a década de 30 para a nova linguagem do conto” (LUCAS, 1989, p. 125).

Especificamente sobre Marques Rebelo, mencionemos, por ora, apenas que era um apaixonado por sua cidade, o Rio de Janeiro, extraindo daí os tipos humanos de seus personagens e os cenários de suas histórias, em uma narrativa bem humorada, mas que expressa uma visão de mundo um tanto pessimista. João Alphonsus, por sua vez, detém uma narrativa mais densa e trágica, que se manifesta já em sua primeira obra e encontra continuidade em suas futuras publicações.

Ainda nos anos 30, Graciliano Ramos, dando sequência à tradição iniciada no Brasil por Álvares de Azevedo, lança sua obra *Vidas Secas*¹⁴. Romance composto por vários episódios, também com relativa autonomia narrativa – um deles, *Baleia*, até fora publicado anteriormente como conto –, é um dos representantes de nossa reformulada corrente regionalista, de que falamos no capítulo anterior. Observe-se que, embora o autor se dissesse antimodernista, encontramos em sua literatura traços de modernidade, inclusive no que diz respeito à linguagem.

Nessa linha de romances desmontáveis em contos, surgiram, posteriormente, obras de destaque como *O Risco do Bordado*¹⁵, de Autran Dourado; *Circuito Fechado*¹⁶, de Ricardo Ramos; *A Casa de Vidro*¹⁷, de Ivan Ângelo.

Percorridas as décadas de “experimentos modernos”, os anos 40 têm grande importância para a contística brasileira, já que, nesse período, vemos o aprimoramento e a “rotinização” dessas novas técnicas.

¹² Rio de Janeiro: Schimidt, 1931.

¹³ Belo Horizonte: Amigos do Livro, 1931.

¹⁴ Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.

¹⁵ Rio de Janeiro: Expressão & Cultura, 1970.

¹⁶ São Paulo: Martins, 1972.

¹⁷ São Paulo: Cultura, 1979.

Em Lygia Fagundes Telles, o domínio do estilo indireto livre e da narrativa em primeira pessoa – que mais tarde veremos também em Autran Dourado e Clarice Lispector – permite ao leitor entrar no mais íntimo do personagem, dando um tom de confiança a seus textos.

Murilo Rubião, outro grande contista do período, constrói suas histórias utilizando-se de uma linguagem alegórica, num tempo e espaço alheios à realidade. Estreia em 1947, com *O ex-mágico*¹⁸, conduzindo a literatura brasileira, de forma muito eficaz, a um campo menos explorado, o *realismo fantástico*.

Maior ficcionista de nossa modernidade, João Guimarães Rosa estreia, em 1946, com a coletânea de contos *Sagarana*¹⁹, causando uma revolução em nossa literatura. O autor mineiro leva, num estilo nunca antes visto, o que há de mais popular no sertão às páginas de nossa mais refinada literatura. Sua linguagem é própria e singular, criada com base na mitologia e no dialeto sertanejos, e sua temática se distancia do costumeiro regionalismo, fundindo imaginário popular e realidade.

Numa linha menos compromissada com a realidade exterior e mais voltada às minúcias da essência humana, vale mencionar Clarice Lispector. Contista de destaque na década de 60, ela perscruta a existência íntima de seus personagens, partindo dos mais banais acontecimentos cotidianos. Há pouca ação e muita tensão psicológica. É o típico *conto de atmosfera*, de que tratamos anteriormente.

Daí em diante, o conto, em suas diversas facetas, oficializa-se como gênero no Brasil. Surgem, então, inúmeros autores de qualidade, que, com seus experimentos e inovações, dão sequência à nossa sempre reinventada constística moderna.

3.2. Marques Rebelo e *Oscarina*

Marques Rebelo estreou, em 1931, com sua obra *Oscarina*. Bastante ovacionada por críticos e escritores – como Manuel Bandeira, João Ribeiro, Agripino Grieco, Tristão de Athayde, entre outros –, a coletânea de 16 contos, escritos em 1927, mostrava exatamente a que o autor viera.

¹⁸ Rio de Janeiro: Universal, 1947.

¹⁹ Rio de Janeiro: Universal, 1946.

Já das primeiras páginas do conto que dá nome ao livro extraem-se a temática, os tipos humanos, o espaço e o estilo que estariam presentes em todas as histórias que o compõem e, também, em obras posteriores do autor. Segundo Adonias Filho, Rebelo é, na fase moderna de nossa literatura, “o ficcionista mais fiel a si mesmo” (1958, p. 169), na medida em que cria, por meio de seu mundo imaginário, bem próximo à realidade, um *clima literário* que perfaz todos os seus contos e romances.

Autor moderno sem ser propriamente Modernista, sua prosa urbana, de escrita simples, é embebida de boa dose de nosso tradicional realismo machadiano. Entretanto, o escritor se absteve da crônica de costumes, bastante explorada pelo mestre, e, também, da documentação da realidade sociológica, tendência forte na corrente regionalista da época.

Dessa forma, Marques Rebelo diferencia-se de seus antecessores por seu “olhar jornalístico, quase fotográfico, sobre as motivações e ações humanas”²⁰ (TRIGO, 1996, p. 34). Suas histórias não têm grandes tensões nem fortes marcas ideológicas, não sugerem nem omitem intenções, apenas retratam, desinteressadamente, o cotidiano de uma cidade, “como uma paisagem viva em grande movimento e forte pulsação” (ADONIAS, 1958, p. 170).

A propósito, não há como falar do autor, tampouco de *Oscarina*, sem fazer menção ao Rio de Janeiro, pois, como discursou Aurélio Buarque de Holanda em recepção a Rebelo na Academia Brasileira de Letras em 1965, ele é “[...] duplamente carioca, digo eu, pelo nascimento e pela obra”.

O Rio de Janeiro ganha vida, cor e personalidade nas linhas de Rebelo, que, por sua vez, transpiram a cidade, utilizando-se, principalmente, da paisagem humana para tanto. O malandro, a mulata, a dona de casa, o servidor público, o proletariado, todas essas figuras juntas compõem o recorte da capital do país no início do século XX apresentado pelo escritor em suas histórias. Segundo Adonias Filho (1958), os personagens de Marques Rebelo jamais subsistiriam em outro lugar, já que encarnam parte da cidade em seus problemas, comportamentos e aventuras, sendo esse um dos traços de distinção entre o autor e Machado de Assis, que também se empenhara em levar a cidade às suas páginas literárias.

Os bairros retratados em *Oscarina* formam o subúrbio pacato do Rio, num tempo em que as indústrias começavam a tomar conta da cidade. As histórias são cenas banais da vida cotidiana dessa classe intermediária, que, sem grandes luxos, trabalha e luta para manter a casa, a família, os filhos nas melhores condições possíveis. Há uma tristeza inerente a essas vidas, que Marques Rebelo expressa com maestria no decorrer de toda a obra, é uma

²⁰ TRIGO, Luciano. *Marques Rebelo: mosaico de um escritor*. Rio de Janeiro, Relume- Damará, 1996.

amargura conformada, sem revoltas, que demonstra uma visão fatalista do mundo por parte do autor. Ao mesmo tempo, observa-se um bom humor que percorre a descrição de episódios e tipos cariocas.

A crítica é unânime em apontar uma inclinação do escritor à infância – “em todos [os personagens], os mais ambiciosos e viciados, os mais pusilâmines e cínicos, o lado infantil não desapareceu” (ADONIAS, 1958, p. 171). Em *Oscarina*, essa tendência se traduz em retornos nostálgicos e saudosos à infância nos mais diversos momentos, como podemos notar no trecho a seguir:

Quantos anos tinha o relógio? Quando era menino, já existia, no mesmo lugar, por cima do aparador, e já ia para os vinte e dois anos, uma criança ainda, diziam, e no entanto sentia-me velho de tanto sofrer.

Pensei no tempo do futebol na rua – o lampião era o gol, a meninada convencidíssima. O Julinho ostentava chuteiras Atlas, invejadíssimas pelas travas em rodela [...] ²¹ (REBELO, 2010, p. 84)

Esse é um fragmento do conto “A mudança”, em que o protagonista, já adulto, narra sua passagem da vida para a morte. Em determinado momento de seu sofrimento, ele regressa ao passado, confortando-se com lembranças alegres de sua infância.

Nota-se, em quase todos os personagens descritos em *Oscarina*, uma tendência ao declínio. No geral, são pessoas que saem de uma situação não tão boa para chegar a uma pior, seja ela qual for. Nesse sentido, o conto *Felicidade* se excetua, já que nele se vê uma situação diversa, em que Clarete, a protagonista, por meio de seu casamento com Mister Shaw, atinge um patamar social melhor que o anterior.

No que diz respeito ao estilo, a prosa de Rebelo é clara, objetiva, sintética e contida. Não há grandes saltos em sua tonalidade, que permanece praticamente a mesma durante toda a narrativa, independentemente dos fatos. Sua linguagem é coloquial, simples e impregnada pelo dialeto e pelas gírias de seus tipos humanos. Observa-se, principalmente nos diálogos, uma sintaxe reconstruída, com base no falar carioca. Daí a razão por que Antônio Cândido aponta o autor de *Oscarina* como atualizador da linguagem tradicional, juntamente com Graciliano Ramos, entusiasta dos coloquialismos de Rebelo (CÂNDIDO, 1987, p. 205).

O lirismo é, também, parte significativa da estética proposta pelo autor, que, em muitos momentos, escreveu poesia em sua prosa, resquício, talvez, de suas antigas investidas como poeta em revistas e periódicos. “Em maio”, publicado em seu volume de estreia, é alcunhado

²¹ REBELO, Marques. *Contos Reunidos*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

por Aurélio Buarque de Holanda (1965) de *poema-conto* e *poema em prosa*. Dele é possível extrair parágrafos inteiros que poderiam se converter, facilmente, em estrofes de um poema.

Acerca do narrador, destaca-se sua capacidade de distanciar-se e aproximar-se do leitor por meio do revezamento dos discursos direto e indireto, registrando tanto diálogos como investigações psicológicas, conforme já afirmou Luciano Trigo:

Toda a obra ficcional de Marques Rebelo oscilará entre esses dois polos, esses dois tipos de discurso: ora se insinuará nos corações e mentes de seus personagens, ora adotará um distanciamento aparente, para melhor poder registrar suas falas e ações cotidianas, sem a intermediação da “literatura”. (1996, p. 39)

Notável, em *Oscarina*, certa influência exercida por Machado de Assis. “História de abelha” é o exemplo mais recorrente desse parentesco. No conto, deparamo-nos com uma trama anedótica, um humor refinado, um ar duvidoso e indeciso, uma ironia, visivelmente, machadianos. De outro lado, Rebelo, propositalmente ou não, escolheu para duas de suas narrativas títulos que já haviam sido utilizados por Machado em contos próprios: “Uma senhora” e “O espelho” – este último aparece em Rebelo sem artigo.

A esse respeito, vale mencionar que Marques Rebelo é considerado, por boa parte da crítica, continuador de uma *linha carioca*, que se inicia com Manuel Antônio de Almeida, perpassa por Machado de Assis e Lima Barreto e chega, finalmente, a ele. Segundo Alfredo Bosi²², esses escritores possuem, em comum, a temática e alguns traços de estilo.

De fato, pode-se confirmar isso se pensarmos de maneira simplória na paixão desses autores pelo Rio de Janeiro, no realismo predominante em suas obras e em sua simplicidade de escrita como ideal de literatura.

Entretanto, o professor da Unicamp Mário Luiz Frungillo²³, em sua tese de doutorado, discorre acerca dessa *linha* e da posição que Marques Rebelo nela ocupa, preterindo, porém, a ideia de *continuação* por uma ideia de *aproximação*. Dessarte, o fator concreto que os *uniria* seria o cenário, Rio de Janeiro, presente na obra dos quatro autores. No entanto, não há como falar em *continuação* apenas por conta do espaço em que se passam as histórias, pois, fosse assim, alguns outros escritores teriam de ser incluídos nessa lista.

No que diz respeito ao realismo, Frungillo, apoiado em Mário de Andrade, derruba a ideia de que Manuel Antônio de Almeida, com *Memórias de um sargento de milícias*, tenha

²² BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006. pp. 409-411: Marques Rebelo.

²³ FRUNGILLO, Mário Luiz. *O espelho partido: história e memória na ficção de Marques Rebelo*. Campinas: [s.n], 2001. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

sido precursor da escola literária de que Machado foi o maior representante no Brasil, argumentando que, na verdade, Almeida aparentava estar fora da corrente literária vigente em sua época, e não antecipando uma corrente futura. Nessa esteira, afirma ainda que, no realismo de Lima Barreto, há tons revolucionários que não se encontram em Machado ou em Rebelo.

Já quanto ao estilo da escrita, o próprio Lima Barreto considerava sua linguagem distante da machadiana e, para o professor, é difícil observar simplicidade no estilo suntuoso de Machado, assim como é difícil falar em termos de qualquer *continuidade* por outros autores de uma obra tão acima da média como a dele.

Diante disso, podemos concluir que há, de fato, pontos de contato entre os quatro escritores, entretanto definir Marques Rebelo como continuador dessa *linha carioca* exigiria, no mínimo, uma discussão mais lúcida e aprofundada acerca do tema.

4. Capítulo III – Contos de Marques Rebelo

Neste último momento de nosso estudo, selecionamos três das dezesseis narrativas que compõem *Oscarina*, com o objetivo de fazermos uma breve análise, demonstrando as características apontadas anteriormente.

Os contos a serem trabalhados – “Oscarina”, “Na rua Dona Emerenciana” e “Caso de mentira” – foram escolhidos devido a sua repercussão e seu condão ilustrativo.

4.1. “Oscarina”

Oscarina, conto de abertura de nosso livro, é o principal indicador da temática que perfaria toda a obra de Marques Rebelo. Nele já se identificam os tipos humanos – servidor público, dona de casa, malandro, mulata – e os ambientes – casas de família, ruas e bairros suburbanos – cujas histórias construiriam o Rio de Janeiro que o autor retrata em seus contos e romances.

A trama gira em torno do processo de conversão de Jorge em Cabo Gilabert. Quanto à estrutura, a narrativa se inicia já com a ação em andamento, num jantar em família, em que se introduz ao leitor o protagonista, mergulhado em alguma confusão que criara, seu pai e sua mãe. Encerrada essa cena, o narrador realiza uma digressão, explicitando o momento em que começa o declínio de Jorge:

Jorge dera um dia uma grande cabeçada, deixando de estudar para ir ganhar a vida, outra vida melhor do que a que lhe dava o pai como estudante, fácil, despreocupada, cinemas com abatimento, suas brincadeiras às custas de colegas abonados como o Décio, um perdulário. É o destino. Abandonara tudo para trabalhar, que se metera esta ideia na cabeça, e entrou para Souza Almeida & Cia., negociantes em grosso (fumos, cachimbos, artigos para fumantes em geral), um sobradão na rua do Rosário. (REBELO, 2010, p. 12)

Jorge era filho de uma família da baixa burguesia carioca. O pai, seu Santos, era homem rígido, mas amoroso. Embora servidor público sem muitos recursos, tinha-os suficientemente para sonhar com o filho doutor. Sua mãe, dona Carlota, era uma dona de casa cuidadosa, submissa ao marido e sujeita às vontades do filho.

Como se depreende do trecho transcrito, a queda social de Jorge – que até então tinha uma boa vida, com possibilidades de se formar e subir alguns degraus na pirâmide social – inicia-se no momento em que ele dá sua “cabeçada” e resolve desistir de seu futuro para trabalhar.

O narrador utiliza-se de alguma ironia ao tratar da ideia do jovem, indiciando, desde então, seu provável fracasso, que começa a se confirmar quando Jorge recebe o primeiro salário. Além disso, a oração “é o destino” dá a entender que nada pode ser feito para evitar ou alterar qualquer que seja o futuro de nosso protagonista, transparecendo a visão fatalista de Marques Rebelo.

A princípio, Jorge se mostra um funcionário dedicado, acreditando que seria bem recompensado. Chegado o dia do pagamento, no entanto, as expectativas do jovem são frustradas e ele se vê diante da realidade. Ao queixar-se junto ao pai do pouco dinheiro recebido, este demonstra tal indiferença que beira uma “vingança” pela decepção que o filho lhe causou quando deixara os estudos contra sua vontade. O rapaz até pensa em voltar atrás em sua decisão, mas, orgulhoso, não daria essa satisfação ao pai.

A infância, recorrente em Marques Rebelo, surge no conto após essa discussão com o pai. Jorge se deita sozinho em seu quarto e lá se recorda, saudoso, de sua trajetória de vida até então. O narrador descreve, com especial atenção, a infância de Jorge, sua escola, seu amor de criança pela professora, a partida de Zita, ainda menina, para outra cidade e o desalento do menino ao se ver sem a amiga.

Após sua decepção com o primeiro vencimento percebido, vemos brotar em Jorge o malandro que ele definitivamente se tornaria anos depois:

Esfalfar-se é que não, uma ova! Para quê? Cento e vinte mil réis é dinheiro? Estava lá para ficar tuberculoso por uma porcária daquelas? Uma beleza o tal de trabalho dali por diante. Calma no Brasil! Nada de fazer força inutilmente, nada de canseiras sem proveito. Bastava a experiência que tivera. (REBELO, 2010, p. 26)

Há, nesse momento, uma mudança de postura por parte do rapaz, que passa a ser descansado, acomodado, deixando para trás, de vez, qualquer expectativa de um bom futuro.

Algum tempo depois, Jorge reencontra sua paixão de infância, Zita – moça de família tradicional, bem criada e educada, cujo pai é um coronel reformado –, e resolve casar-se com ela. Entretanto, após obter uma resposta positiva a seu pedido, revela-se o problema que preocupava o rapaz na primeira cena do conto: ele precisava de um trabalho melhor remunerado para casar-se.

Resolve, então, assentar praça voluntariamente no Forte de Copacabana. Transcorrido o tempo de recruta, conseguiria uma vaga no serviço público, voltaria para a noiva e a tomaria por esposa.

Já no exército, em meio a obrigações, punições por indisciplina e momentos de folga, conhece, em um de seus passeios pela cidade, Oscarina, a típica mulata carioca, “não a musa inalcançável do ideal romântico, mas a mulher concreta, carnal, com sangue nas veias e pródiga em curvas, no corpo e no temperamento” (TRIGO, 1996, p. 40):

– Duma morena assim é que eu precisava lá em casa...
Oscarina, rebolando, virou de lado, como quem não quer, mas dando corda:
– Sai, pato!...
Ele não dormiu – foi-lhe atrás [...]. (REBELO, 2010, p. 34)

Jorge e Oscarina se apaixonam e, à medida que se envolvem, o soldado vai se distanciando de suas raízes. Afasta-se de sua família a ponto de não mais se sentir à vontade em sua casa. Começa a enganar Zita e, mais tarde, abandona a moça de vez.

Ao ser aprovado nos exames para cabo e alugar um barracão no morro para viver com Oscarina, a transformação se opera em definitivo e Jorge passa a ser Cabo Gilabert – alcunha criada por seus colegas de futebol.

Daí em diante, o declínio é irreversível. Cabo Gilabert é um malandro, indisciplinado, frequentemente embriagado, violento com a mulher, que, por sua vez, não mostra grande virtude:

Agora, os seus pileques são no quarto mesmo, junto com a cabrocha que emagreceu e se saiu uma esponja de primeira grandeza. Oscarina quando bebe fica exaltada, ele canta sambas, num berreiro:

A malandragem eu não posso deixááá... (sic).

Não deixa mesmo, que a vida para ele é vida de malandro. (REBELO, 2010, p. 52)

Nessa cena, contempla-se a felicidade própria do malandro carioca em sua vida boêmia. Jorge aceitou, por fim, sua ruína social em troca da liberdade de ser Cabo Gilabert e não mais sofrer com os limites que lhe impunha o pai. Mário Frungillo qualifica esse sentimento como uma *alegria desesperada*, a única possível “aos pobres diabos que ele [Gilabert] e Oscarina são, afinal” (2001, p. 42).

No decorrer de todo o relato – não obstante realizado com uma leveza bem humorada, como se depreende dos fragmentos reproduzidos –, nota-se aquele tom de tristeza típico de Rebelo, mencionado anteriormente, como que expressando certa melancolia pela decadência de Jorge e pela vida desordenada que levam Gilabert e Oscarina.

A narrativa se dá em terceira pessoa e há momentos em que o discurso é direto – como na cena em que Jorge conhece Oscarina – e outros em que se vê o emprego do discurso indireto, e até certa investigação íntima do personagem – como no trecho em que Jorge se torna adepto à malandragem e deixa de se empenhar no trabalho.

A linguagem é simples, repleta de coloquialismos e gírias existentes no mundo real em que Marques Rebelo se inspira para construir seu mundo imaginário. Esses traços podem ser observados tanto nos diálogos como nas passagens narradas indiretamente.

4.2. “Na rua Dona Emerenciana”

Nessa narrativa, admiradíssima por Graciliano Ramos, deparamo-nos com a atmosfera de tristeza conformada, típica de Marques Rebelo, encoberta por alguma dose de seu bom humor. A ação se passa na rua homônima ao conto, numa casa de família humilde.

Seu Jerome, servidor do Tesouro, é casado com dona Veva, dona de casa. Eles têm cinco filhos. O relato começa num dia de pagamento no Tesouro, como que para prenunciar o problema que a dona de casa veria diante de si no fim da ação. Seu Jerome chega do trabalho e, junto com a esposa, senta-se à mesa para calcular as despesas a pagar.

Aparecem, então, Seu Azevedo e as duas filhas, “para gozar a fresca”. Rebelo compõe em palavras uma verdadeira fotografia da vizinhança amiga e pacata do antigo subúrbio carioca:

Seu Azevedo, vizinho, um bom homem, de tardinha, palito nos dentes e paletó de pijama listrado, vinha com a Lucia e a Ninita, as pequenas, a gozar a fresca – digam lá o que disserem, não há como os subúrbios para uma boa fresca! –, comentar a *Esquerda* com seu Jerome, dar dois dedos de prosa com a comadre, perguntar pela entrevadinha, sempre da mesma maneira: e como vai a titia? (REBELO, 2010, p. 56)

Seu Jerome e Dona Veva vão, então, “prosear” com Seu Azevedo na porta de casa a respeito de política, do trabalho, da vizinhança; como fazem rotineiramente, conforme se depreende da narração.

Durante a conversa, o narrador, utilizando-se de sua onisciência, expõe os pensamentos e conflitos interiores de dona Veva, que sonha em ganhar na loteria para garantir um futuro a seus filhos caso morra, pois está doente, e Seu Jerome tenha de cuidar deles sozinho.

A linguagem empregada nos diálogos e na própria narração do conto – simples, ágil, coloquial – e as atitudes dos personagens chamam atenção, principalmente, por retratarem tão fielmente os tipos envolvidos no episódio:

– Este mundo é uma bola, dona Veva. Este mundo é um circo...
Dona Veva, esfolando os cotovelos na janela, não ouviu bem (a voz de seu Azevedo era rouca) e ficou, com vergonha de perguntar, sem saber se o mundo era um circo ou se era um círculo. Então, mudou de assunto, perguntando se dona Maria andava melhor do reumatismo com a receita espírita. Seu Azevedo tinha aquele defeito – gostava de falar em doenças. Pegou no reumatismo da mulher – até agora nada de melhoras, comadre, enfim... – e não parou mais. (REBELO, 2010, p. 59)

Juntos, esses elementos constroem uma narrativa leve e bem humorada de uma ação que termina de forma trágica.

Passado esse momento, há um salto no tempo que conduz à cena do enterro de seu Jerome. Dona Veva, tão triste que nem consegue chorar, questiona-se sobre quem vai ajudá-la e fazer-lhe companhia de agora em diante. Seu Azevedo, na tentativa de consolá-la, menciona os filhos que ficaram:

– Ele se foi, é o nosso destino, comadre, uma vontade suprema a que nada podemos opor, e como era bom com Deus está. Mas não a deixou sozinha, pense bem. E os Filhinhos? E...
Dona Veva espantou os olhos gastos para seu Azevedo, que emudeceu, e, quando pensou nos seus cinco filhos, aí é que ela viu mesmo que estava sozinha e de mãos para o céu começou a gritar.

Dona Veva, ao lembrar-se de seus filhos e se dar conta de sua responsabilidade, pois não tem como criá-los sozinha, entra em desespero, levanta as mãos para o céu e grita. Nesse momento, a personagem reconhece seu declínio e, de mulher antes conformada com a situação difícil em que vivia, passa a desesperada com o futuro que antevê.

Interessante observar que toda a trajetória do conto prepara seu final ironicamente trágico. A explicitação dos problemas financeiros da família na primeira cena, em que seu Jerome aparece como o principal provedor da casa, a preocupação de dona Veva em ganhar na loteria para garantir meios para que o marido crie os filhos quando ficar viúvo – esses fatores contribuem para a ironia do destino da dona de casa.

A narrativa, por sua vez, mesmo no momento de desespero de dona Veva, não muda de entonação, não transmite drama, apenas registra, de maneira contida e até insensível, o sofrimento da mulher, demonstrando o ar jornalístico de nosso escritor.

4.3. “Caso de mentira”

“Caso de mentira” é, sem sombra de dúvida, uma das narrativas em que Marques Rebelo melhor desenvolveu sua irreverência, ironia e graça. Destaca-se por seu tom leve e divertido, que provoca até algumas gargalhadas no leitor. O episódio banal de infância é narrado em primeira pessoa por um dos personagens, o irmão mais velho de nosso herói, e se passa no seio de uma família da pequena burguesia carioca.

Logo na primeira cena, Aluísio, nosso “demônio em figura de gente”, durante suas brincadeiras, derruba e quebra um objeto estimado pela família.

Quando seu pai chega em casa e é informado do caso, grita com violência por Aluísio, a fim de obter explicação do ocorrido. Marques Rebelo investe na ironia e na graça para escrever essa cena, a começar pela descrição realizada pelo narrador da entrada do caçula:

Aluísio, que se eclipsara, mal praticado o ato, apareceu, lembro-me como se fosse hoje, sem fazer barulho, de pé no chão, cabeça baixa, com aquela cara que tia Alzira classificava de “cara de boi sonso”; chegando perto de papai, levantou o rosto de fuinha, encarou-o de revés, cravando nele os olhos pequenos e irrequietos, o instante suficiente para sondá-lo com profunda sagacidade; abaixou novamente a cabeça, o cabelo nunca penteado, que mamãe ameaçava mandar cortar à escovinha, a cair-lhe em farripas pela testa enrugada e suja. (REBELO, 2010, p. 75)

Os coloquialismos utilizados na descrição desse momento, a linguagem rápida e cuidadosamente construída e o tom bem humorado dão a ele uma vivacidade tal que permite ao leitor imaginar a cena como se um filme estivesse passando a sua frente. Aluísio, com toda a sua sagacidade, encontra, então, a saída para o problema em que se havia metido:

– Como foi isso? – meu pai o interpelou com o cenho carregado. Aluísio era muito imaginativo e, sem titubear, inventou-lhe ali mesmo não sei que história fantástica em que entrava um bandido, verdadeiramente o autor do lamentável desastre, fugindo logo após praticá-lo, sem que ninguém visse, pois ele, Aluísio, tinha sido a única pessoa que presenciara tão misteriosos fatos, por acaso, acrescentava com razoável dose de modéstia, quando fora buscar na sala o álbum de retratos para folhear, o que, inexplicável dado o seu gênio incapaz de ficar parado um segundo, era inegavelmente uma das suas maiores distrações.
- Nada pude fazer – continuou num tom diferente, porque um medo, para que mentir?, um medo terrível tinha-o invadido, paralisando-lhe os movimentos, tirando-lhe a fala, tornando-o mudo, incapaz de gritar por socorro, como seria natural, não é mesmo?
Meu pai ouvia de boca aberta, numa admiração indisfarçável pela inteligência fantasiosa do pequeno. Eu e mamãe estávamos bestificados, Paulina, arregalando medonhamente os olhos, nem podia acreditar.
Aluísio descreveu ainda, com brilhante colorido e absoluta segurança de ânimo, o aspecto do sujeito: trazia compridas suíças, cor de fogo frisava, com aquele sutil

amor pelo detalhe, um dos seus mais brilhantes característicos e uma meia máscara roxa nos olhos; as botas vinham até os joelhos, parece que estava armado, mas isso não garantia porque uma imensa capa preta envolvia-o todo.

Depois, quando percebeu que poderia, sem receio, terminar, fez um silêncio brusco deixando cair os braços, que agitara adequadamente no correr da sensacional narrativa.

Papai não se conteve - soltou uma tremenda gargalhada. Sentou-se na cadeira mais próxima a se estorcer, chamou-o para junto de si, passou-lhe a mão pela cabeça: Você ainda há de dar coisa na vida! - sentenciou com legítimo orgulho paternal. Em frases truncadas, sem continuidade, para o restrito e ainda boquiaberto auditório, traçou-lhe um esplendoroso porvir, e mandou-o passear. (REBELO, 2010, pp. 75-76)

O humor dessa cena quase teatral é incontestável e pode ser constatado não só na ação em si como na ironia com que o irmão realiza sua narrativa. Aluísio se torna, daí em diante, nosso herói da história, o pequeno malandrinho que, com sua imaginação e discurso, logra o perdão do pai sem sofrer consequência alguma.

O conto prossegue com a apresentação ao leitor da moringa estimada pelo pai, de que apenas ele bebia água todos os dias. Mais uma vez, nosso narrador atinge patamares altamente cômicos, por meio de sua seleção vocabular e da ironia com que descreve o objeto:

Como se acabou de ver, este privilegiado senhor era o único mortal com quem meu pai dividia o precioso conteúdo da sua moringa. Este célebre objeto, externamente, não correspondia em absoluto a tão súbitas distinções, comuníssima moringa, dessas que se encontram nas menos sortidas das quitandas. Talvez custasse poucos tostões mais, não duvido, por ser pintada, porque lá isso era ela, com casinhas e beija-flores, dentro de um oval que era uma espécie de grinalda de florezinhas róseas e azuis. No mais uma banalíssima moringa, como já se disse. (REBELO, 2010, p. 78)

O “privilegiado senhor” a que o narrador se refere é seu Souza, amigo de seu pai que ganhara sua simpatia ao realizar seu grande sonho de ter uma peteca, que há tanto ambicionava secretamente. A narrativa desse desejo é repleta do lirismo próprio de Marques Rebelo: “Numa loja de brinquedos, meus olhos ansiosos tudo punham de parte, trens e velocípedes, jogos e rema-remas, para buscá-la humilde e escondida” (2010, p. 78).

Introduzidas ao leitor a moringa e a peteca, nosso narrador o põe a par, num tom sugestivo, dos acontecimentos seguintes:

Pois da moringa e da peteca nasceu uma desgraça: minha mão inexperiente impeliu a última contra a primeira e esta ficou em cacos Ninguém se alarmou: “moringas há milhões por este mundo, iguais como as formigas” – serenou-me minha mãe, que fazia comparações engraçadas. (REBELO, 2010, p. 80)

Quando o pai do menino de dez anos chega do trabalho e toma conhecimento do ocorrido, chama-o para se explicar. Nosso narrador-personagem, tomando de exemplo o episódio pretérito envolvendo seu irmão, trata logo de inventar uma história. Seu enredo, porém, não se mostrou tão imaginativo quanto o anterior e seu discurso não tão convincente, antes mesmo do fim, foi interrompido por um tabefe na boca, acompanhado da repreensão do pai: “– Mentiroso!”

Nosso narrador acaba, então, de castigo, pois “homem que mentia não era um homem”, invejando a liberdade de seu irmão caçula, que nem mesmo dava por sua falta.

4.4. Impressões gerais

Ao lermos analiticamente os três contos selecionados, confirmamos tudo o que já foi dito acerca de Marques Rebelo e sua obra *Oscarina* anteriormente. O autor, de fato, cria um *clima literário*, que se faz presente em seus escritos, diferenciando-o dos demais.

Assim, as três famílias ilustradas aproximam-se na forma como são estruturadas, na classe social a que pertencem, nos bairros onde moram e dão, cada uma a seu modo, sua contribuição ao panorama da vida suburbana carioca apresentado por Rebelo.

Nota-se a presença constante de alguns tipos humanos nas três narrativas. A dona de casa que não trabalha fora, por exemplo, é representada por dona Carlota, em “Oscarina”, por dona Veva, em “Na rua Dona Emerenciana”, e pela mãe dos meninos, em “Caso de mentira”. Administradoras do lar, atribui-se a elas a responsabilidade de cuidar dos filhos e do marido, mantendo a tranquilidade familiar e a ordem na casa. Ao mesmo tempo, demonstram submissão ao marido e uma preocupação sem medidas com o futuro e a felicidade dos filhos.

O trabalhador pai de família, por sua vez, encontra seu fiel retrato em seu Santos, em seu Jerome, no pai dos meninos e, por que não dizer, em seu Azevedo. Todos eles têm, em comum, a seriedade e a rigidez inerentes aos pais. Ao mesmo tempo, manifestam em dados momentos, um amor incondicional pelos filhos e sacrificam-se pela família diariamente. Sua responsabilidade principal é garantir o sustento do lar, onde detêm a última palavra.

Esses personagens opõem-se, radicalmente, ao malandro – representado por Cabo Gilabert – que não demonstra disciplina nem responsabilidade alguma, vivendo apenas em nome do prazer e da satisfação de seus próprios interesses e vontades.

O subúrbio é composto, nos contos, pelas casas simples, pelas ruas e pelos bairros em que se situam. O autor vai desenhando, por meio das palavras, o espaço em que se passam todas as narrativas do livro. Em cada um dos ambientes, observamos a presença de seus tipos humanos peculiares.

As casas e as famílias representam um espaço educativo, onde os filhos são criados para serem homens e mulheres dignos e respeitáveis, como fica claro na repreensão do pai ao se deparar com a mentira do filho – “homem que mentia não era um homem” (REBELO, 2010, p. 81) – e no desejo de seu Santos de ver seu filho doutor, por acreditar que isso lhe proporcionaria *boas colocações*.

Em contrapartida, as ruas suburbanas são um ambiente de contravenção, excessos e más influências, decisivas para o declínio de personagens como Jorge, por exemplo, que abriu mão da boa educação proporcionada com dificuldades pelos pais – inicialmente, por sentir inveja dos amigos que tinham mais liberdade e, definitivamente, por amar Oscarina, personagem cuja personalidade aparenta ter-se formado nas ruas.

Nos contos “Oscarina” e “Na rua Dona Emerenciana”, observa-se a trajetória oblíqua a que tendem os personagens do livro de uma maneira geral e sua conformação perante a situação em que se encontram. Jorge, após se tornar Cabo Gilabert e arruinar as perspectivas de ter uma profissão de maior prestígio e de ser um homem virtuoso, conclui:

- A vida é boa, não é, Oscarina? – consultara.
- Eu acho.
- Eu também. Nada de meias-voltas na vida. Ia era cavar para o concurso de sargento.

Dona Veva, por sua vez, mostra-se uma mulher resignada durante toda a história. Deseja melhorar a vida, no entanto não demonstra revolta alguma diante dela, contando apenas com soluções divinas e com a sorte para tanto, como se nada mais pudesse ser feito. Ao perder seu marido, “dona Veva não teve nem mesmo lágrimas para chorar” (REBELO, 2010, p. 62) e, ao se ver, de fato, sozinha, apenas demonstra algum desespero.

Já em “Caso de mentira”, nosso protagonista, em menores proporções, também acaba mal nos acontecimentos comuns de seu cotidiano familiar, quando seu pai o põe de castigo mesmo após isentar seu irmão por comportamento semelhante ao que tivera. Sua conformação já se manifesta em seus triviais sonhos infantis:

À noite sonhava com ela, a peteca querida, via-a minha, pular no ar, ao bater das palmadas estrepitosas, lept, lept, com as penas vermelhas, lindíssima peteca!

Interessante é que não ousava pedi-la aos meus pais, sabendo perfeitamente que pouco seria o seu preço para que eles ma negassem. Idiota, poderão dizer, ilógico, poderão argumentar, levando em conta a facilidade de pedir que é própria das crianças. Nada me fará mudar: pura verdade é o que conto e a mim é quanto me basta. (REBELO, 2010, p. 79)

Dessarte, mesmo tendo um desejo tão simples de se realizar como o de possuir uma peteca, nosso narrador opta por resignar-se com o fato de não a ter.

Vale observar que a infância, “matéria-prima do autor”²⁴, aparece nos contos “Oscarina” e “Caso de mentira”, sendo revista de forma lúcida e amadurecida. Em “Caso de mentira”, ela é intrínseca ao conto, fazendo parte de seu ambiente. Já em “Oscarina”, ela surge em meio às divagações de Jorge:

Que saudade desconhecida lhe veio daquele tempo passado, em que, descuidado, pensava unicamente em brincar. Ralava-se também um pouco, quando chegava a hora de ir para o Jardim da Infância na escola pública do Bulevar, um casarão roído pelo tempo, com azulejos verdes na fachada. Ralava-se sem motivo, que não era má a vidinha da escola [...]. (REBELO, 2010, p. 18)

Nesse trecho, nota-se, além do saudosismo, alguma nostalgia do personagem, ao confrontar suas dificuldades atuais com as que tinha na infância.

A linguagem observada nos contos é coloquial, sintética, espontânea e caracteriza os tipos humanos dos personagens, conferindo vida às narrativas. Gírias e construções sintáticas cariocas e populares marcam presença nos três relatos. Cabo Gilabert, ao conhecer Oscarina, afirma, como um típico malandro carioca: “duma morena assim é que eu precisava lá em casa...” (REBELO, 2010, p. 34). Dona Veva, por sua vez, recomenda: “trinta e sete e de florinhas, vê lá se vai esquecer outra vez, seu cabeça de galo!” (REBELO, 2010, p. 55). Até o narrador se rende aos coloquialismos, utilizando expressões como: “pegou no reumatismo da mulher” (REBELO, 2010, p. 59), “dá cá aquela palha” (REBELO, 2010, p. 9), “varado de fome” (REBELO, 2010, p. 16).

Os discursos direto e indireto se revezam em todos os contos. Há momentos em que o narrador, com sua onisciência, transporta o leitor às sensações e pensamentos íntimos dos personagens:

Dona Veva ouvia. Padecia. Uma falta de ar, uma opressão no peito, como um peso que cada vez fosse pesando mais, uma falta de vontade, o corpo dolorido ao se levantar e as veias inchando dia a dia.
[...]

²⁴ GRIECO, Agrippino. *Poetas e Prosadores do Brasil: de Gregório de Matos a Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Conquista, 1968. pp. 264-270: Marques Rebelo.

De vez em quando, ficava pensando numa sorte grande providencial, comprava bilhetes na mão de seu Pascoal, que já vendera muitas, saíam brancos, se enchia de fundas melancolias. Por que não tirava?, perguntava a si própria, suspirando, batendo roupa no tanque, que o Alfredo com essa história de futebol sujava calças que era um horror. (REBELO, 2010, pp. 58-59)

Nesse trecho, o narrador aproxima o leitor da personagem de tal forma que lhe dá a possibilidade de perscrutar as inquietações interiores de dona Veva, conhecendo minúcias de sua intimidade.

Em outros momentos, os diálogos são registrados sem grande ingerência do narrador, distanciando-se leitor e personagens:

– Você volta cedo, meu filho?
Acendeu o cigarro, bateu o portão com força para a peste do pirulito não fugir e acenou:
– Alô, Henrique!
O rapazinho pálido respondeu do alpendre fronteiro:
– Alô, Jorge! Vai dar a sua volta, hem!
– É
– Está bonita a tarde – e olhava-a. (REBELO, 2010, p. 11)

Em “Oscarina” e “Na rua Dona Emerenciana”, o narrador é onisciente e a narrativa ocorre em terceira pessoa. Já “Caso de mentira” entra no pequeno grupo dos contos publicados em *Oscarina* cujo narrador é também personagem, o que faz com que o relato se dê em primeira e terceira pessoa:

Todos nós tremíamos a bom tremer pela sua sorte, que papai, de ordinário calmo, sossegado, muito brincalhão, sabia ser violentíssimo quando para tal lhe davam fortes motivos, e na fúria de que se enchia era fugir-lhe da frente, pois até a pancada fazia parte da sua maneira de ser severo. A preta Paulina, que nós chamávamos de Lalá, e que trouxera o nosso herói ao colo desde o seu primeiro dia, chorava e rezava no corredor, espiando. (REBELO, 2010, p. 75)

Nesse trecho, observa-se o misto de primeira e terceira pessoa que compõe a narrativa. Como o narrador é também personagem, ele alcança apenas seu próprio interior, não tendo acesso aos pensamentos íntimos dos demais personagens como ocorre nos outros dois contos analisados.

5. Considerações Finais

Em meio a um período que, definitivamente, mudou os rumos de nossa história nacional, o Modernismo surge como movimento revolucionário a ditar novo ritmo a nossa história cultural.

Durante os decênios de 1920 e 1930, vivemos uma valorização do que antes acreditávamos ser nossas deficiências, com a introdução na cultura erudita daquilo que tínhamos de mais popular e marginalizado. Isso tudo acompanhado de uma liberdade nunca antes vista em arte nacional.

Marques Rebelo, encarnando esse espírito de modernidade, abre espaço em seus contos para retratar a vida suburbana carioca – seus tipos humanos, sua cultura e suas histórias –, demonstrando seu amor pelo Rio de Janeiro e pelas classes mais populares. Além disso, liberta a linguagem do conto de suas formalidades, ao inserir em suas narrativas os coloquialismos, as gírias e as construções sintáticas desse povo.

Diante disso, Marques Rebelo, embora venha sendo constantemente esquecido pelos estudos atuais de literatura, foi um renovador da arte contística brasileira, principalmente no que diz respeito à sua linguagem.

Neste estudo, apresentamos, inicialmente, as mudanças políticas, econômicas, sociais e culturais por que passamos no início do século, dando ênfase especial à nacionalização de nossa literatura proposta e realizada pelo Modernismo.

Descrevemos, ainda, o panorama histórico do conto brasileiro, apontando as etapas vencidas até a oficialização do gênero no país, nossos principais contistas e as respectivas obras e contribuições.

Estudamos, por último, a obra *Oscarina*, de nosso *mestre do conto*²⁵, Marques Rebelo, indicando as particularidades técnicas de escrita do autor, a temática por ele trabalhada, sua colocação na literatura brasileira e ilustrando, por meio da análise de alguns contos, a forma como esses elementos se concretizam no livro.

²⁵MONTELLO, Josué. Prefácio In: REBELO, Marques. *Contos reunidos*. Rio/Brasília: José Olympio/INL, 1977. pp. xii-xv.

6. Referências Bibliográficas

ADONIAS FILHO. *Modernos ficcionistas Brasileiros*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1958.

ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. 3. ed., São Paulo: Martins; Brasília, INL, 1972.

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

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

CÂNDIDO, Antônio. *Educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2006.

FRIEDMAN, Norman. *O que faz um conto ser curto?* Tradução Marta Cavalcante de Barros. São Paulo: Revista USP, setembro/novembro 2004, n. 63, pp. 219-230.

FRUNGILLO, Mário Luiz. *O espelho partido: história e memória na ficção de Marques Rebelo*. São Paulo: [s.n], 2001. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

GRIECO, Agrippino. *Poetas e Prosadores do Brasil: de Gregório de Matos a Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Conquista, 1968.

HOLANDA, Aurélio Buarque. *Discurso de Recepção ao Acadêmico Marques Rebelo*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1965.

LAFETÁ, João Luís. *1930: A Crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; 2. Ed., 2000.

LUCAS, Fábio. *Do Barroco ao Moderno*. São Paulo: Ática, 1989.

MONTELLO, Josué. Prefácio In: REBELO, Marques. *Contos reunidos*. Rio/Brasília: José Olympio/INL, 1977.

REBELO, Marques. *Contos Reunidos*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

REBELO, Marques. *Seleta de Marques Rebelo; organização, estudo e notas do prof. Ivan Cavalcanti Proença*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1974.

TRIGO, Luciano. *Marques Rebelo: mosaico de um escritor*. Rio de Janeiro: Relume- Damará, 1996.