

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

RAFAEL NASCIMENTO DA CUNHA CARVALHO

O GIGOLÔ DAS PALAVRAS

Leitura das *Memórias de um gigolô*, de Marcos Rey

São Paulo, maio de 2013

RAFAEL NASCIMENTO DA CUNHA CARVALHO

O GIGOLÔ DAS PALAVRAS

Leitura das *Memórias de um gigolô*, de Marcos Rey

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras, sob orientação do Prof. Dr. Hélio de Seixas Guimarães.

São Paulo, maio de 2013

A meus pais e meu irmão

A meus amigos

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Hélio Guimarães, pela confiança e paciência, pela orientação e apoio durante o desenvolvimento de toda a pesquisa.

Aos professores Ivan Marques e Marcos Napolitano, membros da banca de qualificação, pelas críticas e sugestões.

À Palma Donato, pela generosidade e confiança ao me abrir o mundo pessoal e profissional de Marcos Rey. Agradeço pelas muitas conversas e pelo empréstimo de documentos do acervo do escritor.

Ao Prof. Vagner Camilo, pelo incentivo inicial de pesquisa durante a graduação.

Ao amigo de todas as horas Joaquim Toledo Jr., pelo apoio e pelas longas discussões sobre o trabalho.

Aos amigos Remier Lion e Carlos Roberto de Souza, pelas discussões, leituras e sugestões.

Aos meus pais Renata e Paulo, aos meus padrinhos Ângelo e Fernanda, a meu irmão Renato, pelo apoio incondicional.

A Agustina Comas, pelo incentivo e companhia, e pelas conversas e leituras do trabalho.

A Danilo Costabile e Daniela De Lamare, que acompanharam de perto a gênese desse trabalho.

RESUMO

CARVALHO, Rafael Nascimento da Cunha. “O gigolô das palavras – Leitura das *Memórias de um gigolô*, de obra de Marcos Rey”. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

Publicadas em 1968, as *Memórias de um gigolô*, romance de Marcos Rey, têm sido lidas pela crítica a partir de categorias genéricas como romance-folhetim e narrativa picaresca. Ainda que descrevam alguns aspectos de composição do livro, as generalizações da crítica deixam em segundo plano a presença de um universo brasileiro também em operação no romance, e diluem, por outro lado, os dados de historicidade contidos dentro dele. De acordo com nossa perspectiva, esses dados históricos podem ser recolhidos através da caracterização do narrador como um cafetão que possui habilidade com o manejo das palavras, e que se considera um “intelectual subdesenvolvido”. Levando em conta essa imagem em negativo do homem de letras brasileiro como “gigolô das palavras”, o objetivo deste trabalho é examinar o romance de Marcos Rey a partir de dois contextos significativos: a trajetória profissional construída pelo autor no coração das indústrias do entretenimento desde os anos 1950, e o momento histórico vivido pelo Brasil nas décadas de 1960 e 1970, tempos de ditadura militar e de consolidação da indústria cultural no país. As *Memórias de um gigolô* também são vistas aqui como ponto de convergência para os futuros rumos da ficção de Marcos Rey, cada vez mais aberta à presença de personagens ligados ao universo das letras. Através da análise de dois de seus contos, *Soy loco por ti América!* (1977) e *O bar dos cento e tantos dias* (1977), veremos de que modo essas questões se integram à sua obra posterior.

Palavras-chave

Marcos Rey; *Memórias de um gigolô*; romance-folhetim; Oswald de Andrade; indústria cultural; ditadura militar

ABSTRACT

Published in 1968, Marcos Rey's novel *Memoirs of a gigolo* has been categorized by critics in broad literary genres such as the serial novel and the picaresque narrative. These readings do not draw enough attention, though, to the presence of a typically Brazilian social universe in Rey's books, thereby diluting its marks of historicity. This dissertation seeks to assess the historical dimension of Rey's work by focusing on the novel's narrator, a pimp who is endowed with unusual literacy and considers himself to be an "underdeveloped intellectual". Through this negative version of the Brazilian literary men as "literary gigolo", it analyzes Rey's novel from a double perspective: the writer's professional trajectory in the entertainment industry starting in the 1950s, and the historical context of the 1960s and 1970s, times both of a military dictatorship in the country and of the consolidation of its national culture industry. *Memórias de um gigolo* is also considered, in the present work, as a blueprint to Rey's subsequent work, increasingly centered on characters that are related to the literary universe. Through the analysis of two short stories, "Soy loco por ti América!" (1977) and "Bar dos cento e tantos dias" (1977), we try to understand in which ways these themes are ingrained in Rey's later work.

Keywords

Marcos Rey; *Memoirs of a gigolo*; serial novel; Oswald de Anrdrade; culture industry; military dictatorship

SUMÁRIO

I. Observações gerais	9
II. Balanço da crítica	10
III. História de capa e espada sem capa e espada	24
IV. Presença oswaldiana	29
V. Outras figurações do escritor: análise dos contos <i>Soy loco por ti, América!</i> e <i>O bar dos cento e tantos dias</i>	45
VI. Trajetória intelectual de Marcos Rey	68
VII. Qual é o lugar da literatura de Marcos Rey?	89
VIII. Bibliografia	95

I. Observações gerais

As *Memórias de um gigolô* (1968) têm sido lidas pela crítica literária – como, aliás, boa parte da obra de Marcos Rey – a partir de categorias genéricas como “romance-folhetim”, “romance de costumes”, “romance satírico”, sendo que seu narrador, um cafetão paulistano intelectualizado, é geralmente definido como arquétipo do “tipo astucioso”. Na fortuna crítica de 1968, o livro também foi celebrado a partir de critérios naturalistas, recebendo os títulos de “depoimento autêntico do submundo”, “retrato pitoresco do bas-fond”, entre outros.

Apontando dados de superfície, esses comentários geralmente dispensam os elementos ficcionais que se combinam às matrizes genéricas reelaboradas por Marcos Rey, dispostas nas *Memórias de um gigolô* sob o registro da paródia, tão caro à sua ficção. Ignorando os dados de composição que respondem, por outro lado, a uma “presença brasileira”, também evidente, as generalizações dissolvem as possibilidades de se atribuir qualquer nível de historicidade.

Sem desconsiderar a fortuna crítica prévia, da qual pretendemos recolher dados preliminares de análise, nossa leitura das *Memórias de um gigolô* se baseia no seguinte pressuposto: se boa parte de sua matéria ficcional depende do reaproveitamento paródico de gêneros da literatura de massas, como o romance-folhetim, há também dentro delas outro universo em operação, pelo qual se manifestam tradições, obras e autores da literatura brasileira. Esse universo é preenchido, basicamente, pela referência à malandragem e a um dos temas centrais da obra de Oswald de Andrade, a ideia da “viagem permanente”, tal como descrita por Antonio Candido, porém redimensionada para um contexto de mobilidade que faz do livro de Marcos Rey uma modalidade de “aventura marítima” e, de seu protagonista, um cafetão intelectualizado sequioso por adentrar a ordem dos homens de bem.

Essas duas séries narrativas são organizadas a partir de um princípio estruturante que determina toda a organização do romance, e o qual chamamos de “regime do provisório”. Esse eixo dramático submete o andamento geral da narrativa, os altos e

baixos da carreira do gigolô e seu trânsito constante por entre os diferentes grupos e classes sociais, sempre em concordância com seus sucessos e naufrágios financeiros.

Segundo a hipótese desse trabalho, a dimensão histórica das *Memórias de um gigolô* pode ser apreendida a partir da caracterização peculiar desse narrador. Herói degradado das aventuras, a personagem de Marcos Rey é também um malandro que vive de explorar mulheres e, conforme faz questão de afirmar ainda, um “intelectual subdesenvolvido”. Autor de suas memórias, o gigolô assinala, ao longo de seu relato, os passos de sua formação intelectual e os usos que faz da cultura letrada, ora como palco para o exibicionismo ornamental, ora como o instrumento da dissimulação e do aliciamento, momentos nos quais produz suas verdadeiras “obras artísticas”. Mais do que um dado pitoresco de personalidade, essa habilidade com a palavra é um de seus orgulhos pessoais, mencionada em boa parte dos episódios narrados.

Tendo em vista o arranjo geral do livro, a trajetória desse intelectual subdesenvolvido é marcada, de um lado, pela instabilidade das situações provisórias e, de outro, por um modo particular de agenciar as palavras, que não condiz com qualquer fim artístico mais “nobre”, mas apenas como forma de obter o ganho financeiro em condições adversas. No boca do gigolô intelectualizado, a cultura letrada perde sua aura original para se tornar instrumento privilegiado do embuste.

Concretizada na imagem-síntese do “gigolô das palavras”, essa figuração em negativo homem de letras brasileiro pode ser mais bem compreendida se levarmos em conta, para a leitura do livro, dois contextos significativos. O primeiro deles diz respeito à trajetória profissional construída por Marcos Rey desde os anos 1950 nas diversas instâncias da produção cultural de massas, ora como autor de radionovelas, ora como publicitário, ora como criador de programas televisivos ou telenovelistas – percurso seguido em paralelo com a carreira acidentada de romancista e contista. As *Memórias de um gigolô* podem ganhar um significado mais amplo que as tradicionais abordagens genéricas se forem lidas ainda sob o contexto de repressão política e de consolidação da indústria cultural brasileira nas décadas de 1960 e 1970, responsáveis por reconfigurar a forma de inserção de artistas e intelectuais na sociedade brasileira.

Espécie de súpula literária de uma experiência vivida no coração das indústrias do entretenimento, as *Memórias de um gigolô* também são importantes como ponto de convergência para os futuros rumos da ficção de Marcos Rey, cada vez mais aberta à

presença de personagens ligados ao universo das letras. Através da análise de dois de seus contos, veremos de que modo essas questões se integram à sua obra posterior.

I. Balanço da crítica

Quando lançadas em 1968, as *Memórias de um gigolô* foram objeto de alguns comentários publicados na imprensa paulista. À exceção do texto mais cuidadoso de Wilson Martins, escrito para o *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo*, as demais notas revelam uma série de lugares-comuns sobre o livro de Marcos Rey. Porém, ainda que pontuais, podem ser produtivas como ponto de partida para uma leitura mais profunda do romance, a qual pretendemos realizar aqui.¹

Em geral, todas elas celebram a “autenticidade realista” da narrativa, correspondente à ideia de “depoimento autêntico sobre o submundo”; a figuração de uma tipologia de marginais da cidade, própria do “incomum criador de tipos humanos”; a capacidade de composição romanesca, personificada na imagem do “bom contador de histórias”; o poder de comunicabilidade do texto, de acesso fácil ao leitor; e a herança partilhada com o “romance satírico de costumes urbanos”.

Quanto ao estilo, fala-se do gosto pelo humor, do clima de farsa e dos traços de linguagem daí decorrentes, como a ironia e o sarcasmo. Quanto à filiação à literatura brasileira dos anos 1960, celebra-se a “representação da marginalidade”. Nomes como o de Balzac e Damon Runyon, “cronistas satíricos”, são também citados como fontes longínquas da ficção de Marcos Rey. Para completar, o escritor paulista é ainda festejado como “hilariante cronista do nosso *bas-fond*”, “cronista da vida no submundo paulista”, ou “cicerone do submundo”, entre outros títulos afins.

¹ Todo o material foi recolhido do Arquivo Marcos Rey, sob a posse de sua viúva, Palma Donato. Apesar do cotejo tipográfico, não foi possível identificar o nome dos jornais em que as críticas foram publicadas, tampouco o nome de alguns de seus autores, muitas vezes não mencionados. Foram usados os seguintes artigos e notas: RIBEIRO, Leo Gilson. “O último livro de Marcos Rey confirma sua posição de melhor cronista da vida no submundo paulista”. *O Estado de S. Paulo*, 1968; MOUTINHO, Nogueira. *Memórias de um gigolô*, 1968; sem autoria. “Memórias da cidade”, 1968; sem autoria. “Em seu novo livro, Marcos Rey conta a vida na década de 30, com a história de dois homens que disputam o amor da mesma mulher”, 1968; MARTINS, Wilson. “Duas cidades”. *Suplemento literário. O Estado de S. Paulo*, 23 de janeiro de 1968; sem autoria. *Diário da Noite*, 09 de julho de 1968; BERNARDES, Lourdes. “Jornalista Marcos Rey cria o Escritor Marcos Rey”. *Jornal de Letras*. Santa Catarina, agosto de 1968.

Em alguns textos, a palavra dos críticos se mistura a observações valiosas do próprio autor. De acordo com Marcos Rey, as *Memórias de um gigolô* seriam a segunda parte de uma “trilogia noturna da vida paulistana que venho tentando fixar por etapas”, iniciada com os contos de *O enterro da cafetina* (1967), e não concluída, ao menos declaradamente. Outras informações reveladoras sobre o romance aparecem em depoimentos como: “tentei criar um ambiente como em *Manon Lescaut*, que poderia ser o avô do meu livro”; as *Memórias de um gigolô* são também classificadas como uma “história de capa e espada sem capa e espada”. Completando o quadro de referências e obras, diz ainda: “tentei conjugar o lirismo de um Vinicius de Moraes com a trama policial de Simenon. Fiz reviver toda a fase dos cabarés nos anos em que Bonnye & Clyde povoavam os jornais norte-americanos”.²

Nesse conjunto de avaliações, Wilson Martins coloca as *Memórias de um gigolô* sobre outro pano de fundo. No artigo “Duas cidades”, publicado no *Suplemento Literário do Estado de S. Paulo* em 1968, o crítico paulista examina comparativamente as *Memórias de um gigolô* e *Desastres do amor*, livro de contos de Dalton Trevisan, lançado no mesmo ano. A tônica do ensaio é o modo como a urbe é transfigurada por cada um. Marcos é considerado precursor de uma tendência da ficção urbana brasileira dos anos 1960, na qual a cidade é tomada como “grande metrópole, leviatã industrial, mundo internacional no perímetro da prefeitura”. Na contramão dessa forma de representação, a “pequena cidade” de Dalton Trevisan, Curitiba, seria “comerciante e burocrática”, marcada pela “visão paroquial da existência”. Na ficção de Marcos Rey, essa imagem “cosmopolita” teria se esboçado já no seu romance de estreia, *Um gato no triângulo*, de 1953. Desde lá, o escritor paulista teria afinado seus instrumentos até chegar à maturidade consolidada nas *Memórias de um gigolô*. Dentre as conquistas da idade, Wilson Martins destaca o abandono da “visão melodramática” dos livros anteriores, a “espontaneidade” da ironia e do sarcasmo, e a descoberta de um estilo próprio de escrita.

Dos clichês exaustivamente repetidos ao artigo de Wilson Martins, passando pelos juízos do escritor, vários são os caminhos de entrada para o romance. Sem tomar

² Comentários retirados de “Memórias da cidade”, 1968.

de imediato qualquer uma das direções, tratemos de repassá-las com mais atenção, contestando seus equívocos e retirando delas o que nos interessa.

A meu ver, a ideia do “cronista da metrópole” valoriza um suposto “exotismo” do romance. A noção de “cicerone do submundo” atribui ao narrador o papel de mestre de cerimônias, do mediador entre dois mundos, que conduz o leitor pelos mistérios proibitivos da metrópole, capturando com a escrita o “dado pitoresco local”, assim como o repórter de polícia faz sua pesquisa *in loco* para elaborar uma matéria jornalística. Personificado na ideia do “depoimento autêntico sobre o submundo”, esse conteúdo de verdade que emana das páginas das *Memórias de um gigolô* só faz sentido como estratégia de *marketing* editorial. Embora dialogue com a mitologia urbana do *bas-fond*, o livro transcende o olhar pitoresco pela via da aventura, do humor e da caricatura. Seus modos de representação estão bem distantes do naturalismo documentário mais característico do romance-reportagem em voga na literatura brasileira da década de 1970.³

Na esteira dessa perspectiva, outra categoria genérica atribuída ao livro é a do “romance satírico de costumes urbanos”. A descrição dos “tipos noturnos” e de seus “costumes excêntricos” tampouco responde à mediação transfiguradora da narrativa de Marcos Rey. Não há aqui a preocupação em compor retratos sob a orientação realista dos “depoimentos autênticos”. A marca forte do livro é antes a presença dos arquétipos da literatura de entretenimento, reelaborados sob o filtro da paródia, e de tradições e obras da literatura brasileira. Quanto à sua posição no quadro geral de nossas letras, uma hipótese de classificação pode ser extraída do ensaio de Antonio Candido, “A nova narrativa”, publicado em 1979⁴. Por seu espírito picaresco, por sua licenciosidade, as *Memórias de um gigolô* talvez sejam expressão de certa tendência cômica da literatura brasileira que, nos anos 1970, se manifesta em romances como *Galvez, Imperador do Acre* (1976), de Márcio Souza.

Em seu balanço panorâmico sobre as principais linhas de trabalho da prosa brasileira nos anos 1960 e 1970, diz Candido: “não se pode omitir a curiosa vertente

³ Ver: ARRIGUCCI JR., Davi. “Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente”. In: *Achados e perdidos: ensaios de crítica*. São Paulo: Polis, 1979. pp. 79-115. COSTA, Cristiane. *Pena de aluguel – Escritores jornalistas no Brasil 1904-2004*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

⁴ CANDIDO, Antonio. “A nova narrativa”. In: *A educação pela noite & outros ensaios*. Rio de Janeiro Paulo: Ouro sobre azul. Editora Ática, 2000, pp. 75-92.

satírica de corte picaresco, de que é manifestação *Galvez, Imperador do Acre* (1976), de Márcio Souza, anti-saga desmistificadora dos aventureiros da Amazônia” (CANDIDO, 2000, p. 85). No escritor amazonense, essa “vertente satírica de corte picaresco” é trabalhada dentro de um projeto inspirado pelo modernismo de 1922, sobretudo por Oswald de Andrade. Descontinuidade narrativa, técnica cinematográfica, fragmentação, sátira, entre outros elementos formais geralmente atribuídos à ficção oswaldiana, são dados da construção de *Galvez*.

Não sendo paródia de romance histórico, mas de romance-folhetim, em que medida as *Memórias de um gigolô* se alinham a essa tendência, na qual Oswald surge como a principal referência formal? Além do “corte picaresco”, do discurso satírico e da licenciosidade, o romance de Marcos Rey faz uso de imagens consagradas pela obra oswaldiana, como a da “viagem permanente” de *Memórias sentimentais de João Miramar* (1925) e *Serafim Ponte Grande* (1933). Não custa lembrar aqui que o romance de Marcos Rey é dedicado à memória de Oswald. No entanto, essa herança modernista é reaproveitada dentro de um contexto menos ambicioso. A “estética transitiva do viajante”, para usar a expressão de Antonio Candido, é submetida ao princípio aventureiro organizador das *Memórias de um gigolô*, cujos sentidos de trânsito e mobilidade são recortados a partir da ótica específica adotada por Marcos Rey.

O poder de comunicabilidade e o clima de farsa anotados pela crítica correspondem, de um lado, a um enredo a que não falta o espírito de aventura que faz a alegria dos leitores de folhetim; por outro lado, a comicidade farsesca brota do tom picaresco das *Memórias de um gigolô*, dos disparates que enformam o discurso do narrador, de seu cinismo deslavado e do reiterado exercício de dissimulação e paródia. A herança folhetinesca do romance é, aliás, atestada por duas vozes incontestes, a começar pelo autor, para quem elas são uma “história de capa e espada sem capa e espada”, cujo parentesco longínquo é ainda *Manon Lescaut* (1731), folhetim de Abbé Prévost, célebre pela personagem-título, protótipo da *femme fatale*. A observação do escritor de que as *Memórias de um gigolô* aproveitam e negam ao mesmo tempo o modelo do romance de aventuras garante a existência de uma dubiedade narrativa. Esse movimento pendular condiz com o espírito geral do romance, marcado pelos altos e baixos do protagonista, e pelo reaproveitamento e parodização dos processos característicos do folhetim.

A segunda voz que confirma o parentesco é a do narrador que, a certa altura do livro, ao ver mais um de seus projetos fracassarem, diz: “Eu nasci, todavia, sob o signo do folhetim”.⁵ Dentro do artigo de Wilson Martins, essa dimensão folhetinesca das *Memórias de um gigolô* é totalmente ignorada. O espaço da urbe, do “leviatã industrial” e cosmopolita, atende igualmente ao sentido de mobilidade e trânsito que determina a trajetória instável do gigolô e toda a organização estrutural do romance.

A leitura das *Memórias de um gigolô* segundo as categorias de gênero é também a tônica de *Ação, suspense, emoção – Literatura e cultura de massa no Brasil*, de Silvia Helena Simões Borelli, estudo pioneiro sobre a obra e o perfil intelectual de Marcos Rey⁶. Ponto de passagem obrigatório para quem se arrisque a analisá-los, o livro retoma conceitos dos principais teóricos que, aqui e fora do Brasil, se debruçaram sobre o tema da literatura de massas, dedicando especial atenção àqueles que, como Umberto Eco, encararam-na como lugar onde as tradicionais fronteiras entre a “cultura erudita” e a “cultura de massas” se diluem.

Do ponto de vista metodológico, a autora defende que o estudo da ficção de entretenimento deve se pautar por critérios distintos daqueles aplicados à literatura erudita. Uma leitura produtiva do fenômeno deve reconhecer, em primeiro lugar, o espaço ocupado pela literatura de massas dentro de qualquer sistema literário; em segundo, seus modos específicos de produção e circulação editorial, sob pena de condená-la ao *status* fácil, e sem questionamentos, da “sub-literatura”. Todo esse arcabouço teórico é mobilizado para descrever o que, a seus olhos, se configura como o “fundamental” do projeto de Marcos Rey: a convergência dos variados gêneros da ficção de massa em suas obras, dentre os quais especialmente o romance-folhetim, a picaresca, o romance policial, e sua tipologia característica de narradores como o detetive, o anti-herói picaresco, o *voyeur* etc. A obra de Marcos Rey é vista, portanto, sob o critério da “desterritorialização”, o que quer dizer: como terreno onde os paradigmas da literatura de entretenimento são revistos e rearticulados.

A interpretação dos textos de Marcos Rey se restringe à identificação dos gêneros e da ruptura de suas convenções. Um exemplo dessa perspectiva aparece na

⁵ REY, Marcos. *Memórias de um gigolô*. p. 146

⁶ BORELLI, Silvia H.S. *Ação, suspense, emoção: literatura e cultura de massa no Brasil*. São Paulo: Estação Liberdade/Educ/FAPESP, 1996.

maneira como Borelli define o narrador das *Memórias de um gigolô*, o “tipo astucioso” herdado da novela picaresca, sem levar em conta qualquer outra de suas características. Colocadas sob o aparato teórico da literatura de massas, as personagens de Marcos Rey diluem-se na generalidade dos arquétipos, sem guardar qualquer peculiaridade adicional. Sem questionar a dimensão de entretenimento que preside sua ficção, creio que esse tipo de leitura seja insuficiente para descrever a obra do autor, sobretudo quando aplicada a certas personagens como o proxeneta das *Memórias* ou aos tantos escritores e “homens de letras” que aparecem em contos como *Mustangue cor de sangue* (1977), *O bar dos cento e tantos dias* (1978), *O cão da meia noite* (1977), e em romances como *Esta noite ou nunca* (1986).

A pergunta, nesses casos, poderia ser colocada na direção inversa: quais as razões para que a personagem do escritor apareça nas vestes de um pícaro, de um detetive, da personagem de uma trama policial, de um *voyeur* etc? Se preservarmos esse traço, a leitura pode revelar novos significados, inclusive aspectos de historicidade, que se combinam ao paradigma dos gêneros. Nessas ocasiões, a personagem do escritor – seja ele o anti-herói picaresco ou o *voyeur* que assiste ao movimento dos transeuntes na rua, seja ele o vértice de um triângulo amoroso digno de uma novela policial *noir* – aparece dentro de um contexto de precariedade profissional e de proletarização do ofício literário, pobre diabo na lida com o que de mais baixo o mercado cultural lhe oferece.

Essa perspectiva também vale para as *Memórias de um gigolô*. Além do fato evidente da história se passar na São Paulo das décadas de 1930 e 1940, e não entre castelos, cavernas, abades, espadachins etc, o narrador do romance é um proxeneta que, além de explorar mulheres, é um homem de cultura, um “intelectual subdesenvolvido”, conforme faz questão de afirmar. Como homem letrado, dispõe de alguns recursos de expressão para relatar sua experiência, sendo o romance-folhetim um dos mais importantes.

A imbricação entre a ordem arquetípica dos gêneros e a dimensão histórica do romance não é explorada em *Ação, suspense, emoção*, pairando por debaixo da massa teórica requisitada pela autora. Sem chegar ao nível concreto da construção textual, sua perspectiva se dilui na menção às fontes literárias longínquas, à identificação dos protótipos, fazendo com que o juízo crítico se contamine pela generalidade dos modelos

universais. Embora possa eventualmente colaborar com a interpretação do texto, oferecendo elementos preliminares, esse ponto de vista passa ao largo dos aspectos de composição que respondem à dimensão histórica das *Memórias de um gigolô*.

Em *Ação, suspense, emoção* essa postura se traduz em erro metodológico, como no trecho a seguir, em que a pesquisadora analisa uma das passagens do romance *Esta noite ou nunca*: “É com boa dose de ironia e com aguçado senso crítico que Marcos Rey externa, mediado pela ficcionalidade, sua opinião sobre editoras de fundo de quintal e seus escritores, produtores de livros destinados ao leitor de banca de jornal”⁷. Apesar do atenuante “mediado pela ficcionalidade”, a afirmação não considera a existência da instância ficcional que descreve a precariedade tecnológica da editora; neste caso, um escritor subdesenvolvido, narrador em primeira pessoa que carrega parte das marcas que configuram o modelo clássico do pícaro. Embora possa existir aqui um eventual dado documentário, a passagem, conforme diz a autora, “beira o grotesco”, o que condiz com a situação da personagem, sempre às voltas com as demandas essenciais da existência – felação, fome, miséria, trabalho, etc. Na opinião de Borelli, o aparecimento das imagens escatológicas do “baixo corporal” corresponderiam a matrizes genéricas de um suposto “humor rabelaisiano”, popular e carnavalesco, ao gosto do escritor. Ainda que isso possa ser verdade, há que ir adiante e considerar que, nesse e em outros textos de Marcos Rey, o “baixo corporal” se exprime como parte integrante da atividade literária desempenhada por seus personagens. Essa combinação é fruto de uma particularidade narrativa do escritor e não um mero índice de manifestação dos gêneros literários.

Os motivos históricos responsáveis pelo aparecimento do baixo corporal como condição inerente ao escritor subdesenvolvido se delineiam, todavia, no próprio estudo de Borelli. Parte do mérito de seu trabalho está na descrição do perfil intelectual de Marcos Rey como “produtor policultural, multifacetado”⁸. Transitando desde o início dos anos 1950 por diferentes instâncias da produção cultural de massas – dentre elas o jornalismo, o rádio, a televisão, o cinema e a publicidade – Marcos Rey é visto como

⁷ BORELLI, pág. 131. O trecho de *Esta ou noite nunca* citado pela autora é: “Dono de uma editora pirata de fundo de quintal, a Meia-noite, que publicava livrecos de 100 páginas, capa mole, para venda nas bancas de jornais, o Aranha conseguiu comprar, talvez do próprio Gutenberg, impresso cujas peças ainda se ajustavam por obra da pressão e aderência de barbantes, esparadrapos e fitas colantes [...] O papel de suas edições, pouco mais resistente que o higiênico, embora capaz de substituí-lo nas emergências, era cedido da cota do proprietário de jornal do interior, seu compadre”.

⁸ BORELLI. p. 123

“representante do ponto de intersecção entre diferentes literaturas, variados mercados e múltiplos receptores”. A pluralidade de atividades responderia a um “modelo de produção que bem caracteriza o projeto cultural de modernização da sociedade brasileira: projeto fragmentado, múltiplo, ao mesmo tempo variado e padronizado”⁹.

Feita à margem das instituições que tradicionalmente acolheram a intelectualidade brasileira, como a máquina burocrática do Estado, a trajetória de Marcos Rey esteve imbricada ao processo de consolidação da indústria cultural brasileira. Conforme observa a pesquisadora, é dentro de suas instâncias que o escritor buscará seu espaço de atuação profissional, contribuindo decisivamente, no caso do rádio e da televisão, para a criação de programas e para a formatação de uma linguagem dramática adequada à natureza mercantil das empresas culturais. Nelas, o domínio dos gêneros populares de ficção tem papel fundamental enquanto capital técnico negociável, colocado em funcionamento para atender a demanda das corporações e o desejo de consumo do público. Lidando diretamente com eles, o escritor não deixará de incorporá-los à sua literatura, reelaborando-os segundo novos objetivos expressivos.

Alguns aspectos importantes do trajeto profissional desenhado pelo escritor são também anotados. A passagem de um veículo a outro é motivada pelas ofertas salariais e pela abertura de novos nichos, como o cinema popular da Boca do Lixo, em São Paulo, nos anos 1960 e 1970, onde Marcos Rey terá duradora carreira como roteirista de comédias eróticas. Na contraface desse percurso de êxitos, Borelli não deixa de indicar os momentos em que o discurso de Marcos Rey é tomado por certos tópicos de crise, personificados no desgaste físico e psicológico com as estruturas de funcionamento das empresas. Depois de participar ativamente de uma fase experimental do rádio nos anos 1950, em que há maior liberdade de criação e improviso, Marcos Rey tem de se adequar, nas décadas seguintes, aos rígidos padrões de fabricação da telenovela. Como sintomas dessa circunstância, surge em seus depoimentos o desencanto com o excesso de gerenciamento e especialização comum à estrutura das grandes corporações culturais, a restrição a qualquer impulso de experimentação, e a sobreposição das demandas mercantis sobre o desejo da criação artística mais aberta.

⁹ BORELLI, p. 123

O mal-estar oriundo da condição de mão-de-obra da indústria do entretenimento é ainda piorado pelas dificuldades de inserção na historiografia literária brasileira, sobretudo num momento em que a vida intelectual do país é dominada por uma “hegemonia cultural de esquerda”, para a qual a atividade artística é sinônimo de engajamento e luta contra a ditadura militar¹⁰. Distante desse tipo de ação política contra o regime, Marcos Rey prefigura sempre um horizonte de legitimação para sua obra como ficcionista. Premido entre o espaço da produção cultural de massas, lugar da profissionalização e do ganho salarial, e o da literatura, no qual não consegue se firmar, o discurso do escritor oscila entre o ataque deliberado aos críticos literários e ao cânone, e entre a reivindicação pelo reconhecimento de seus colegas de letras. Dentro do campo literário, a almejada profissionalização virá somente nos anos 1980, quando passará a se dedicar à produção de livros infanto-juvenis, pautado dessa vez por uma aguda consciência editorial que enxerga no mercado massivo do livro didático um campo promissor de consumo e recepção para sua literatura.

Apesar dessas observações relevantes, a principal lacuna de *Ação, suspense, emoção* é justamente ignorar a maneira pela qual as contradições vividas no plano da realidade histórica encontram sua formalização dentro da obra literária de Marcos Rey. A imagem do escritor subdesenvolvido, do escriba humilhado que vive sob o regime do provisório, responde aos dramas de uma experiência intelectual construída no centro das indústrias do entretenimento. Nesse sentido, seus contos e romances são como o palco onde a condição dúbia do escritor brasileiro acolitado pelo processo agressivo de mercantilização da cultura é encenada literariamente.

Creio que uma leitura produtiva das *Memórias de um gigolô* depende, portanto, de um olhar crítico adequado, que considere a dimensão arquetípica do romance, seu diálogo com os gêneros da literatura de massas, bem como o núcleo por onde ressoam obras e referências da literatura brasileira e as questões históricas ligadas à condição social do intelectual no país. Nesse ponto, o livro se conecta às tensões que movimentam a cena intelectual brasileira no final dos anos 1960, momento em que os vários projetos reformistas de esquerda são colocados em crise frente à nova ordem instaurada pela ditadura militar. Embora possam ser classificadas a partir do conceito de

¹⁰ SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política, 1964-1969*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

literatura de entretenimento, o que é sinal de a posição ocupada por Marcos Rey dentro do nosso sistema literário, as *Memórias de um gigolô* não deixam de carregar elementos que a colocam em debate com as questões mais gerais da cultura nos anos 1960.

Nesse sentido, julgo que a aplicação da metodologia crítica que preside o ensaio de Antonio Candido, a *Dialética da malandragem*, análise das *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, seja proveitosa para nossos fins ¹¹. Guardadas as peculiaridades formais e o contexto de escrita de cada um, os dois livros combinam duas séries narrativas, governadas por um princípio estruturante que define sua arquitetura e andamento. Vejamos de que maneira isso se realiza no romance de Manuel Antônio de Almeida para, na sequência, investigar o livro de Marcos Rey.

Para Antonio Candido, as *Memórias de um sargento de milícias* se constituem pela combinação de dois “grandes estratos universalizadores”, cada qual respondendo por determinados aspectos formais do romance. No primeiro deles, ligado a manifestações do folclore, “fermentam arquétipos válidos para a imaginação de um amplo ciclo de cultura”, que se traduz no “cunho arquetípico” da narrativa e no parentesco longínquo do herói Leonardo com os tipos “astuciosos de história popular”. Essa “costela folclórica” aproximaria o romance dos “paradigmas lendários” e da “indeterminação da fábula”, aspectos que se materializam na caracterização de suas personagens e nas situações narradas.

Na contramão das emanções arquetípicas, encontram-se, no segundo estrato, “representações da vida capazes de estimular a imaginação de um universo menor dentro deste ciclo: o brasileiro”. Ligado à figuração dos tipos sociais cariocas e à representação de seus modos de vida, esse universo brasileiro é regido por um princípio estruturante, a que Candido dá o nome de “dialética de ordem e desordem”, e que responde à “formalização estética de circunstâncias de caráter social profundamente significativas”. No plano da narrativa, a dialética de ordem e desordem se expressa, entre outras formas, na dança das personagens por entre as esferas do lícito e do ilícito, sendo que um de seus exemplo é a própria trajetória de Leonardo, o herói que oscila entre a ordem estabelecida e as condutas transgressivas para integrar-se, finalmente,

¹¹ CANDIDO, Antonio. “Dialética da malandragem”. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades & Ouro sobre Azul, 2004. Publicado originalmente em 1970.

depois de muitas peripécias, à primeira. As “circunstâncias de caráter social” às quais Candido se refere no ensaio descrevem o modo de sociabilidade que rege, no plano real, a conduta de uma grupo social específico vivendo no Rio de Janeiro de inícios do século XIX, a pequena burguesia, ou, tal como definem outros teóricos, os chamados “homens livres pobres”. Como princípio de generalização que organiza todos os planos de construção do livro, a dialética de ordem e desordem é o termo estrutural que cobre e dá “consistência tanto aos dados particulares do real quanto aos dados particulares do mundo fictício”. As *Memórias de um sargento de milícias* seriam, portanto, nas palavras de Antonio Candido, um “romance profundamente social, não por ser documentário, mas por ser construído segundo o ritmo geral da sociedade, vista através de um dos seus setores. E sobretudo porque dissolve o que há de sociologicamente essencial nos meandros da construção literária”¹².

Partindo da trilha metodológica da *Dialética da malandragem*, mas com o cuidado para não aplicá-la mecanicamente, digamos que as *Memórias de um gigolô* também articulam, a seu modo, algumas grandes séries narrativas. A primeira delas, sobre qual falamos acima, e que já é objeto estudado e revirado, diz respeito aos gêneros, situações e personagens recolhidos nas diversas modalidades narrativas da literatura de massas. O paradigma arquetípico do romance-folhetim e da picaresca, que também serve ao espírito geral da aventura, delimita a trajetória instável do protagonista e a sucessão dos episódios organizados segundo a fórmula clássica do romance-folhetim, a *serialização*. Cada parte precipita a ação seguinte, num jogo constante de tensão-desenlace que captura a atenção do leitor. Esse mecanismo de solavancos, reviravoltas e peripécias condiz com a situação precária vivida pelo gigolô.

Dentro desse núcleo, como já indicamos, o romance-folhetim associa-se à narrativa picaresca. Tal como o pícaro clássico, o gigolô de Marcos Rey exerce o embuste sempre tendo em vista a resolução de um problema prático: ludibriar o outro com vistas ao ganho financeiro, traço que aliás o afasta do herói das *Memórias de um sargento de milícias*, que pratica a astúcia pela astúcia, “manifestando um amor pelo jogo em si”. Por outro lado, as *Memórias de um gigolô* exibem o agudo senso de espaço físico e social que tradicionalmente marca a narrativa picaresca, e que é o resultado

¹² CANDIDO, p. 38

natural das andanças do vagabundo pelas diversas classes e grupos sociais. Em seu infatigável trajeto pela geografia humana da metrópole, o proxeneta de Marcos Rey conhece os mais diversos ambientes sociais, tomando contato com uma série infindável de personagens curiosos – do submundo boêmio da cidade, habitado por prostitutas, cafetões, passadores de tóxico, malandros e toda a clientela habitual dos prostíbulos, à alta roda paulistana, onde se refestelam industriais, viúvas ricas, herdeiros zelosos, profissionais liberais, arrivistas, entre outros de seus espécimes. Essa “viagem permanente”, a que não falta a experiência com o operariado e a classe média, chega ao limite da rua, onde, alquebrado e mendigando, o gigolô conhece a fauna miserável do lumpen arruinado.

De acordo com nosso raciocínio, essa primeira ordem narrativa, em que predominam os referenciais do “folclore urbano” da cultura de massas, é combinada a um segundo estrato universalizador, no qual se reconhece, assim como no romance de Manuel Antônio, uma identidade, digamos, brasileira. Associada à primeira, a segunda ordem narrativa contemplaria os traços constitutivos do narrador: a malandragem que permite a ele recusar a condição originária de lumpen e alcançar o topo da pirâmide sem passar pela instância mediadora do trabalho; e a condição reivindicada de “intelectual subdesenvolvido”, onde se manifesta a herança oswaldiana reduzida aos limites do “homem sem profissão”. Esse segundo núcleo também se organiza pela ação de um princípio estruturante que possui, no entanto, suas particularidades, quando comparado à dialética de ordem e desordem, que define a arquitetura ambígua das *Memórias de um sargento de milícias*. Estamos diante de um núcleo dramático essencialmente construído por idas e vindas, por altos e baixos, por uma fórmula narrativa derivada da combinação linear das noções de acúmulo e dissipação, de preenchimento e esvaziamento da cena. Essas categorias condizem, inclusive, com o repertório de imagens poéticas mobilizado pelo proxeneta, e que fazem das *Memórias de um gigolô* uma modalidade de “aventura marítima”, conforme anuncia, aliás, o título de um de seus episódios.

O enredo segue, como se pode perceber, um movimento ondular, cuja melhor representação talvez seja a imagem cônica da parábola geométrica. Tripulante de uma nau, ao lado de uma “maruja”, termo que usa para descrever Lupe, sua parceira de golpe, o gigolô embarca com destino à crista da onda; quando chega ao topo da maré, é sacudido pela tempestade que anuncia o naufrágio inevitável. Finalmente à deriva,

agarra-se como pode aos destroços que boiam sobre a superfície das águas para, logo a seguir, a bordo de outra embarcação, repetir a mesma viagem trágica. Tomando de empréstimo uma expressão do escritor João Antônio¹³, podemos dizer que as *Memórias de um gigolô* se organizam em torno de um “regime do provisório”, sobre a base de uma arquitetura frágil, rarefeita, erguida a partir de material perecível prestes a se volatilizar – tal como um “castelo de areia”, para citar a imagem de mau gosto poético usada pelo proxeneta.

Mas de que maneira a figura do “intelectual subdesenvolvido” e sua cultura letrada se inscrevem dentro dessa narrativa tomada em todos os sentidos pelo provisório? O repertório intelectual do cafetão é sempre mobilizado como o instrumento cênico que antecede a aplicação dos golpes. É nessas ocasiões que ele mobiliza os conhecimentos adquiridos na leitura dos almanaques e no contato com a literatura. Em geral, o processo de aliciamento das vítimas contempla a montagem de uma encenação teatral, uma farsa, paródia de situações melodramáticas na qual Lupe e o narrador interpretam personagens patéticos como os pares normalista desvirginada, mas arrependida/irmão ciumento e perdido; noiva inocente mas insatisfeita no casamento/marido relapso e dissoluto, com variações dramáticas que lembram as famílias disfuncionais dos folhetins e peças de Nelson Rodrigues. Montada a cena melodramática, a mulher é oferecida para o deleite do rico insatisfeito, que aos poucos se rende aos seus encantos, proporcionando ao casal de picaretas o justo retorno financeiro. Para finalizar, mesmo quando o casal se aventura por outras sendas, como a do espetáculo erótico, a teatralização é peça-chave. Lupe é travestida como a mulher fatal, inatingível, objeto do desejo masculino. Novamente, o proxeneta assume a função de diretor artístico, valendo-se de seu repertório para criar um espetáculo de *strip-tease* com “requintes de novela policial”. Nas *Memórias de um gigolô*, a cultura letrada aparece, portanto, no contexto das práticas de aliciamento e dissimulação, sempre predestinada ao fácil ganho mercantil.

Porém, num romance em que tudo desmancha no ar, os arranjos logo se desfazem. Enfastiada pela rotina e pelo assédio dos amantes, Lupe abandona o gigolô

¹³ Ver: ANTÔNIO, João. “Prefácio à antologia *Malditos escritores*”. São Paulo, 1977. Textos de Marcos Rey, Chico Buarque, Antônio Torres, Márcio Souza, João Antônio e Plínio Marcos.

para se aproximar de outra figura masculina central na narrativa, o cafetão Esmeraldo, inimigo número um do narrador, com quem terá de disputar o “coração” da moça ao longo de todo o livro. Desfeito os laços que asseguram a exploração, o gigolô se vê novamente ao deus-dará, pronto a assumir um novo ofício. Esse regime do provisório ainda se combina ao impulso de dissipação do narrador. Uma vez alçado à condição de rico, o proxeneta não capitaliza, não incorpora o espírito de acumulação próprio ao burguês que ele explora. Pelo contrário, zombando dele, trata de dissipar cada centavo que ganha com o que de melhor lhe oferece o mundo dos privilégios, dos vinhos caros, dos lençóis de percal, dos ternos ingleses, dos bolinhos de camarão etc. Essa forma de dissipação condiz com o clima das *Memórias de um gigolô* e é mais um índice da maneira pela qual elas se organizam como um todo, chegando, conforme veremos, ao nível miúdo da sintaxe da frase.

Para sintetizar essas ideias preliminares, digamos que a composição das *Memórias de um gigolô* obedece a alguns mecanismos básicos: reaproveitamento da matéria arquetípica fornecida principalmente pelo romance-folhetim e pela picaresca; paródia às convenções dos dois gêneros; presença de um narrador que guarda características peculiares, quais são, o ofício da gigolotagem a atividade artística que, de acordo com suas palavras, define seu *status* de intelectual subdesenvolvido. Parte de um conjunto razoavelmente equilibrado, o paradigma pícaro-folhetinesco, aliado à paródia, organiza o enredo do livro, as constantes reviravoltas da história, os altos e baixos de uma vida provisória da qual o gigolô quer se livrar ingressando no mundo dos homens de bem mediante a espoliação dos ricos. Na constituição dessa personagem, a prática da cafetinagem vincula-se ao conhecimento intelectualizado, do qual o proxeneta fará uso em momentos culminantes do livro, sempre agenciando sua cultura como instrumento da dissimulação que antecede o golpe. Mas se o gigolô é um intelectual, é também pícaro e herói de folhetim; e essa condição é marcada pelo provisório, pelas dimensões da aventura e da volubilidade que amarram estruturalmente o romance. Com o que foi exposto, creio que a dimensão histórica do romance pode ser apreendida na imagem-síntese do “gigolô das palavras”.

III. História de capa e espada sem capa e espada

Eu nasci, todavia, sob o signo do folhetim. Tia Antonieta ganhara três faqueiros colecionando fascículos de cor roxa, na década de 20. Algo havia que acontecer e aconteceu no próprio cenário abafado e penumbroso do cabaré, num sábado lotado de alemães obesos, caipiras ricos, sírios prósperos e muita alegria. A BM dançava sob os refletores, exibindo carnes amorenadas nas praias, sorrindo expansivamente ao seu público fiel, tendo no alto os penteados geniais do Albertinho, quando a porta se abriu tal e qual nos filmes de faroeste e alguém do sexo masculino, puxou um revólver e disparou. A musa noturna dobrou suas pernas de borracha e

foi ao chão num ambiente de gritaria, berros, palavrões, desmaios, alvoroço, surpresa e agonia. Não percam o próximo capítulo. ¹⁴

Tenho poucos pontos de contato com o conde Monte Cristo: não me chamo Edmundo, nunca estive num calabouço e não sou evidentemente um espadachim. Mas já sonhei ter encontrado um tesouro dentro de uma ou mais arcas. Joias, objetos, de ouro e moedas. E o curioso é que também tenho uma pessoa de saias, um abade Faria, para fornecer-me o mapa da mina: minha própria mina. ¹⁵

De acordo com Marcos Rey, as *Memórias de um gigolô* seriam uma “história de capa e espada sem capa e espada”. Ser um romance de capa e espada significa incorporar à construção da narrativa traços constitutivos de um gênero de ficção popular nascido na primeira metade do século XIX, na França, conhecido como romance-folhetim. Não sê-lo, significa, como nas *Memórias de um gigolô*, parodiá-las, satirizando suas convenções e seus heróis românticos, caso do Conde de Monte Cristo, maior ícone das aventuras de capa e espada, citado nominalmente pelo cafetão.

Tirada de uma sequência de capítulos que anuncia mais um naufrágio do gigolô, que verá Lupe, agora travestida de Bailarina Mascarada, fugir novamente com o Valete de Espadas, a primeira passagem é prova da presença do folhetim como parte da biblioteca imaginária do cafetão. O informe pontual sobre a maneira com que tomou contato com o gênero (os fascículos e o brinde dos faqueiros) é, em âmbito pequeno, mais um sinal do rés-do-chão ocupado pela literatura na narrativa, e que se expande no modo mercantilizador pela qual aparece na boca do proxeneta.

Pastiche de lugares-comuns do romance-folhetim, a sequência do cabaré é permeada pelo efeito de surpresa característico do gênero, pela amplificação do impacto (“gritaria, berros, palavrões, desmaios, alvoroço, surpresa e agonia”) seguido ao fim pela clássica promessa de aventura do “não percam o próximo capítulo”, que atira o leitor sedento às páginas seguintes, de acordo com a lógica do “saber incessantemente prometido, mas sempre adiado” ¹⁶.

¹⁴ REY, Marcos. p. 145

¹⁵ REY, Marcos. p. 224

¹⁶ MEYER, Marlyse. *Folhetim – uma história*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005. p. 78

O trecho em que se compara ao Monte Cristo surge num contexto mais otimista, quando, ao lado de Lupe, concretiza o último de seus grandes golpes, que logo descambará em fracasso, assim que a meretriz o largar para se acomodar novamente ao lado do Valete. Embora assinalando sua diferença em relação ao protótipo heroico do espadachim, o gigolô compara Lupe ao nobre Abade Faria, o padre ilustrado que legou a Monte Cristo o tesouro que permitiu ao herói romântico ressurgir dos porões do cárcere e consumir seu desejo de vingança sobre aqueles que injustamente o prenderam. As duas passagens são elucidativas do modo satírico pelo qual o folhetim é tratado dentro das *Memórias de um gigolô*. Dispersos pelo romance, outros trechos como esses, impregnados de paródia, são facilmente encontrados.

Sem tomar o caminho redutor da crítica genérica, não basta cotejar o romance com os arquétipos clássicos do folhetim e, dessa maneira, supor que o problema de sua caracterização esteja resolvido. É preciso ir além pois há outros elementos em jogo nas *Memórias de um gigolô*. Vale lembrar que todo repertório usado no romance, incluindo a ideia da “viagem permanente” oswaldiana, submete-se à lei aventuresca do provisório, que não se restringe ao livro, indo aparecer, reelaborada, em contos publicados por Marcos Rey na década de 1970, mais afinados à tendência urbana do “realismo feroz”, nos quais surge seu séquito de escribas proletarizados.

Desse diálogo com o folhetim, creio que há mais dados esclarecedores a serem anotados, além dos tradicionais elementos de estrutura, como, por exemplo, o amplo espectro de leitores que o gigolô projeta para suas memórias. Esse horizonte de público transposto para dentro da narrativa é indício de uma expectativa editorial do escritor de conquistar seus leitores e, a reelaboração do folhetim, sinal de uma visão particular sobre o lugar social que a literatura poder ocupar dentro de uma sociedade que caminhava, a passos rápidos, em direção ao regime da cultura de massas, como o Brasil das décadas de 1960 e 1970.

Para verificar em que medida as *Memórias de um gigolô* são e não são uma “história de capa e da espada”, creio necessário avaliá-las tendo como horizonte o romance de Alexandre Dumas, *O Conde de Monte Cristo*. Para esse fim, o ensaio “Da vingança”, de Antonio Candido, é extremamente proveitoso ¹⁷.

¹⁷ CANDIDO, Antonio. “Da vingança”. In: *Tese e antítese*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.

Publicado em fatias seriadas em 1844, *O Conde de Monte Cristo* foi um dos folhetins de maior sucesso na França do XIX. Seu protagonista, protótipo acabado do herói romântico, byroniano e sombrio, vive uma gama considerável de peripécias para consumir um único desejo: vingar-se daqueles que o encarceraram numa masmorra sombria. Nela, o marinheiro originalmente inocente conhecerá um padre ilustrado que, em paga pelos anos de privação, lhe fornecerá o mapa de um tesouro guardado no fundo de uma caverna. Depois de operar sua fuga do presídio, Monte Cristo toma posse da riqueza que permitirá colocar seu plano em ação. Para tirar a desforra de anos, o herói empreenderá uma longa viagem na qual terá de lidar com toda sorte de bandidos, arrivistas, ricos e ladrões, arquitetando os acordos que irão favorecer a consumação de seu desejo. De alto a baixo, Monte Cristo percorre os grupos sociais, conforme o “senso de capilaridade” que, para Antonio Candido, foi uma das principais contribuições do romantismo à literatura ocidental. No romance de Dumas, a percepção do espaço social está intimamente vinculada ao ímpeto de vingança que orienta a conduta de Monte Cristo:

[...] uma vingança em grande estilo parece uma caçada a cavalo, isto é, uma peregrinação variada passando por muitos lugares, revistando muitas pessoas. Compreende-se deste modo uma das razões pelas quais a vingança pôde, no Romantismo, desempenhar função mais ou menos análoga à das viagens no romance picaresco ou de tradição picaresca: a viagem era a possibilidade de constatar a unidade do homem na diversidade dos lugares; a vingança foi uma das possibilidades de verificar a complexidade do homem e da sociedade, permitindo circular de alto a baixo na escala social. ¹⁸

Impregnado do espírito liberal de sua época, o livro de Dumas seria ainda uma espécie de súpula literária do culto ao individualismo, da glorificação da iniciativa e do pulso firme, eixos da conduta burguesa que encontraram formalização artística na “apoteose do êxito individual” vivenciada pelo herói através de sua vingança particular, que dispensa o coletivo. Dominando todos os recursos disponíveis em seu tempo, Monte Cristo é a encarnação de uma “super-humanidade”; de posse de suas riquezas, e movido pelo ímpeto pessoal, comprará consciências e derrubará as barreiras colocadas entre ele e seu objetivo final. Além de analisar a ideologia burguesa que está por trás da

¹⁸ CANDIDO, Antonio. p. 16

narrativa, o ensaio ainda chama a atenção do leitor para a maneira como o movimento gradual da construção da vingança, pressupondo um sistema de incidentes, condizia com as demandas da ficção seriada nascida no século XIX. No campo das relações editoriais, a multiplicação das peripécias atendia às necessidades de autor, editor e leitor. Ao primeiro pela chance de maior remuneração; ao segundo, pelos ganhos obtidos com a venda do jornal; e ao terceiro, pelo prolongamento incessante da aventura.

Fruto da modernização da imprensa francesa, o romance-folhetim nasceu na primeira metade do século XIX dentro das páginas dos jornais franceses.¹⁹ Porém, antes do aparecimento romance-folhetim, vale observar que o termo *feuilleton* nomeava à época um espaço determinado dentro da geografia do jornal, o conhecido rodapé, local destinado à publicação de todo tipo de matéria de entretenimento – das críticas teatrais e literárias às fofocas do tempo, o que conhecemos modernamente por “variedades”. Na medida em que o conteúdo recreativo do *feuilleton* adquire importância como âncora para angariar um número cada vez maior de leitores, visionários homens de imprensa como Émile de Girardin decidem publicar, dentro dessa seção de variedades, fragmentos de ficção literária. E o primeiro livro a ser lançado em pedaços dentro do jornal será a velha narrativa picaresca espanhola, o *Lazarillo de Tormes*.

Mercadoria fundamental na expansão das tiragens, o romance-folhetim veio atender uma demanda crescente por ficção, nascida com o desenvolvimento de um público massivo, engrossado pelas classes operárias. Dessa forma, propiciou uma verdadeira revolução nos hábitos de leitura e na produção literária. Instaurou um modelo de publicação seriada que atendeu não só aos cultores do gênero como também a muitos artistas cuja literatura em nada coincidia com seus paradigmas. A fim de assegurar a massa de leitores, e consequentemente os lucros dos jornais, autores como Balzac, Alexandre Dumas, Eugène Sue, Ponsol du Terrail, entre muitos outros, criaram um repertório de histórias e de artifícios de sedução e arrebatamento do público, bem representados na expressão “desgraça pouca é bobagem”. Em 1840, a fórmula folhetinesca, já próxima de sua formatação final, vai se transformar numa “receita de cozinha”, reproduzida por centenas de escritores.

¹⁹ MEYER, Marlyse. *Folhetim – uma história*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005. p. 78

Como era de se esperar, o surgimento do romance-folhetim não passou incólume. Resultado de um processo crescente de mercantilização da literatura, o gênero angariou seus detratores, dentre os quais o escritor Sainte-Beuve, que o batizou de “literatura industrial”. Sintomática e pejorativa, a caracterização sinaliza o casamento entre a criação artística e a natureza econômica do empreendimento jornalístico. A fim de atender a desgastante demanda da serialização, imposta pela expectativa do público e pelos diretores de jornal, folhetinistas como Ponsol du Terrail desenvolveram técnicas particulares de composição.

A matriz oswaldiana a que Marcos Rey recorre nas *Memórias de um gigolô* não é apenas uma manifestação particular de seu interesse pela obra do escritor modernista; tampouco uma homenagem extemporânea, concedida na dedicatória que antecede o romance; ou resultado dos contatos esporádicos que mantiveram nos anos 1950, pouco antes da morte de Oswald, nos salões literários promovidos por Carmen Dolores Barbosa, os quais renderam a Marcos Rey uma entrevista com o autor e um projeto de livro sobre os bastidores do modernismo paulista, jamais realizado.

Antes, a presença de Oswald de Andrade nas *Memórias de um gigolô* reflexo da importância histórica que a obra do escritor modernista conquistou, no final dos anos 1960, não só para a literatura brasileira, mas também para o teatro, as artes plásticas, o cinema e a música popular. O espírito de contestação e deboche de sua poesia, a experimentação formal e a “técnica cinematográfica” de sua escrita, a revisão crítica das “reliíquias do Brasil” e o conceito de antropofagia foram retomados pelas várias manifestações da arte de vanguarda surgidas no país no final da década de 1960. Dentre outros papéis que desempenhou naqueles anos como referência para uma postura artística radical, Oswald foi o centro a partir do qual o tropicalismo desenvolveu algumas de suas ideias-chave, transformando os rumos da MPB e o lugar social da canção. Referência para quase toda a cultura de vanguarda produzida no Brasil, foi a partir de uma de suas peças que o Oficina encenaria, em 1967, um dos mais importantes espetáculos da história do teatro moderno brasileiro, *O Rei da Vela*, marco da ebulição cultural que vinha na esteira da derrota política de 1964.

Em diálogo com a antropofagia oswaldiana, o tropicalismo construiu sua imagem-síntese do Brasil, personificada na alegoria do país como lugar onde se combinariam dois tempos históricos – o moderno e o arcaico. Dentro de suas canções, a tradução formal do legado antropofágico se fez, basicamente, pela fusão de elementos tradicionais da cultura brasileira com o que de mais artisticamente “moderno” se produzia nos grandes centros urbanos, europeus e americanos, incluindo a cultura *pop*. Estimulando outra série de desdobramentos, a obra oswaldiana serviu como ponto de partida para que Zé Celso montasse um espetáculo carnavalesco que revelava o ridículo da burguesia brasileira, e que ainda questionava, por meio da agressão frontal ao espectador, a insuficiência ideológica de certo teatro engajado de esquerda que ainda se

nutria do espírito populista de conciliação entre as classes sociais, base ideológica do fracasso político de 1964.

Além da herança oswaldiana, o que há de comum entre o “teatro de agressão” do Oficina e a canção tropicalista de Gil, Caetano e cia., é o fato de expressarem, cada um a seu modo, os impasses do ideário reformista de esquerda que até então pautava boa a produção artística do país. As manifestações da vanguarda acenavam, portanto, para a crise de uma cultura política de matriz romântica, como o nacional-popular. Enquanto o espetáculo teatral do Oficina implodia literalmente qualquer relação estável com o público, numa atitude que reverberava a inviabilidade do projeto esquerdista de “aliança de classes”, o tropicalismo redimensionava, por outro lado, o lugar social da canção e da própria MPB, articulando-se com a cultura de consumo jovem e com o mercado de massas que se desenvolvia de maneira crescente no campo fonográfico. A partir desse momento, a militância de esquerda passava a se realizar no âmbito do mercado cultural industrializado, flertando diretamente com ele. Em ambos os casos, Oswald serviu como ponto de partida, ora estimulando a ruptura das situações estabilizadoras, ora servindo de referência poética para a alegorização do Brasil e para a entrada da música popular no circuito do grande público. Sob o pano de fundo dessas manifestações, ressoa uma nova postura ideológica quanto aos modos de inserção do intelectual e do artista na sociedade brasileira.

Dentro desse quadro, não se pode deixar de mencionar ainda o interesse que a obra oswaldiana despertou no grupo de poetas concretistas que, afora se articular simpaticamente ao tropicalismo, dedicou boa parte de sua energia teórica na análise da poesia e dos romances de Oswald. E foi na esteira dessa voga, e dialogando com os estudos de Haroldo de Campos, que Antonio Candido também redigiu o ensaio “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade”, de 1970, no qual retomou, editou e ampliou uma série de reflexões sobre o escritor modernista publicadas em meados das décadas de 1940 e 1950.

Com o que foi dito acima, creio que a presença ubíqua de Oswald de Andrade na configuração das *Memórias de um gigolô* responde a essa centralidade ocupada pelo escritor modernista no debate quanto aos caminhos da cultura brasileira moderna e a nova condição social do intelectual no país. Pelas qualidades que cuidaremos de apontar adiante, o romance de Marcos Rey também se alinha, por vias bem diferentes daquelas

que orientam a arte de vanguarda brasileira, a essa herança oswaldiana, que incluiu outras expressões artísticas, como o “cinema de invenção” surgido em São Paulo nesses anos, e a “poesia marginal” dos 1970.

As *Memórias de um gigolô* aproveitam a matéria oswaldiana sob uma perspectiva que não é a da experimentação formal, da ruptura de linguagem, ficando naturalmente aquém da visão de mundo complexa e radical que emana de suas páginas. Estamos aqui diante de um projeto que atravessa as fronteiras da literatura de entretenimento, de um romance de matrizes folhetinescas pautado pelo desejo de comunicação com o público, e que, embora se aproveite da sátira e da paródia, recursos comuns da prosa de Oswald, repõe constantemente o motor contínuo da aventura. A apropriação da matéria oswaldiana é determinada pelo ritmo geral do provisório, a linha de sustentação do romance, conforme já sugerimos. Nesse sentido, o que vemos nas *Memórias de um gigolô* é a “presença oswaldiana do homem sem profissão”, a partir da qual vinculamos a ideia da desocupação profissional à dimensão histórica do gigolô-intelectual subdesenvolvido – uma personagem sem identidade definida, espécie de tela vazia preenchida esporadicamente por toda sorte de retratos. E é por esse caminho que o romance participa do clima de debate em torno da nova condição partilhada por artistas e intelectuais brasileiros; não pelo viés da cultura engajada de esquerda, mas, pelo olhar de um escritor que, alheio a esse projeto, transitou pelas instâncias da produção cultural de massas. Creio que parte importante do interesse das *Memórias de um gigolô* reside na formalização dessa experiência peculiar.

Dentre os elementos da ficção oswaldiana recolhidos por Marcos Rey, o tema da “viagem permanente” é um dos que se exprime com maior força nas *Memórias de um gigolô*. Boa parte da matéria trabalhada pelo escritor parece ter sido tirada daquele que é o “livro de viagem por excelência” de Oswald, *Serafim Ponte Grande*, conforme anota Antonio Candido²⁰. Se essa perspectiva for verdadeira, o sentido de provisoriidade que governa as andanças do proxeneta não é resultado exclusivo do parentesco creditado à narrativa picaresca, como querem todas as análises sobre a literatura de Marcos Rey, mas sim dessa presença ubíqua, ancorada na história da cultura brasileira nos anos 1960, de Oswald de Andrade. Embora satíricas e licenciosas, não raro descambando para a

²⁰ CANDIDO, Antonio. “Oswald viajante”. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970, pp. 51-56

grosseria e o chulo, as *Memórias de um gigolô* exibem um estilo de escrita estabilizador, sem as marcas da inquietude poética de Oswald, o que, se de um lado preserva sua potencialidade de alcance junto a um público massivo, de outro restringe as possibilidades da elaboração criativa. Da “utopia da viagem permanente e redentora”, centro gravitacional da poética antropofágica, Marcos Rey colheu os elementos que serviam à impressão de “aventura marítima” que quis dar a seu romance, a esse núcleo no qual o provisório e a volatilização econômica são as leis do mundo. Aliás, o fascínio pela ideia da viagem é um dos argumentos favoritos do proxeneta: “ser turista é a maior ambição de um vagabundo”.²¹ Antes de seguir adiante, creio que valha a pena visitar a “trilogia” de ensaios de Antonio Candido publicada no volume *Vários escritos* – “Estouro e libertação” (1944), “Oswald viajante” (1954) e a digressão sentimental de 1970 – a fim de colher algumas ideias que possam nortear nossa leitura do romance de Marcos Rey. A partir daqui, veremos em que medida a “estética transitiva do viajante” e o legado modernista são acomodados, dentro das *Memórias de um gigolô*.

Ao se debruçar sobre o tema da viagem na vida e na obra de Oswald, diz Candido:

Para a sua personalidade, sabemos que foi decisiva a experiência da Europa, antes e depois da guerra de 1914. Na sua obra, talvez as partes mais vivas e resistentes sejam as que se ordenam conforme a fascinação do movimento e a experiência dos lugares. *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande* se desenrolam em torno do deslocamento de personagens entre o Novo e o Velho Mundo, exprimindo a posição do homem americano, que ele viveu com intensidade, ao adquirir consciência da revisão de valores tradicionais em face das novas experiências de arte e da vida.²²

Vida e obra compõem um todo simbólico atravessado pela noção de trânsito entre continentes e entre experiências estéticas, da qual o par *Miramar-Serafim* é o resultado artístico mais bem acabado. Oswald teria retomado historicamente um caminho de redescoberta do país, senda já trilhada pelos poetas de nossa primeira geração romântica que, na Paris da década de 1830, vivenciaram a atmosfera europeia de renovação da literatura, trazendo para o Novo Mundo as bases de um projeto estético condizente com a afirmação da nacionalidade recém-conquistada. Mais do que uma

²¹ REY, Marcos. p. 132

²² CANDIDO, Antonio. “Oswald viajante”. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970, pp. 51-56

experiência de exílio, a passagem de Oswald pela Europa é deflagradora da consciência sobre a condição do homem americano e da necessidade da atualização literária por meio da apropriação do procedimento criativo das vanguardas históricas. Como postura intelectual, o escritor modernista teria procurado ainda “a renovação em todos os campos, para evitar o pecado maior da esclerose, da parada que lhe parecia negar a própria essência da liberdade” e, nesse sentido, “o gosto pela viagem” e “a variação dos lugares” manifestavam esta “lei da sucessão vertiginosa e reconstituente”. No ensaio “Oswald viajante”, a ideia da “viagem permanente” é vista como o núcleo poético de onde emergem a experimentação formal e o desejo de ruptura com as tradições consolidadas. A noção de trânsito também se alinharia às formas da sociabilidade boêmia cultivadas por Oswald ao longo da vida, prática social que pressupõe também o convívio em diversos ambientes, o contato e o intercâmbio incessante com artistas, a deglutição de ideias e de experiências alheias. No plano da representação, a viagem oswaldiana incide sobre a construção de um estilo calcado nas noções de devoração e mobilidade:

[...] seu estilo, no que tem de genuíno, é movimento constante: rotação das palavras sobre elas mesmas; translação à volta da poesia, pela solda entre fantasia e realidade, graças a uma sintaxe admiravelmente livre e construtiva. Estilo de viajante, impaciente em face das empresas demoradas; grande criador quando conforma o tema às iluminações breves do que ele próprio chamou o seu “estilo telegráfico.”²³

Seguindo na análise do par *Miramar-Serafim*, Antonio Candido considera que no último “a crosta da formação burguesa e conformista [de Serafim] é varrida pela utopia da viagem permanente e redentora, pela busca da plenitude através da mobilidade”. A “estética transitiva do viajante”, nódulo da poética oswaldiana, se traduz, dentre outras maneiras, na estrutura instável do romance e no “movimento incessante dos personagens que entram e saem, das terras que surgem e que passam”. Aspectos dessa estrutura instável são também anotados por Haroldo de Campos, no ensaio de introdução à reedição de *Serafim Ponte Grande*. De acordo com suas palavras, o romance de Oswald é “um grande não-livro de fragmentos de livro”. O básico da operação oswaldiana estaria no exercício de “acumulação paródica” de práticas

²³ CANDIDO, Antonio. p. 55

discursivas diversas, indo da sátira ao romance de capa e espada, batizado pelo narrador de “romance de capa e pistola”, à fútil literatice de salão vigente em seu tempo, passando ainda por toda sorte de formas baixas e cultas, como a cartilha, o livro de cordel, o diário de *boudoir* etc. Moldada pela técnica da colagem, pela justaposição crítica de materiais diversos, essa forma de construção do texto, apoiada na utilização do texto nobre ao lado do mais banal e mundano, teria contribuído para aquilo que o ensaísta chama de “dessacralização” do gênero romance²⁴. Encerrando seus comentários sobre o tema da viagem na prosa oswaldiana, e especialmente em *Serafim Ponte Grande*, afirma ainda Antonio Candido:

Aí, [Oswald] realiza o desejo de agitação para libertar, ao explodir a rotina da vida do protagonista por meio da existência sem compromissos a bordo dos navios que, pouco a pouco, vão saindo da realidade para entrar nos mares do sonho. Todos lembram como o livro acaba: uma espécie de superação total das normas e das convenções, numa sociedade lábil e errante, formada a bordo de *El Durasno*, que navega como um fantasma solto, evitando desembarques na terra firme da tradição. Sob a forma bocagiana de uma rebelião burlesca dos instintos, Oswald consegue na verdade encarnar o mito da liberdade integral pelo movimento incessante, a rejeição de qualquer permanência.²⁵

Desse conjunto de observações sobre a obra de Oswald e a estética transitiva do viajante, digamos que algumas imagens são recorrentes: estrutura instável, explosão da rotina, rejeição da permanência, mobilidade, livro de viagem, personagens a bordo de navios, sucessão vertiginosa, etc. qualificariam a arquitetura geral de *Serafim Ponte Grande*, bem como o núcleo da poética oswaldiana e as situações vividas pelas personagens. A leitura das *Memórias de um gigolô*, a partir da referência oswaldiana, nos permite afirmar que essas categorias de descrição se aplicam, de algum modo, a elas, não sendo estranhas a seu enredo inspirado pela volubilidade das situações, pela sucessão de experiências, pela volatilidade da condição precária do narrador, pelo trânsito constante e pela atmosfera sugestiva de aventura marítima transfigurada para o terreno urbano da cidade. Porém, a presença desse repertório de imagens, retirado, ao que supomos é reinterpretado sob uma ótica particular, dentro da qual a dimensão de

²⁴ CAMPOS, Haroldo de. “Serafim: um grande não-livro”. Prefácio a *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d, pp. 21-22

²⁵ CANDIDO, Antonio. p. 56

aventura própria à literatura de entretenimento se impõe com mais força que a requisitada herança experimental modernista. Antes de afirmar que as *Memórias de um gigolô* são e/ou não são um romance oswaldiano, será preciso verificar de que maneira o legado modernista é revisitado dentro do “diário de bordo do gigolô”.

Uma aventura aquática

A atmosfera de aventura marítima das *Memórias de um gigolô* é esboçada desde o prólogo que antecede as peripécias do cafetão. Tomadas pela recordação mais terna, essas páginas iniciais são dedicadas à infância vivida pelo cafetão ao lado de Tia Antonieta, a velha quiromante que trata de ensinar-lhe as primeiras letras e de cuidá-lo com seu carinho de matrona. Homenagem póstuma à santa que “iluminou sua infância”, o introito já coloca o leitor dentro da atmosfera cômica e licenciosa do romance. Podemos vislumbrar aqui o parentesco do gigolô com o arquétipo do malandro, o uso enviesado da palavra como instrumento da dissimulação, e a configuração preliminar do “regime de provisório” que conduz sua trajetória.

Da matéria recolhida pela memória, resta ao gigolô anotar, em linhas gerais, o modo de sobrevivência de Antonieta, sua clientela habitual, formada por tipos populares de subúrbio, e as dificuldades impostas pela profissão de astróloga, ofício malquisto pela polícia e pelas entidades religiosas. O clima de malandragem já está embutido na própria caracterização da velha. Recusando a condição proletária de costureira (“faltava-lhe vocação para esse tipo menos nobre de trabalho”)²⁶, Antonieta exerce os múltiplos papéis de adivinha, benzedeira, promotora de casamentos, contadora de histórias, preparadora de cadáveres, curandeira e vendedora de artigos religiosos falsificados. Desempenhando atribuições ligadas ao campo da magia e das “forças ocultas”, Antonieta também cumpre um papel fundamental dentro do bairro como bastião da moral e dos bons costumes, assegurando a jovens defloradas o vidrinho de sangue de galinha que dissimulará a virgindade nas noites nupciais. Outro dado da caracterização da personagem, descrito pelo narrador, é a capacidade de diluir tensões,

²⁶ REY, Marcos. p. 12

de transformar enterros em festas, de carnavalizar situações, atitudes que demonstram, antes de tudo, a reversibilidade típica das condições instáveis.

No epílogo de “adeus à buena-dicha”, a palavra e o conhecimento intelectual aparecem sob contextos bem representativos dos usos aliciatórios e ornamentais praticados na boca do gigolô. No primeiro momento, como forma de despistar as autoridades que querem recolher Antonieta ao xilindró por suas práticas miraculosas proibidas por lei (“eu já exibia aos policiais meus cadernos do grupo escolar, sempre com nota cem nos ditados e exercícios de linguagem”)²⁷; mais adiante, como palco para o exibicionismo de uma cultura ornamental recolhida nos almanaques:

Devo a ela, ainda, minha iniciação cultural: foi nos seus almanaques que aprendi a ler a interessar-me pelos mistérios da ciência ao lado dos versos dos poetas antigos. Aos doze anos já sabia tudo sobre balões, telégrafos sem fio, fonógrafos e pianolas. Também já sabia que Casimiro de Abreu e Álvares de Azevedo haviam morrido tuberculosos, provavelmente devido à masturbação.²⁸

A menção aos almanaques, peças da “biblioteca” da buena-dicha a partir das quais o pequeno malandro vai desenvolver sua habilidade de leitura, condiz com a caracterização “mágica” da personagem de Antonieta. Conforme indicam os estudos sobre o gênero, o almanaque surgiu durante a Idade Média e sistematizou toda a sorte de conhecimentos populares relacionados à astrologia. Dentro dessa concepção mágica da vida, organizada pelos signos do zodíaco, “o sol, a lua e os planetas exerciam influência sobre as estações do ano, sobre o plantio e as colheitas, sobre as marés, sobre a personalidade e o humor das pessoas”.²⁹ Gênero popular comercializado em vários países da Europa, a despeito da perseguição da Igreja Católica, os almanaques exerciam o papel de guia astrológico, para que os leitores interessados fossem capazes de elaborar prognósticos e prever o destino escrito nos astros. Conforme anota Rosilene Alves de Melo, o *Lunário perpétuo* (1955) foi um dos tratados de astrologia mais difundidos no Brasil. Adaptado para Portugal em 1703, a partir de um original espanhol, “o livro contém explicações sobre o tempo, os planetas e demais astros até então conhecidos,

²⁷ REY, Marcos. p. 12

²⁸ REY, Marcos. p. 15

²⁹ MELO, Rosilene Alves de Melo. “Almanaques de cordel: do fascínio da leitura para a feitura da escritura, ou campo de pesquisa”. In: *Revista IEB*, n. 52, 2011, set-mar., pp. 107-122

relação dos santos de cada dia, indicações sobre a cura de doenças, conselhos sobre como resolver pequenos problemas domésticos cotidianos, além de procedimentos necessários à elaboração dos horóscopos e calendários”.

Da referência aos almanaques, podemos retirar uma ampla gama de significados: em primeiro lugar, são eles o objeto editorial de onde o gigolô colhe certo tipo de conhecimento, a “cultura de almanaque”, como se diz, pejorativamente, mediante o acúmulo disparatado de informações científicas, ao lado de outras, digamos, mais nobres, ligadas à história literária e, portanto, à alta cultura; esse conhecimento é disposto, nas duas ocasiões citadas, ou como estratégia de despiste ou como o orgulho do ornamental. Essa combinação esdrúxula de conhecimentos científicos e literários também nos remete ao “programa de estudos” de Serafim: “Decidi traçar um sério programa de estudos e reabilitar assim a minha ignorância. Português, aritmética, latim, teosofia, balística, etc”³⁰. E os almanaques ainda caracterizam magicamente a personagem de Antonieta, que mantém relações com o além. Mas, essa atmosfera de magia que ronda a infância do cafetão é indicativa de outro dado importante na configuração das *Memórias de um gigolô*. Ao fim do epílogo, Antonieta, alquebrada e moribunda, convoca o menino para a última leitura de cartas que fará em vida. Portando o baralho ensebado “nas mãos ressequidas e cansadas de revelarem segredos, doenças, amores, traições, rancores, mortes e fortunas”³¹, a velha cartomante prevê o futuro do afilhado:

- Você vai conhecer uma pessoa muito bondosa – disse ela – Esta. A dama de ouros. Uma senhora distinta e amiga. Vejo também dinheiro, bastante dinheiro. Mas sua grande desgraça vai ser a mulher. Não as mulheres, uma só mulher. Cuidado com ela e com o valete de espadas.³²

A partir daqui, a trajetória do gigolô se desenvolverá à semelhança de um instável de jogo de cartas, em que sorte, suspensão e tensão dão o tom de suas andanças. Nas páginas seguintes, as principais personagens do romance serão apresentadas segundo os códigos do baralho, sendo a Dama de Ouro a cafetina que acolherá o

³⁰ ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d, p. 67

³¹ REY, Marcos. p. 16

³² REY, Marcos. p. 17

menino depois da morte de Antonieta, o Valete de Espadas o cafetão de navalha em riste e inimigo número um com o qual o proxeneta disputará o coração da volúvel Dama de Copas, Lupe, jovem meretriz por quem ambos se “apaixonarão”. A configuração geométrica desse carteadado se consolidará na clássica imagem romântica e melodramática do triângulo amoroso, com Lupe oscilando de um a outro amante, quebrando o tédio das situações estabilizadoras. Aliás, Lupe é o núcleo irradiador das crises econômicas que irão assolar o explorador de mulheres – Lupe, “luz e precipício”, conforme poetiza dramaticamente o gigolô. Cansada do assédio dos amantes, do cotidiano vivido entre os ricos e da necessidade de manter a farsa, a Dama de Copas abandonará o cafetão repetidas vezes para construir, ao lado do Valete de Espadas, um novo arranjo, que será posteriormente desmanchado, dando sequência a mais uma parceria com o narrador, seguindo dessa forma, em verdadeiro moto contínuo, até o final da narrativa. Vale notar ainda que, nos diversos pontos de virada do romance, nos quais a “configuração astrológica” das cartas prenuncia a chegada de mais um naufrágio inevitável para o gigolô, Antonieta ressurgirá a seus olhos como um fantasma pairando misteriosamente por cima da narrativa, prevendo a má sorte vindoura, uma espécie de entidade a dispor o destino das personagens.

Voltando às páginas iniciais do romance, uma vez morta Antonieta, o menino se vê “sozinho no mundo”, à deriva, tal como uma personagem de conto de fadas, perdida na imensidão da floresta metropolitana. Fugindo das “oportunidades” de trabalho oferecidas pelos vizinhos do bairro, que querem escravizá-lo, o pequeno malandro parte em direção à casa de Madame Iara, gentil cafetina e antiga cliente da buena-dicha, que se dispõe a acomodá-lo em seu meretrício. Num clima que remete às histórias maravilhosas, o menino adentra os mares da aventura:

Os prédios altos da avenida balançavam e o próprio chão ia e vinha como se eu estivesse num convés de navio. Sim, enjoo de alto-mar. Eu agora não estava mais perdido na floresta, porém no oceano como um naufrago numa casquinha de noz. Sensação ainda pior. Passara do Inferno verde ao Atlântico de minha revolta e assustada imaginação infantil. Atravessei a avenida.

Lendo placas de rua, desorientado, dando voltas inúteis, sempre com o enjoo, com medo de afogar-me e de ser perseguido por um navio corsário pilotado pelo farmacêutico, a costureira, o feirante ou o bicheiro, dei com os olhos num casarão colonial, de janelas verdes, batido pelo sol, amplo, aberto e iluminado. [...] Aquilo, meus Deus, era um transatlântico no mar de prédios, empreendendo um cruzeiro de luxo, tendo como capitã minha Dama de Ouro.

A capitã acenava-me com sua beleza madura e sua bondade sem comércio. Suas comandadas balançavam no ar, mãos esvoaçantes e pródigas. Daí para além tudo foi sonho.³³

Depois do epílogo mágico dedicado à cartomante, as *Memórias de um gigolô* navegam em direção à “viagem permanente” oswaldiana. O tom encantado de prosa infantil cede lugar a um discurso mais malicioso pelo qual o narrador descreve o cotidiano vivido entre as “marujas” de Madame Iara, a organização republicana do prostíbulo, incluindo, como seria de se esperar, as passagens de educação sexual. Crescendo dentro do conforto da casa, o jovem aos poucos vai pegando gosto pelo prazer e pelos artigos de consumo que Iara lhe proporciona. A temporada de férias a bordo do transatlântico vai do capítulo III, “A colher de chá”, ao capítulo VII, “O destino bate à porta: madame Iara não abre”, momento em que os tripulantes são obrigados a abandonar o transatlântico diante da maré policial que ameaça extinguir a prática do lenocínio na Boca do Lixo. Antes do encerramento dessa segunda parte, surgem o Valete de Espadas e a Dama de Copas. O triângulo amoroso anunciado pelas cartas de Antonieta se consuma e, depois de ludibriar o valete, o gigolô consegue fugir com Lupe, tomando seu destino ao lado dela.

Essa série de capítulos é intercalada ainda por alguns episódios jocosos, dentre os quais merece destaque a saborosa passagem do aprendiz de proxeneta pelo escotismo. Nele, ecoa a sátira ao patriotismo ordeiro, tábua ideológica do discurso da direita em 1964. A ideologia do nacionalismo conservador e do assistencialismo é ridicularizada com a graça da palavra desmistificadora do malandro. Depois de um malfadado desfile de 7 de Setembro, no qual é embebedado por uma das marujas, o jovem é expulso da corporação. Dentre os vários motivos alegados para o seu afastamento, alguns merecem menção: “fui acusado de falta de espírito cívico por ignorar as letras dos hinos patrióticos, o ponto de partida e chegada dos ônibus e por não ajudar os velhinhos a atravessarem as ruas. [...] E ninguém me perdoou o fato de ter feito certa necessidade física dentro de um dos gloriosos capacetes da Revolução de 32”.³⁴

³³ REY, Marcos. pp. 22-23

³⁴ REY, Marcos. p. 33

Tal como no epílogo, a formação intelectual do proxeneta é novamente objeto de considerações. A “segunda aparição da palavra” vem combinada mais uma vez ao exibicionismo ornamental do “homem de letras”; porém, com um dado a complementá-lo – a profissionalização nos termos do escriba:

Quando madame Iara me perguntou se sabia ler, mostrei-lhe meu certificado de admissão ao ginásio. Minha tia queria-me advogado, provavelmente para libertá-la da cadeia, quando precisasse. Peguei papel e lápis e comecei a exhibir minha caligrafia. Peguei um jornal sobre a mesa e li um trecho com voz caprichada, dramática e corrente. Aplausos e mais aplausos. Animado, disse quais eram os países e capitais de todos os países da Europa, os maiores rios do mundo, as montanhas mais altas, a distância que separa a Terra da Lua e outras maravilhas do conhecimento humano. A capitã mal podia crer, e eu prosseguia falando nas diversas raças, religiões, regimes políticos e enumerando todos os presidentes da República, desde o marechal Deodoro da Fonseca ao dr. Getúlio Vargas. Conhecia também o nome do governador, do prefeito e, graças à minha tia, de alguns delegados. Eu era um gênio, sabia tudo, tudo, quem duvidasse que fizesse perguntas.³⁵

A habilidade do menino com as letras é assegurada de início pela formação das instituições escolares, que levaria provavelmente, conforme observa o narrador, à titulação de bacharel. A *performance* exibicionista personifica-se na qualidade técnica da caligrafia e na capacidade de “orador” do rapaz, corroboradas pelo dote teatral da voz “dramática e caprichada”, digna de um ator de radionovela romântica. Diante do entusiasmo da plateia, o narrador demonstra novamente seu invejável conhecimento recolhido da leitura dos almanaques. O exibicionismo assegura a credibilidade perante os ouvintes embasbacados com o desfile de tantas informações geográficas e históricas. A cultura letrada abrirá as portas para que ele conquiste a primeira das inúmeras profissões. A pedido de uma das marujas, o menino prodígio redige uma carta, composta por “quatro páginas fluentes e bonitas”. Solenemente, a peça é lida em voz alta pela capitã, sob a luz teatral de uma janela, tirando, ao fim, uma lágrima de seus olhos. Depois de emocionar sua primeira leitora, o gigolô passa a ser o “escriba oficial e definitivo do bordel”, obtendo ganhos consideráveis com o aluguel de sua pena. À medida que o romance se desenvolve, a palavra cumprirá funções semelhantes nas mãos

³⁵ REY, Marcos. p. 28

do gigolô, adquirindo cada vez mais as feições de instrumento para o engano e o aliciamento.

Um dos traços constitutivos do gigolô, que ficará mais nítido à medida que o romance se desenvolve, é justamente esse acúmulo indiferenciado, sem critério ou recorte, de toda sorte de conhecimentos – da cultura do almanaque à experiência da alta literatura. Espécie de contrafação da ideia de antropofagia, que pressupõe a devoração e o rearranjo crítico da matéria alheia com vistas à produção de novos sentidos, a absorção do conhecimento pelo proxeneta se desdobra na contramão desse fim artístico: dentro das *Memórias de um gigolô*, a cultura incorporada pelo narrador se destina ou ao exibicionismo vaidoso e decorativo ou à montagem de uma farsa com vistas à exploração do outro – ou às duas coisas. A instrumentalização de seu capital cultural é determinada pela necessidade da subsistência imediata, sendo que o malandro intelectualizado despreza as vias disponíveis de ascensão social, teoricamente a do trabalho, e, naturalmente, sua condição original de classe – é parte do lumpen, mas com ele não se identifica. Sonhando um futuro grandioso, à semelhança dos estadistas que habitam as folhas dos almanaques, quer adentrar o mundo dos homens de bem não pela porta de serviço. Seu investimento cultural produz, ao fim, um resultado estético, que são as suas “memórias”, e a forma discursiva escolhida para narrar sua experiência é, preferencialmente, o romance-folhetim – opção mais que apropriada para uma vida feita de altos e baixos financeiros.

Solta a âncora da aventura com o fim da Idade de Ouro do bordel-transatlântico de Iara, o romance incursiona, com mais nitidez, sobre o solo movediço da travessia marítima. A partir daqui, o narrador, já amadurecido, se converterá definitivamente num explorador de mulheres, armando seus golpes em parceria com Lupe. Apresentados as personagens, introduzidos os elementos preliminares da movimentação do enredo, a atmosfera de malandragem e o lugar enviesado ocupado pela palavra dentro do discurso do narrador, as *Memórias de um gigolô* seguem a rota da viagem permanente, segmentada pelos vários episódios que formam o todo do livro, cada qual coincidindo com uma etapa da vida profissional do gigolô. Esboçada nos capítulos iniciais, a estrutura narrativa se consolida definitivamente, operando a partir de dois planos básicos: de um lado, concretiza-se o triângulo amoroso, cujos vértices são os dois cafetões e, o outro, Lupe, que varia entre eles; além disso, o romance passa a navegar de

acordo com o desenho oscilante da parábola, o que assegura as tensões e distensões folhetinescas. A sucessão de aventuras atinge seu ápice no episódio “Uma aventura aquática”, quando Lupe e o gigolô decidem empreender o último de seus golpes: aliciar um velho milionário que viaja, ao lado dos dois, a bordo de um cruzeiro pelas costas brasileiras, rumo à Amazônia. A ação é bem-sucedida e, de regresso a São Paulo, enquanto Lupe satisfaz os desejos do industrial, o gigolô assume, como paga pela oferta, o cargo de vice-presidente de sua empresa. Porém, a ordem do provisório se impõe pela última vez: cansada da comédia e dos assédios, Lupe larga o amante rico e precipita o naufrágio final do proxeneta, que terminará atirado às baratas, vagando pelas ruas até se despir de tudo e virar definitivamente mendigo. Nessa, como nas outras passagens, a ação do livro gira em torno das estratégias de aliciamento, criando uma expectativa ininterrupta sobre o leitor, que acompanha a encenação farsesca do casal até a consumação da conquista para, a seguir, assistir a tudo se desmanchar paulatinamente. Pelo que foi visto, julgamos que, a despeito da matriz oswaldiana, na qual o tema da viagem e o par devoração-mobilidade são núcleos centrais da criação, conforme anota Antonio Candido, as *Memórias de um gigolô* operam em outro sentido, acomodando a estética transitiva do viajante ao sentido da aventura que, embora paródico, não desaparece do livro.

Se em *Serafim Ponte Grande* a “viagem permanente e redentora” e a “busca da plenitude através da mobilidade” permitem a dissolução da “crosta da formação burguesa e conformista” de seu personagem, personificada, ao fim do romance, na “rebelião burlesca dos sentidos” a bordo de *El Durasno*, no romance de Marcos Rey o tema da viagem atende ao princípio estruturante do provisório, o que reduz naturalmente a ousadia da forma oswaldiana ao padrão narrativo do folhetim, num texto que prima pela conectabilidade das partes, pela estabilidade da linguagem, a despeito dos meneios do narrador, pelas noções de enlace e desenlace, tensão e expectativa, com vistas ao gosto médio, para o qual parece ter sido composto. Colocada sob outro contexto, a mobilidade oswaldiana, sinal da pesquisa permanente, também será redimensionada de acordo com ritmo de acúmulo e dissipação. Essa reconversão do legado modernista à dimensão arquetípica da aventura dá margem a algumas interpretações. Em primeiro lugar, indica uma redução dos sentidos da experimentação modernista na literatura brasileira dos anos 1960 e 1970, o que fica mais evidente

quando comparamos o romance de Marcos Rey às manifestações da arte de vanguarda brasileira, como a tropicália, agressivas na forma e no conteúdo de suas criações. Porém, se assumirmos, conscientemente, e sem ressentimentos, que o espaço das *Memórias de um gigolô* é a literatura de entretenimento, com seus modos particulares de criação (variações sobre os gêneros literários, expressão comunicativa, presença de arquétipos) e circulação editorial (inserção diferenciada no mercado, público massivo), podemos construir um juízo crítico mais afinado a suas características, sem abandonar os traços de historicidade do livro, geralmente ofuscados pela atenção excessiva dispensada a suas matrizes genéricas.

A despeito da ordem arquetípica que explica parte da construção das *Memórias de um gigolô* – série narrativa identificada ao universo do romance-folhetim – a dimensão histórica do livro, ligada a circunstâncias brasileiras, poderá ser capturada através da análise da constituição desse narrador que, além de ser um herói deteriorado de romance-folhetim, é um explorador de mulheres e, ainda, um intelectual subdesenvolvido.

Do final dos anos 1950 até a década de 1970, a vida intelectual latino-americana foi marcada pelo dilema de artistas e intelectuais “entre desenvolver sua ocupação específica ou participar do processo de transformação social mais amplo” da realidade histórica de seus países³⁶. No Brasil, o compromisso com as mudanças orientou a atuação de inúmeros artistas e intelectuais de esquerda dispostos a consolidar um projeto reformista baseado na luta contra o imperialismo e o latifúndio, e na aliança entre “povo” e burguesia progressista. A derrota política ocasionada pela subida dos militares ao poder em 1964 foi seguida de transformações significativas no ambiente cultural brasileiro. O cerceamento ideológico imposto pela ditadura foi acompanhado pela expansão de uma instância que, até os anos 1960, havia se desenvolvido no país a passos curtos, a indústria cultural. O quadro de intelectuais progressistas que até então desempenhavam funções burocráticas dentro da máquina estatal, foi logo substituído por tecnocratas afinados à voz do novo regime, e o projeto de modernização autoritária

³⁶ RIDENTI, Marcelo. “Intelectuais e artistas no Brasil nos anos 1960/1970: entre a pena e o fuzil”. *ArtCultura*, Uberlândia, n. 14, jan-jun 2007, pp. 185-195

levando adiante pelos militares favoreceu ainda o crescimento do mercado brasileiro de bens simbólicos, sobretudo nos campos editorial, televisivo e fonográfico.

O impacto do golpe estimulou ainda uma série de rupturas ideológicas na vida cultural brasileira. Embora encontrando meios de difusão em determinadas fatias de público, o ideário reformista de esquerda é colocado em xeque por expressões que respondem ao novo estado de coisas da realidade brasileira. Dentre elas, o tropicalismo que, tendo na música, no teatro e no cinema seus principais espaços de irradiação, passa a flertar diretamente com a cultura de massas, formalizando os impasses do projeto político de esquerda baseado na aliança de classes. Ainda que não ocupe mais o centro do debate cultural, tomado nos anos 1960 pelas chamadas “artes do espetáculo”, a literatura brasileira não deixará de produzir uma série de obras que figuram as problemáticas do tempo. Livros como *Quarup*, de Antonio Callado, ou *Pessach – a travessia*, de Carlos Heitor Cony, trazem para o centro da narrativa os dilemas da classe artística brasileira em época de repressão, tendo como protagonistas de suas histórias intelectuais em processo de transformação e crise. Esse panorama de transformações se complementa com a crescente mercantilização da cultura, com a formação de um público jovem e universitário que passa a consumir, de forma massiva, os produtos artísticos orientados para a contestação à ditadura. E o desenvolvimento das diversas instâncias da indústria cultural, sobretudo da televisão, agraciada com investimentos pesados do governo militar, abre um espaço inédito de profissionalização e recrutamento para parcelas significativas da intelectualidade do país. É dentro desse contexto de transformações profundas que Marcos Rey publica as *Memórias de um gigolô*.

V. Outras figurações do escritor: análise dos contos *Soy loco por ti, América!* e *O bar dos cento e tantos dias*

“Com música de Gilberto Gil, interpretada por Caetano Veloso”: a trilha sonora imaginária de *Soy loco por ti, América!*, de Marcos Rey

Soy loco por ti, América é a trilha sonora imaginária evocada pelo escritor Marcos Rey na epígrafe a um de seus contos publicados no final dos anos 1970³⁷. Composta por Gil e Capinam, gravada em 1968 por Caetano, *Soy loco por ti, América* abre-se com os ritmos de uma rumba cubana. A introdução contagiante interrompe-se, momentaneamente, para dar lugar à voz de um sujeito poético que declara sua paixão por uma personagem feminina. O que, a princípio, poderia ser uma canção ligeira, plangente, assume contornos mais complexos quando a personagem que inspira a

³⁷ REY, Marcos. “Soy loco por ti, América!” In: *Soy loco por ti, América!* (contos). Porto Alegre: L&PM, 1978.

afirmação amorosa tem um nome de amplitudes continentais – América. Com seu arranjo festivo, no qual se misturam vários gêneros musicais latino-americanos, incluindo o samba, a música amplia seus significados pela voz do sujeito poético que tenta compreender a natureza cambiante do objeto amoroso. A letra da canção é composta por versos em castelhano e português e transita, livremente, de um idioma a outro, como se ambos fossem parte de um patrimônio lingüístico comum. A existência de uma identidade latino-americana pode ser pressentida no nome da personagem. Se dá nome a uma região geográfica, a palavra América é também um anagrama de Iracema. O mito sacrificial indianista criado pela literatura romântica brasileira no século XIX é parte da herança cultural do continente.

Personagem monumentalizada, a América é colocada sob a perspectiva de um olhar semelhante ao que, na canção-manifesto do movimento, *Tropicália*, registra o descompasso histórico entre o arcaico e o moderno no cerne da realidade brasileira. A desconstrução dos discursos totalizadores e ufanistas do país, operada pela música inaugural do Tropicalismo, também orienta a visão do eu-lírico masculino que, incitado pelo desejo ardente de conhecer os mistérios dessa mulher, monta, a partir de sua imagem, o inventário de ambigüidades de todo um continente. Valendo-se dos procedimentos alegóricos caros à poética tropicalista, combinam-se, no conjunto de *Soy loco por ti, América*, signos do imaginário folclórico do continente, como o “tango” ou os “rios/canções”, índices de tropicalidade e de um patrimônio cultural comum, imagens monumentais próprias à retórica de um poema condoreiro como “la espuma blanca de Latino América/el cielo como bandera”, frases que assinalam dados eróticos femininos como “o corpo cheio de estrelas/sorriso de quase nuvem”, a versos nos quais se destacam metáforas de privação como “medo” – referências a um lugar tomado pelo fantasma aterrador da proibição, como o foi a América Latina nos anos de chumbo.

O processo de conhecimento do sujeito poético de *Soy loco por ti, América* passa, portanto, pela figuração da natureza contraditória desta figura feminina e pela enumeração das “reliquias” da América, capturadas por uma linguagem alegórica desconcertante que agencia signos opostos num mesmo todo poético. No trinômio que sintetiza as qualidades do objeto amoroso nos versos finais da música – “camponesa/guerrilheira/manequim” – se estabelece a contraposição entre a imagem heroicizada da camponesa revolucionária que pega em armas para lutar, e a caracterização seqüente

que fecha a estrofe. Se a palavra “manequim” assinala a beleza plástica da mulher, também é índice de matéria artificial, de padronização do corpo feminino, de indumentária para vitrines, e se põe em confronto com a perspectiva heróica e popular que a antecede. A composição do objeto amoroso pressupõe a junção de elementos antinômicos, dos quais emerge a ambigüidade que desmorona a certeza dos discursos totalizantes.

Soy loco por ti, América presta uma homenagem não-declarada, por razões policiais, ao guerrilheiro Che Guevara, morto em 1967 na Bolívia. O assassinato de Che, de impacto mundial, serviu de mote à época para a composição de inúmeros poemas e músicas entre os artistas latino-americanos engajados em projetos políticos de esquerda. A imagem-protótipo de Che geralmente veiculada por essa produção é a do *homem novo* – o militante voluntarioso, consciente de seu papel na manutenção das conquistas da Revolução, arauto de seus ideais perante o povo e soldado disposto a qualquer sacrifício pela pátria. O processo de mitificação da figura do guerrilheiro passou pela legitimação do modelo de conduta artístico-intelectual preconizada pelo próprio em seus escritos dedicados à reflexão sobre o *homem novo*. No decurso de sua sacralização, Che assumiu as feições do idealismo revolucionário que difundiu. Sendo uma das principais formas de espetáculo privilegiadas pelas correntes de esquerda na década de 1960, a canção exerceria um papel fundamental no amplo movimento de heroicização mítica do guevarismo³⁸.

Ainda que em diálogo com o repertório da Nova Canção Latino-Americana, os experimentos sonoros do Tropicalismo destoam dos padrões de linguagem da música de protesto. Hinos marciais, marchas de conotação bélica, canções de melodia simples, arranjos de orquestração solene, aliadas ao imaginário religioso que consagrou a representação do guevarismo, são estranhos à arquitetura de *Soy loco por ti, América*, rumba abrasileirada que ao invés de celebrar heroicamente a figura do guerrilheiro cubano, e o advento profético da revolução no continente, inventaria por meio de uma voz perplexa, e de uma linguagem fragmentada, articulada com as formas do *pop*, as ambigüidades da América Latina. As referências a Che aparecem nos seguintes versos:

³⁸ VILLAÇA, Mariana Martins. “El nombre del hombre es pueblo: as representações de Che Guevara na canção latino-americana”. In: *Anais do V Congresso Latino-americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*. Artigo encontrado em www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html

el nombre del hombre muerto
ya no se puede decirlo
quem sabe
antes que o dia arrebente
el hombre del hombre muerto
antes que a definitiva noite se espalhe em latino américa
el nombre del hombre es pueblo

Diante da sombra de proibição que ameaça tomar toda a América Latina e frustrar qualquer projeto de revolução política no continente, o eu-lírico agonizante pronuncia a palavra que fecha a estrofe – “pueblo”. Atirada ao corpo da canção, a palavra se projeta no espaço com sentido incerto. Se produz a expectativa utópica expressa na estrofe seguinte “espero a manhã que cante/el nombre del hombre muerto/ não sejam palavras tristes”, por outro lado manifesta sua fragilidade e esgotamento diante da “definitiva noite” que poderá se abater sobre a América Latina. Em confronto com a projeção otimista das canções em que a morte de Che serve de motivação ao engajamento, ao revanchismo revolucionário, ou como manifestação de sobrevivência futura do ideal eternizado pelo mártir, a canção tropicalista acentua a incerteza, coloca em suspensão o discurso ufanista e desestabiliza as perspectivas de uma revolução continental – paira sobre a América a sombra da repressão.

A presença da palavra *povo* nos versos da canção é significativa para o contexto político brasileiro dos anos 1960. Noção romântica, apologética e sentimentalizável que “abraçava indistintamente as massas trabalhadoras, o lumpenzinato, a *intelligentsia*, os magnatas nacionais e o Exército”³⁹ – esteve no centro da estratégia ideológica do Partido Comunista Brasileiro para reunir as forças progressistas do país em favor de um projeto de modernização nacional. Mantendo sua hegemonia sobre as correntes de esquerda no pré-1964, inclusive sobre o movimento operário, as teorias do PC tiveram como bandeira a luta contra os “aspectos arcaicos” da sociedade brasileira, simbolizados preferencialmente na instituição do latifúndio, ícone do retrocesso nacional. Compunham a pauta do partido temas como a reforma agrária, nacionalização de empresas estrangeiras e luta contra o imperialismo, combinadas às tentativas de

³⁹ SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política, 1964-1969*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

formar uma aliança de classes capaz de fazer frente ao subdesenvolvimento do país. A comunhão, no entanto, mostrou sua fraqueza a partir do momento em que as classes proprietárias, amedrontadas pelo fantasma socialista, viram seu patrimônio a perigo. Ao lado dos militares, a tradicional elite brasileira retomava com o golpe de 1964 as rédeas da História, recolocando as peças do jogo em suas devidas posições, e acabando com a euforia revolucionária.

A Tropicália foi uma das principais manifestações artísticas dos anos 1960 a questionar os pressupostos estéticos da produção sintonizada ao nacional-popular. Elementos próprios a esta poética, como a retórica dirigida à pedagogia das massas, a visão idealizante das classes populares e o sentido messiânico da atividade intelectual foram postos em dúvida diante de uma nova concepção da música e da conduta do artista. Incorporando à estrutura da canção procedimentos do *pop*, dialogando com a cultura de massas, misturando gêneros e ritmos arcaicos às guitarras elétricas, e revendo a contraditória identidade brasileira a partir da ótica da antropofagia oswaldiana, os tropicalistas construíram uma crítica feroz ao populismo. *Soy loco por ti, América* foi uma das poucas expressões nascidas de seu projeto de criar uma canção de amplitude continental, “que integrasse toda a Latino América com sua problemática comum”⁴⁰. Para Celso Favaretto, autor de *Tropicália: alegoria, alegria*,

esta tendência, segundo a qual toda a América Latina seria tropicalista, não chegou a desenvolvimentos maiores, permanecendo demasiado genérica a extensão de sua visada – como, aliás, também o fizera Glauber Rocha em *Terra em transe*. Com essa generalização escamoteia-se a diversidade histórica dos países latino-americanos, assim como a distância entre a colonização espanhola e a portuguesa.

Em seu balanço sobre a experiência cultural brasileira nos anos 1960, Roberto Schwarz chama atenção para os fundamentos históricos da alegoria tropicalista⁴¹. Segundo o crítico, o procedimento formal da canção tropicalista prevê a sujeição de conteúdos e imagens próprios ao país patriarcal, rural e urbano, a técnicas modernas de linguagem. O resultado da combinação é escandaloso. A submissão dos anacronismos

⁴⁰ Sobre a canção ver FAVARETTO, Celso. “A cena tropicalista”. In: *Tropicália – alegoria alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, págs. 95-96. A declaração é do poeta Augusto de Campos, citada pelo autor numa das passagens do livro.

⁴¹ SCHWARZ, Roberto. p. 27-36

às formas sofisticadas de vanguarda produz o desacerto histórico no qual estaria figurado o abismo entre “etapas diferentes do desenvolvimento capitalista”. O fundamento histórico da alegoria tropicalista está ligado, portanto, à coexistência do antigo e do novo na constituição social dos países subdesenvolvidos. Essa relação entre temporalidades diversas assume, nas criações do movimento, o status de uma composição insolúvel, imagem melancólica que não prevê superação, e na qual está impressa um “destino nacional”, a representação da “tragédia brasileira”⁴². Por sua natureza alegórica, a fórmula tropicalista tem um alcance inesperado, razão pela qual consegue abraçar indistintamente todos os países do continente latino-americano, em suas diversas etapas históricas. A generalidade dessa construção serve ao culto da *latinoamericanid*:

[...] a generalidade deste esquema é tal que abraça todos os países do continente em todas as etapas históricas –, o que poderia parecer um defeito. O que dirá do Brasil de 1964 uma fórmula igualmente aplicável, por exemplo, ao século XIX argentino? Contudo, porque o *Tropicalismo é alegórico*, a falta de especificação não lhe é fatal (seria, num estilo simbólico). Se no símbolo, esquematicamente, forma e conteúdo são indissociáveis, se o símbolo é “aparição sensível” e, por assim dizer, natural da idéia, na alegoria a relação entre a idéia e as imagens que devem suscitar-la é externa e do domínio da convenção.⁴³

A escolha da canção tropicalista como trilha sonora imaginária de *Soy loco por ti, América!*, de Marcos Rey, atira sobre a ficção o universo de referências históricas comentadas acima. A sugestão da trilha carrega em si um conjunto de temas relativos à experiência cultural e política do país na década de 1960, tempos de populismo e euforia revolucionária. O projeto dos jovens músicos de criar uma música de amplitude continental diz algo também sobre o desejo do narrador de Marcos Rey em apreender o espírito coletivo de uma confraternização latino-americana, conforme veremos a seguir. Ainda que distante dos preceitos formais da poética tropicalista, prevalece no conto uma visão satírica quanto ao comportamento da intelectualidade brasileira nos anos que precederam o golpe.

⁴² SCHWARZ, Roberto. p. 34

⁴³ SCHWARZ, Roberto. p. 34-35

Alguns pressupostos narrativos: consciência e embriaguez

Sob a sugestão sonora da rumba tropicalista, *Soy loco por ti, América!*, de Marcos Rey, abre-se com a voz de um narrador ciente dos diversos caminhos que poderia escolher para compor a estória que veremos a seguir. Antes de chegar propriamente a ela, coloca em pauta alguns temas relativos ao trabalho do escritor. A estória que contará é resultado de um exercício prévio de fabulação, no qual escolheu, conscientemente, um ponto de partida afeito aos seus interesses. A oferta de acontecimentos que poderiam supostamente inaugurar seu relato é fruto de uma situação dramática marcada pela produção simultânea de acontecimentos, fato narrativo ligado ao espaço dinâmico da festa. O excesso de atrações que emana desse lugar obriga o narrador a optar, por meio de um gesto premeditado, pelo início que considera adequado à sua composição, em meio a uma atmosfera que o predispõe ao encantamento e à descentralidade. Assim, antes de colocar o leitor no centro da ficção, prefere introduzi-lo no universo da criação literária, explicitando alguns de seus instrumentos e conceitos básicos:

Esta estória tanto poderia começar na piscina térmica em forma de coração quanto no lugar mais aprazível da mansão, que o De Lourenço orgulhosamente chamava de pérgula, ou ainda partir do enfático Azulão, o grande *living*, com aquela agressiva pintura imperial, onde costumava reunir os convidados para suas comentadíssimas festas de arromba. Em qualquer ponto que se estivesse, na noite em questão, aconteciam fatos memoráveis, mesmo nos menos festivos, como o sóbrio escritório com suas vistosas taças e troféus, na maioria ganhos em equitação e esportes náuticos, o diminuto jardim de inverno, apelidado o ‘retiro dos tímidos’, e os quartos das empregadas, principalmente estes, cujas paredes viram cenas afrontosas nem sempre registradas pela trêfega Super-8 do dono da casa.

Três aspectos relevantes para a análise do texto podem ser identificados no parágrafo de abertura. Em primeiro lugar, temos aqui a genealogia social do dono da casa, De Lourenço, com quem a intelectualidade da festa mantém relações sociais e profissionais. O milionário boêmio partilha dos rituais próprios de sua classe, tendo notável disposição atlética para os esportes equestres e náuticos. Patrono das “comentadíssimas festas de arromba”, De Lourenço parece ter a índole de um imperador romano que rende culto a Baco, o deus do vinho, da festa e do teatro.

Podemos imaginar que ele seja partidário da “política do pão e vinho”, assegurando por meio de sua fortuna as condições materiais para a montagem da orgia. Imbricado a estas informações, o cenário fragmenta-se nos ambientes de convivência ou privacidade que formam a mansão. Além das insígnias de classe e da aura erótica que paira sobre ele, seu traço fundamental é a *simultaneidade de cenas*. É como se estivéssemos diante de um painel vivo repartido em pequenos quadros igualmente fascinantes que desestabilizam a unidade do olhar. Diante dele é preciso escolher. Também merece atenção a presença, no trecho, de um outro narrador – a câmera Super-8 operada pelo milionário – que, ao lado de nossa personagem, registra os momentos culminantes da festa. O adjetivo que a qualifica, “trêfega”, antecipa seus principais interesses narrativos. Irrequieta e ágil, capaz de movimentar seu foco com liberdade, renunciando a qualquer tipo de pudor, seja ele de linguagem ou de moralidade, ela também é astuciosa, registrando na película fotográfica as situações mais pitorescas da noite. Seu gosto recai sobre as “cenas afrontosas”. Ao comentário sobre o espaço, seguem-se outros, também ligados à construção do discurso literário:

A estória, como todas as boas narrativas, poderia também dispensar a ordem cronológica dos acontecimentos, mesmo porque no dia seguinte ninguém teve cabeça para precisar para precisar horas e seqüências

A *simultaneidade de cenas* encontra sua tradução temporal adequada – esta narrativa, segundo nossa personagem, poderia abrir mão da ordem cronológica. Fazendo assim, estará em perfeita sintonia com a percepção coletiva dos convidados da noite. Evocada pelo narrador, a *embriaguez* exerce, portanto, um duplo papel dentro da produção do discurso. Estado de espírito das personagens, ela é também o pressuposto a partir do qual o narrador monta a configuração espaço/tempo do conto. Combinado à descentralização do foco narrativo, o tempo não-cronológico é estrutura forjada, neste caso, pela natureza desestabilizante da embriaguez. Não estamos aqui diante de uma narrativa folhetinesca, calcada na sucessão causal de acontecimentos, ou na produção de expectativas sobre o leitor. A embriaguez dilui a noção clássica do tempo, livrando o narrador da rigidez da cronologia. Dá a ele maior autonomia e faz com que os fatos rememorados sejam apresentados segundo suas necessidades. A perspectiva temporal encontra seu reflexo na rarefação emitida pelo palco da festa, lugar dos acontecimentos

sincrônicos e da predisposição ao entorpecimento que dissolve a centralidade da percepção. A narração de *Soy loco por ti, América!* é marcada por idas e vindas, por antecipações e recuos temporais, e pela simultaneidade dos acontecimentos. O foco narrativo transita com a mesma liberdade da câmera Super-8 de De Lourenço. Mas, enquanto esta registra maliciosamente os “excessos comportamentais” da trupe de artistas, dando aos *takes* captados um destino bem peculiar, conforme poderemos ver adiante, nosso personagem amplia o significado dos acontecimentos, transformando-os em cenas de uma comédia cujos atores não têm consciência do papel que interpretam nem da plateia que os vê.

Há, no entanto, um procedimento duplo do qual se vale o narrador na construção do texto. Ao mesmo tempo em que recorre ao estado de euforia da festa para criar o critério espaço/temporal de sua estória, o faz conscientemente, sem endossá-lo, procurando antes reorganizar-se a partir dele. Neste sentido, seu exercício retrospectivo de fabulação é movido pelo desejo de reaver a consciência do meio do torpor que tomou conta de todos naquela fatídica noite de 31 de março de 1964, na madrugada do golpe que instauraria a ditadura militar, abrindo a cena para um dos períodos mais sombrios da história recente do país.

O narrador continua a citar novos *takes* que estariam à sua disposição. Mas, desta vez, aprofundando a reflexão, estabelece uma *tipologia de narradores*, e sugere que toda opção literária pressupõe, sempre, algum interesse, seja ele estético ou político. Fica claro na passagem que a seleção de uma determinada sequência não é um procedimento gratuito, guardando antes um significado ideológico que está atrelado aos objetivos de cada narrador. Desta forma, de um “ponto de vista cinematográfico”, voltado a celebrar a aparição triunfal de uma atriz no auge do sucesso, em meio a serpentinas e gritos histéricos de fãs, a narrativa poderia ser inaugurada com “a entrada biônica da extravagante Mara Rios no capô do Mercedinho, virando na cobiçada boca uma garrafa de Vat”. Por outro lado, um “autor mais engajado” poderia puxar o fio da meada no momento em que um dramaturgo de vanguarda, depois de um caloroso embate verbal, joga na piscina do milionário o redator do jornal comunista *A Voz do Povo*, que denunciava o esvaziamento do sentido agressivo de suas peças diante do formidável êxito comercial alcançado por elas. Outro bom começo, “bem felinesco,

bem do agrado elitista”⁴⁴, e ao gosto da Super-8 de De Lourenço, mostra “do alto de uma grua” o episódio circense protagonizado por um rapaz que, depois de substituir “definitivamente o oxigênio pelo éter”, caminha por cima do muro da mansão, tal como um equilibrista, animado pelos aplausos encorajadores de uma torcida. O prólogo termina significativamente com seu parecer sobre a festa, momento em que a ficção corrobora o universo de referências históricas. A indicação do tempo preciso em que se passa a estória – 31 de março de 1964 – é ampliada pela passagem onde *Soy loco por ti, América!* estabelece um diálogo com o repertório de imagens críticas do populismo veiculadas pela produção artística brasileira do final da década de 1960, sobretudo pelas canções tropicalistas e por filmes como *Terra em transe* (1967). A experiência política e cultural do populismo encontrou muitas vezes na imagem-ícone do carnaval o motivo poético para sua figuração crítica e desmistificadora. No filme de Glauber Rocha, por exemplo, o carnaval funciona como um *ritual de coesão* capaz de neutralizar temporariamente as tensões de classe e amenizar o conflito de interesses entre os diferentes grupos sociais, em favor de uma expectativa de êxtase coletivo e sintonia ideológica total⁴⁵. *Soy loco por ti, América!* dialoga, à sua maneira, com esse universo de imagens:

Houve nesse inesquecível *party*, festa, reunião, ou seja lá como se chame aquilo, não apenas uma euforia desbragada e insensata, um festival de álcool e éter, como também uma série de conflitos orais e musculares, oriundos de choques e entrechoques de idéias ou conseqüentes de antigas ou instantâneas antipatias. Ah, sem falar dos acidentes de trânsito, coisas como cotoveladas, pisões, empurrões e bebida derramada na roupa, miudezas desse naipe que, conforme o consumo etílico, podem acirrar os ânimos.

O ritual de coesão próprio das festividades é fragilizado pelo contraponto dos “choques e entrechoques de ideias”, pelas “cotoveladas, pisões e empurrões”, pelas antigas ou inesperadas antipatias. O coro uníssono da festa é acompanhado pela encenação subterrânea de uma farsa. Não há unidade nos discursos, a violência

⁴⁴ Vale aqui apontar a referência de Marcos Rey ao filme *A doce vida*, de Federico Fellini, e lembrar da famosa sequência da festa-orgia protagonizada pela personagem de Marcello Mastroianni, numa das passagens da obra.

⁴⁵ Sobre as canções ver a análise de Celso Favaretto. *Op.Cit.* págs. 63-78. Sobre *Terra em transe*, ver XAVIER, Ismail. “*Terra em transe: alegoria e agonia*”. In: *Alegorias do subdesenvolvimento – Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Editora Brasiliense, pgs. 31-70. Voltaremos mais detidamente aos dois estudos no decorrer do trabalho.

muscular faz ruir o pacto de sociabilidade criado à força pelas circunstâncias da comemoração. O quadro estável desestrutura-se com a irrupção das discordâncias latentes. A embriaguez proporcionada pelo éter anestesia apenas temporariamente as tensões, turvando a consciência e a capacidade de discernir criticamente as contradições presentes. Sobre o espetáculo farsesco protagonizado pelos intelectuais, paira, ainda, onipresente e risonho, tal como o espectador de uma plateia privilegiada, a personagem de De Lourenço, sempre a captar com sua câmera as principais cenas da comédia representada.

Em seu estudo sobre o cinema moderno brasileiro, Ismail Xavier desmonta a estrutura narrativa de *Terra em transe*, e, dentre as instâncias que a compõem, destaca a “peça didática” por onde ecoariam, segundo seu ponto de vista, as críticas ao discurso populista. Chama atenção para duas sequências do filme nas quais o espectador é colocado em uma posição distanciada de análise, diante do que desfila na tela. Na primeira delas, o poeta Paulo Martins tenta convencer uma das personagens, Fuentes, magnata das comunicações, burguês progressista, a aderir à campanha em favor de Vieira, “o candidato do povo”, a fim de derrubar a figura demoníaca de Porfírio Diaz, o representante da elite tradicionalista de Eldorado, país tropical onde corre a estória de crise política e revolução. Tal como um pedagogo agressivo, o poeta expõe perante o industrial e o espectador, seus argumentos, num discurso inflamado, perpassado por reflexões sobre as contradições de classe. Seu exercício de persuasão dá resultados. A concordância do burguês, no entanto, mostrada algumas cenas adiante, se dá, sintomaticamente, no espaço de uma festa dionisíaca, em plena embriaguez. Mais tarde, veremos a consequência do frágil pacto político. Num acordo entre elites, Fuentes é convencido por Diaz a abandonar a campanha. O projeto revolucionário de Paulo é desarticulado e assistimos, a partir daí, à derrocada do poeta, até o momento culminante de sua morte. A “segunda sequência didática” mostra os principais agentes políticos de Eldorado reunidos no pátio do palácio de Vieira, lugar simbólico, palco de muitas das cenas cruciais de *Terra em transe*. Em torno do “candidato popular” reúnem-se diversas figuras: um senador chanchadesco, jovens esquerdistas a agitar a “massa”, um padre vestindo uma batina dos tempos coloniais, homens de imprensa, mulheres do povo e um grupo de sambistas a desfilar. Em meio ao clima de euforia, a *performance* de Vieira oscila entre o entusiasmo e a apreensão. A fragilidade do projeto populista é figurada na

imagem dúbia do carnaval, um ritual de coesão que mascara a incompatibilidade de interesses entre os grupos sociais que ocupam o palco, bem como a inconsistência de um projeto de poder. Para Ismail Xavier, o tablado de *Terra em transe*

[...] desenvolve uma expressão alegórica do populismo brasileiro como carnaval, como uma justaposição grotesca de figuras incongruentes, dentro de um baile de máscaras que encena uma unidade forças e interesses de fato incompatíveis. A festa exuberante mostra aqui sua função de ritual de coesão que mascara uma ausência de proposta substancial da parte de quem manipula e está no centro do jogo. ⁴⁶

Em sua análise sobre a canção inaugural do movimento tropicalista, Celso Favaretto⁴⁷ reitera o diálogo entre as imagens críticas ao populismo, presentes na música de Caetano, *Tropicália*, e a famosa sequência do filme de Glauber. Matriz estética da vanguarda, a música tem a dimensão de um manifesto artístico, em cujos versos e arranjos se anuncia um novo modo de construção poética e uma nova forma de representação do Brasil. A justaposição entre o arcaico e o moderno estiliza o discurso estático forjado pelo romantismo nacionalista. À pedagogia de massas, à retórica cívica, ao acordo entre público e obra e à expectativa de uma comunhão de classes, traços marcantes das composições sintonizadas ao nacional-popular, *Tropicália* propõe um novo paradigma de representação, montando um painel fragmentado, guardado de tensões, da realidade brasileira.

Um país de porre: álcool, éter e carnaval

Terminado o prólogo, e configurado o espaço carnavalesco da festa, entramos finalmente na mansão. Somos apresentados às principais personagens, dentre as quais se destaca a figura do rotundo empresário de espetáculos musicais Max Bisnaga. Colega de De Lourenço, Max entra na mansão carregando uma misteriosa caixa de papelão.

⁴⁶ XAVIER, Ismail. *Op. Cit.* págs 46-50.

⁴⁷ FAVARETTO, Celso. *Op.Cit.* págs. 63-78.

Coerente com a decisão de não preservar quaisquer segredos perante o leitor, recurso dos “folhetins da TV”, o narrador se adianta e nos revela o mistério: a caixa contém tubos de lança-perfume – o “néctar-momístico”, “tesouro líquido-gasoso”, símbolo por excelência da maior festa popular do país, relíquia preciosa que fará com que os convidados da festa alcancem os limites da *imponderabilidade*. Nesta, e nas caracterizações seguintes, tanto das personagens como de seus rituais de convivência, fica evidente que o narrador assume os trejeitos de um colunista social, denotando certa afetação de estilo no uso de expressões como a “vedetíssima Íris Rodrigues”, o “jovem *video-star* Tony Cardoso”, a “estrelíssima Regina Lins”, “a entrada biônica da extravagante Mara Rios” etc; recursos paródicos que guardam uma ironia mordente. Gênero de discurso, o colunismo social cumpre um papel importante na organização do texto se pensarmos que o narrador de *Soy loco por ti, América!* exerce uma função semelhante àquela desempenhada pelos repórteres das revistas de fofoca. Comportamentos afrontosos, desquites, crises conjugais, brigas amorosas, traições, escândalos sexuais, uso de entorpecentes, bebedeiras, cenas de alucinação e orgias, fornecem a matéria-prima da qual se alimenta o colunismo social. Aliás, o destino final dos episódios pitorescos é apontado pelo próprio narrador, na medida em que a festa avança pela madrugada:

Foi aí, nesse revezamento de bandejas, nessa uniformização de copos e vasilhames que a festa realmente deslanchou, tomou embalo, ganhou corpo, fornecendo material que as colunas de fofocas exploraram, resultando, entre outras coisas, no desquite da estrelíssima Regina Lins, depois dum casamento modelar, fadado a provar que a televisão não era o que se pensava. Sobre esse caso, talvez fale mais tarde, talvez porque alguém me pediu para não pôr mais lenha nessa fogueira, promessa que lhe fiz, mas que não me fiz.

Mas há uma diferença essencial entre o ponto de vista do colunista social e a percepção satírica do narrador. Enquanto o primeiro se basta no retrato do comportamento mundano, manancial de sensações ora registrado com o intuito malicioso de destruir reputações, ora com o mero objetivo de celebrá-las, o segundo vai mais além a partir do instante em que estabelece, dentro do conto, uma *arquitetura da encenação*, na qual estão presentes os elementos estruturantes de qualquer espetáculo – atores, peça, palco, plateia e, até mesmo, um encenador. De Lourenço assume por vezes

o papel de diretor, portando sua câmera, comandando a cena e proclamando a ordem-chave típica dos cineastas: “Luzes! Câmera! Ação!”, conforme podemos ver no trecho a seguir:

Depois de uma e meia é que afinal Mara Rios entrou sentada no capô do Mercedinho, dirigido pelo cabeludo Laurucho, que assim estreava nas grandes noites como amante da estrela. Mara virava o gargalo do Vat 69 e depois num largo arremesso atirou a garrafa na piscina antes que o carro parasse totalmente.

– Luzes! Câmera! Ação! – comandava o De Lourenço com a sua Super-8.

O palco da estória é, como já vimos acima, a mansão do milionário. Local da orgia, sua divisão por ambientes – *living*, pérgula, escritório, jardim de inverno, quarto de empregadas, piscina etc – é diluída em compasso com a noção temporal não-cronológica da festa. A fronteira entre cada um dos cômodos se dissolve da mesma forma que os conflitos latentes entre as personagens da festa se desfazem, temporariamente, sob os vapores inebriantes do éter. Derrubadas as paredes, não há hierarquia entre os espaços de privacidade ou sociabilidade da casa, nem decoro em preservar as funções peculiares de cada um. A festa toma a mansão como um todo. Em qualquer ponto do quadro, até mesmo em cima dos muros, o espectador tem a chance de vislumbrar uma cena divertida. Ao lado das reiteradas menções ao éter, a oferta de fatos memoráveis proporcionada pelo espaço da mansão sugere uma imagem representativa para defini-lo: o palco de De Lourenço é um grandioso *carro alegórico*. Dentro do bloco, brandindo seus tubos de lança-perfume, passeiam em desfile os foliões. A formação carnavalesca completa-se com uma pormenorizada descrição dos efeitos do éter sobre as consciências:

Das músicas percebe-se o ritmo, a melodia, não. Os instrumentos de percussão encobrem totalmente as cordas, dando a impressão de que se ouve uma música cósmica, planetária, reveladora de mundos, aumentando a possibilidade do contato intergalaxial. Quanto à visão, sensibiliza-se mais às cores fortes, afirmativas, enfatizando o vermelho e o verde, repelindo os tons neutros e cambiantes [...] Já no tocante ao campo do pensamento, o vôo é rasante, preso às fantasias momísticas fixadas na juventude, e tudo que se consegue imaginar, relativo ao tríduo, não vai além do triângulo Pierrô, Colombina e Arlequim, quero dizer, o amor e suas maquinações enxadrísticas.

Audição e visão padecem de um sintoma semelhante. O éter apaga as nuances, desfaz o conjunto da música, abre sua estrutura para reduzir a percepção do ouvinte ao som marcado da percussão. O ritmo produzido pelos tambores é colocado em evidência, em prejuízo do componente melódico, plano em que os instrumentos musicais se combinam de forma mais complexa, lugar da gradação, dos elementos cambiantes, que exigem uma percepção auditiva mais cuidadosa. A percussão sugere antes universalidade, comunhão sonora, pois todos os ouvidos são capazes de reconhecê-la com facilidade. No campo visual, o efeito do éter é parecido, sensibilizando o olhar para as cores fortes. Em termos narrativos, o éter também dilui a dimensão épica e política do espetáculo, reduzindo toda a dramaturgia ao clássico triângulo amoroso do carnaval: Pierrô-Colombina-Arlequim e suas maquinações sentimentais.

Os intelectuais e artistas interpretam seus papéis numa espécie de comédia farsesca, ao mesmo tempo erótica, circense e melodramática. O espetáculo chega, no limite, a tomar as feições de um drama folhetinesco, paródia do gênero capa e espada, como na passagem em que o próprio narrador, depois de fazer uso do Rodo Metálico, protagoniza uma luta de “toques medievais” com outro personagem. Como dois espadachins, cada um portando sua “arma” – um carrinho de feira e uma pequena escada de ferro –, percorrem a casa em um duelo paródico. Vale evocar aqui a trilha sonora imaginária proposta pelo autor, como a corroborar o clima carnavalesco dessa confraternização latino-americana. De dentro da mansão, ecoam da vitrola os acordes de um “mambo-jambo”, gênero que tem parentesco com a rumba, forma musical aproveitada pela canção tropicalista que dá nome ao conto de Marcos Rey. Fechando a estrutura do espetáculo temos, finalmente, a plateia, formada pelos amigos endinheirados de De Lourenço:

não identificava os amigos do De Lourenço, ricos como ele, que lá estavam para conhecer de perto e desfrutar a graça dos jograis dos palcos e estúdios. Apenas soube, apontada por um dedo, que a senhora Liliane M., a adorável benemérita, era aquela de amplos decotes, e que o pessoal do açúcar comparecera, porém com toda a evidência não era festa para a camada de cima: esta apenas comprara ingressos para assistir.

O abismo de classe está dado pelo antagonismo entre os dois elementos principais da arquitetura do espetáculo – palco e plateia. Os intelectuais e artistas são

reduzidos à figura subserviente do jogral. São como bobos da corte a divertir o Rei e seus súditos. Mas, enquanto os espectadores detêm a consciência de presenciar uma encenação, e enquanto se divertem com ela, os atores da peça não conseguem discernir sua posição dentro da estrutura do espetáculo montado. A frágil comunhão de interesses, o ritual de coesão da festa, são mantidos pela inconsciência da “camada de baixo”. Há aqui uma espécie de quarta parede teatral que inviabiliza a percepção dos atores. Impossibilitados de quebrá-la, permanecem presos à representação inconsciente de seus papéis. Mas, permanecem inconscientes até o momento em que, encerrada a orgia, e terminada a noite, vislumbram sob os raios do sol a aparição de um aparelho monstruoso – uma “massa cinzenta”, “antediluviana” – a deslizar pelo asfalto com suas “antenas em forma de canos”. Depois de chegar aos limites da imponderabilidade, os intelectuais são jogados à realidade:

– Não é um caminhão de lixo – garanti com a cara a um palmo do chão.

Pedro Márcio cerrou os pequenos olhos, querendo enxergar por pressão.

– Então que diabo é?

O Pra Lua tentou firmar-se sobre as patas, mas caiu de joelhos, enquanto o Laurucho, levando a mão aos olhos, em viseira, partilhava da minha opinião.

– É mesmo, não é um caminhão de lixo. [...] O De Lourenço, de braço dado com a senhora da beneficência, surgiu ao portão, e ambos cumprimentaram, com acenos e simpatia, os ocupantes do veículo.

– É um tanque de guerra – eu disse.

Pedro Márcio ainda premia os olhos, incrédulo. Grinaldi, desequilibrado, caiu de joelhos.

Ora, eu não estava tão bêbado assim: era mesmo um tanque de guerra.

Vale notar aqui a reação simpática, nada temerosa, de De Lourenço e sua companheira de classe, frente à aparição inesperada do “caminhão de lixo”. Vindo de Marte, tal como um extra-terrestre, o veículo se impõe diante das personagens. Sua forma fantasiosa, de filme de ficção-científica, cede lugar ao contorno real, palpável, do tanque de guerra. A esperada “revolução” sucumbe frente ao epílogo imposto pelo golpe militar.

O bar dos cento e tantos dias

Publicado em 1977, numa coletânea de contos inéditos organizada pelo escritor João Antônio⁴⁸, *O bar dos cento e tantos dias*, de Marcos Rey, revelava, de acordo com o editor, “os dramas escondidos detrás da pornochanchada e seus homens vigiando em regime de provisoriado”⁴⁹. Nessa oportunidade, Marcos voltava a colocar em cena uma de suas personagens prediletas, em torno da qual já havia erguido boa parte de seus textos. Aqui, temos mais uma vez como centro da história um escritor desempregado, disposto a aplicar sua técnica a qualquer trabalho que lhe apareça. À deriva, tal como um naufrago agarrado ao último destroço de um navio, ele assiste, da mesa de um bar no centro da capital paulista, ao desfile da multidão. Antes desempregado do que um premeditado *flâneur*, aguarda ansiosamente uma chance, seja ela qual for, para sair do buraco. As oportunidades oferecidas são poucas e estão bem distantes de qualquer tarefa prestigiosa para um literato que queira se postar numa torre de marfim, alheio aos acontecimentos do mundo e à realidade do mercado cultural brasileiro. Significam lidar com objetos não dignos da “arte” e da literatura, produtos da “baixa cultura”, ou da cultura de massas, tais como a redação de peças publicitárias ou de roteiros de comédias eróticas. Como um artista circense, malabarista a se equilibrar numa corda bamba, este autor vive em constante suspensão, lidando da maneira que pode com os altos e baixos da vida, com a imprevisibilidade e a aventura de ser escritor no Brasil⁵⁰.

A menção ao conto não teria maior importância para o nosso trabalho se a problemática colocada por ele fosse episódica dentro da obra de Marcos Rey, uma expressão momentânea das dificuldades que o escritor e os artistas brasileiros em geral enfrentavam nos finais da década de 1970. Dentro de uma antologia de textos disposta a dar visibilidade a tendências de “denúncia social” ainda vivas na literatura brasileira⁵¹, o conto teria seu espaço assegurado por levantar questões urgentes da realidade intelectual do país. No entanto, muito mais do que um tema de circunstância, as demandas da vida literária são – e desta maneira podemos abrir um caminho para a leitura da obra de

⁴⁸ ANTÔNIO, João. “O buraco é mais embaixo”. Prefácio à antologia *Malditos escritores*. Coordenação e apresentação de João Antônio. São Paulo: Editora Símbolo, 1977, pp. 4-5. Textos de Marcos Rey, Chico Buarque, Antônio Torres, Márcio Souza, Wander Piroli, Aguinaldo Silva, Tânia Faillace, João Antônio e Plínio Marcos.

⁴⁹ ANTÔNIO, João. *Op. cit.*, p. 5

⁵⁰ REY, Marcos. “O bar dos cento e tantos dias”. In: *Malditos escritores*. Coordenação e apresentação de João Antônio. São Paulo: Editora Símbolo, 1977, pp. 24-34

⁵¹ ANTÔNIO, João. *Op. cit.*, pp. 4-5

Marcos Rey – um dos objetos de investigação preferidos do escritor. Assumindo essa perspectiva, características geralmente notadas de sua ficção, como o diálogo com a tradição da malandragem⁵² e o “retrato” da cidade e de seus mais típicos personagens, o que aproximaria sua obra do romance de costumes, podem adquirir um significado crítico mais amplo, capaz de marcar a importância de seus escritos, e de sintonizá-los com os dilemas intelectuais em voga. Ainda que sejam personagens egressas de uma mitologia urbana, os pícaros e cafetões de Marcos Rey são também figuras retóricas que carregam atrás de si a voz de um *produtor artístico*, caso de Mariano, por exemplo, narrador-protagonista das *Memórias de um gigolô* (1968), que se considera um “intelectual subdesenvolvido”.

Desde o final dos anos 1960, em textos como *Noites de pêndulo*, Marcos já colocava as agruras enfrentadas pelos produtores de literatura no Brasil como um dos temas de sua escrita. Não do ponto de vista estético, da feitura do texto, mas a partir de uma perspectiva “sociológica”, digamos, ligada aos campos da história intelectual, da produção e circulação da obra literária, e à condição do artista brasileiro durante as décadas seguidas de ditadura militar e de expansão da cultura de massas. Na verdade, manifestações desse projeto auto-referencial já podem ser encontradas em sua produção para o rádio, ainda no final dos anos 1940, em séries como *A família Pacheco*, escrita para a Rádio Excelsior. Nela, Marcos figurava o embate entre os adeptos da antiga tradição radiofônica, cultores da lacrimosidade do melodrama e do folhetim, e a nova geração de radialistas que entrava para o veículo disposta a modernizar seus padrões cênicos e dramaturgicos⁵³. Porém, ao longo do desenvolvimento de sua ficção, o conflito geracional de mentalidades de *A família Pacheco* cederá lugar a dilemas mais dramáticos. Conforme poderemos acompanhar adiante, os narradores-escritores de *Noites de pêndulo*, *Memórias de um gigolô*, *Mustang cor de sangue*, *O bar dos cento e tantos dias*, *Soy loco por ti América!* e *Esta noite ou nunca*, terão de lidar com problemas mais complexos, vinculados à *proletarização* do ofício literário.

⁵² CHAUVIN, Jean Pierre. “Poética da malandragem: Memórias de um gigolô, de Marcos Rey”. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 12. São Paulo: ABRALIC/Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2008, pp. 254-269

⁵³ Sem autoria. “A rádio novela da PRG-9, Excelsior de São Paulo, apresenta: *A família Pacheco*”. Notícia de jornal publicada em 1949. Arquivo pessoal do autor. A trajetória de Marcos Rey na Excelsior e as polêmicas envolvendo o projeto de modernização da emissora serão tratadas adiante.

Outro traço representativo de sua ficção, que fortalece a leitura que pretendemos fazer, é a insistência com que seus narradores-escritores descrevem os bastidores do trabalho literário de um ponto de vista bem concreto, sinalizando sua relação com editores, com a materialidade do livro, incluindo até mesmo curiosidades tipográficas, e as estratégias de escrita em bases industriais. Em suas trajetórias, lidam sempre com produtos da cultura de massa, na maioria impregnados de erotismo – dos romances policiais de segunda categoria aos roteiros de filmes pornográficos, passando pela publicidade e por formas mais baixas como poemets buliçosos feitos para *strippers* que se apresentam na Boca do Lixo paulistana – espetáculos que mais parecem resquícios do finado teatro de revista. Um dado pungente dessa vida literária figurada nos textos de Marcos Rey é a prática do *ghost writer*. Todos os narradores-escritores carregam no currículo a mancha do escritor-fantasma que abre mão de sua integridade como autor para dar cartaz àquele que ocupa um lugar superior na hierarquia dos veículos – sobretudo a televisão – onde trabalham.

São os últimos que colhem os frutos do sucesso de audiência erguido a custa do suor dos novelistas anônimos. No universo criado por Marcos Rey, a profissionalização do escritor está sempre ligada ou a práticas um tanto escusas de emprego, como ao papel do *ghost writer*, símbolo máximo da proletarização do literato, ou ao trato com os produtos da indústria cultural, em que a noção de autoria é justamente diluída por conta da natureza empresarial dessa modalidade de feitura artística, executada segundo a lógica de uma linha de montagem fabril. Nesses locais, não há espaço para a formação de uma identidade artística capaz de consagrar-se individualmente. O escritor é diluído na máquina da produção cultural industrializada. Levando em conta estes aspectos, poderíamos dizer que nas páginas de Marcos Rey está representado um capítulo de nossa história intelectual, um momento peculiar vivido por intelectuais cujo percurso profissional não está mais ancorado nas instâncias oficiais, no suporte estatal, ou nas instituições de produção ideológica ligadas à esquerda. Creio que muito da força de seus textos esteja na representação desse estado de coisas. Tentaremos demonstrar no decorrer deste trabalho de que maneira a ficção articula-se com a trajetória individual do próprio autor e com os debates que movimentaram a cultura brasileira durante as décadas de 1960 e 1970.

No plano das formas, as atribuições da vida intelectual realizam-se através de gêneros e tradições da ficção de massa, sem excluir obviamente o diálogo com tradições e obras da literatura brasileira. No entanto, modalidades narrativas como o romance de aventuras, a picaresca, o conto policial e o folhetim oferecem ao autor a matéria-prima para a construção de sua literatura. São referências e modelos que Marcos Rey reelabora e reinventa segundo suas necessidades de expressão. Porém, a recusa dos narradores-escritores de Marcos Rey aos objetos vinculados a este tipo de ficção popular – caso do escritor anônimo de *Esta noite ou nunca* que redige enfasiadamente historietas policiais e pornochanchadas para ganhar a vida – não condiz com a postura do autor que, longe de desprezá-las, as toma como material de sua escrita. É a partir delas que Marcos Rey encontra os meios expressivos para figurar as condições de profissionalização do artista brasileiro.

Nas *Memórias de um gigolô*, por exemplo, os motivos aventurecos do folhetim e da picaresca fornecem o princípio de instabilidade que determina a trajetória da personagem, o cafetão e “intelectual subdesenvolvido” Mariano, ao longo do romance. Não faltam ao livro as peripécias e golpes de enredo comuns aos dois gêneros, ainda que neste caso o autor se utilize de expedientes da paródia. Exemplo clássico de um modo de produção literária industrial, o romance folhetim, objeto diário e descartável impresso nas páginas do jornal, produto por excelência da cultura de massas, é uma das formas escolhidas para compor as *Memórias de um gigolô*. Podemos admitir que uma lógica de composição semelhante a essa preside a escrita de *Esta noite ou nunca*, romance que também incorpora à sua estrutura os aspectos formais da comédia erótica que seu próprio narrador, um roteirista a contragosto, não cansa de espezinhar. O que podemos concluir dessa circunstância de criação é que estamos diante de um projeto ficcional sensível às mudanças impostas pelo desenvolvimento da indústria cultural brasileira nos anos 1960 e 1970, responsáveis por redimensionar a atividade intelectual e o lugar social tradicionalmente ocupado pela literatura e pelas criações artísticas em geral. Ao mesmo tempo em que as autoridades militares fechavam o cerco sobre as manifestações culturais da esquerda, num momento em que expressões da vanguarda, como o movimento tropicalista, impunham uma crise sobre as tendências artísticas ligadas à poética do nacional-popular, a modernização do mercado cultural brasileiro, fomentada pelo governo militar, abriria um novo espaço de recrutamento e

profissionalização para os artistas – em veículos como a TV, por exemplo – onde parte representativa da intelectualidade do país, ligada ou não às lutas políticas de esquerda, ou de alguma forma simpática a elas, iria se refugiar. Por outro lado, a expansão do mercado de massas, aliada à influência maciça da cultura norte-americana – representada pela chegada ao país de seriados televisivos, filmes hollywoodianos, revistas especializadas em gêneros literários, histórias em quadrinhos, literatura erudita e popular etc – teriam um impacto decisivo sobre as artes brasileiras, alterando seus modos de produção e suas referências. Por outro lado, o desenvolvimento da indústria cultural também inauguraria um espaço maior de atuação para os escritores e artistas dentro das grandes empresas culturais.

Para autores como Marcos Rey, o cinema também funcionaria como porta de entrada para o mercado de massas. Durante boa parte dos anos 1970, Marcos trabalharia como roteirista para os produtores da Boca, principal reduto do cinema popular paulista. Durante esse tempo, tentaria manter, de alguma forma, sua produção literária, exercitando a escrita, porém ciente da inviabilidade de sobreviver dos ganhos oriundos dos direitos autorais de seus textos. Ao longo de sua trajetória, Marcos irá alternar momentos de plenitude editorial, colhendo os frutos de *best-sellers* como as *Memórias de um gigolô*, sucesso de 1968, com períodos de escassez, nos quais irá dividir a atividade literária com a redação de textos radiofônicos e publicitários, roteiros de cinema e novelas para a televisão. Ainda que em muitos de seus depoimentos advogue em causa própria, reclamando para si e sua obra a merecida legitimidade artística, buscando a compreensão de seus interlocutores para as novas condições de profissionalização inauguradas pela indústria cultural brasileira, Marcos não deixará de manifestar cansaço com as estruturas empresariais dos meios de comunicação como a TV, ou mesmo desprezo por sua produção fora do campo literário. De acordo com suas palavras, a incompreensão de seus “pares” – a intelectualidade, a crítica literária e as instâncias de reconhecimento como a academia – frente à sua condição particular como mão-de-obra contratada do mercado de massa teria também ofuscado o prestígio de sua literatura, elaborada, ao que podemos supor, segundo critérios distantes do imediatismo que rege as empresas culturais. Para Marcos, faltava aos críticos a sensibilidade para perceber a realidade imposta aos artistas que desejavam se profissionalizar fora das instituições oficiais ligadas ao Estado. Nesses depoimentos, ele recorre frequentemente

às figuras de Faulkner ou Fitzgerald, autores de envergadura que, apesar do prestígio, haviam vendido sua habilidade aos estúdios de Hollywood. Em seus discursos pairam ainda os fantasmas da precariedade do mercado editorial brasileiro, incapaz de absorver seus escritores, e temas correlatos como o analfabetismo, que impede a formação de um público leitor massificado. Sensível a essas questões, Marcos Rey irá definitivamente incorporá-las à sua escrita, fazendo desta um testemunho artístico dos impasses da profissão literária no Brasil. No entanto, conforme sugerimos acima, esta disposição criativa se efetiva de maneiras diversas, ora pela via da explicitação, quando os narradores são assumidamente *autores* lidando com as dificuldades do ofício, ora de maneira enviesada, como na representação do escritor através da sugestiva personagem do gigolô. No âmbito da construção textual, Marcos irá trabalhar com gêneros da literatura popular, com modalidades que seus próprios narradores irão ora legitimar – como no caso do gigolô Mariano, para quem o folhetim e as aventuras são os instrumentos disponíveis de representação do mundo – ora satirizar – como no caso de William Ken Taylor, de *Esta noite ou nunca*, que faz questão de demonstrar o aspecto de embuste e mecanicidade contidos na produção das pornochanchadas, enquanto que num outro plano o verdadeiro autor do romance apropria-se parodicamente delas.

A fim de materializar nossas ideias acerca das figurações do escritor na obra de Marcos Rey, vale a pena examinar o parágrafo introdutório de *O bar dos cento e tantos dias*. Nele insinuam-se alguns dos problemas que procuramos apontar. A imagem veiculada pelo conto aproxima o literato do rés-do-chão da atividade artística. Não estamos aqui diante das “aflições esteticistas” criticadas por João Antônio no prefácio à antologia *Malditos escritores*, mas frente a um retrato cru da profissão literária. No discurso deste narrador não há qualquer disposição política, compromisso ideológico, palavras de uma pedagogia cívica para o “povo” – qualquer traço que identifique a orientação de um “artista engajado”. Enquanto a postura do escritor politizado, comprometido com as lutas da esquerda, prevê a manutenção das instâncias de ação ideológica que lhe servem de esteio para manifestar o descontentamento com o regime militar, e a crítica ao mercado, que ameaça seu projeto, o horizonte de expectativas desta personagem restringe-se à materialidade da vida prática e da sobrevivência imediata, que bem caracterizam o pícaro, modelo ao qual Marcos Rey frequentemente recorre para tentar caracterizar a situação do escritor. A derrota política já está dada,

restando ao artista se haver com a “descartabilidade” do mercado cultural massificado. Estamos, de fato, frente a uma realidade intelectual distante da nobreza da alta cultura e da atuação política:

Eu estava desempregado, com o desejo rotativo de viver uma sórdida aventura sexual e morria de calor. Minha área de ventilação, projetos e repouso eram aquele bar, com cadeiras na calçada, atrás da Biblioteca Pública. De lá partia e retornava à procura de sensações, amigos e oportunidades. Meu último bilhete azul já datava de cem dias, quando terminara uma telenovela como escritor fantasma, ganhando um terço do salário do desorientado autor que se perdera no labirinto de trinta cenários e duzentos capítulos. Retirado o lençol da camuflagem, fui posto no olho da rua para que não desse com a língua nos dentes, revelando segredo profissional. Depois de seis meses de queixo erguido ao vendeiro, voltava ao desvio, às férias compulsórias, ao banco de reserva. Com um agravante: antes eu era um descarnado, um magricela carente de glóbulos vermelhos, que todos queriam ajudar. Agora, com oitenta e poucos quilos, balofão, suarento, ocupando mais espaço que o devido, não inspirava piedade nem despertava a ganância dos exploradores.⁵⁴

Condição profissional instável, perversão sexual e sensação térmica sufocante – eis o estado de espírito do narrador. O “bar”, recinto por excelência da boemia, oferece o conforto para o trabalho e para o repouso, tal como a rua para o *flâneur* baudelairiano. Local de trânsito e de observação, o “bar” é ainda o espaço de uma sociabilidade intelectual interessada, onde o escritor exhibe-se enquanto mercadoria à espera de um comprador, ou melhor, de um “explorador ganancioso”, para falar nos termos colocados pelo texto. Sua natureza transitória, ou poderíamos dizer mercantil, pois ele não deixa de ser um palco de negociações, é contraposta ao espaço sacralizado da Biblioteca Pública, perante a qual o escritor ocupa, aliás, uma posição geográfica representativa – está sentado nos fundos dela. Arriscando uma interpretação, podemos considerar que o narrador de *O bar dos cento e tantos dias* está fora do lugar tradicional de consagração da arte literária. Uma das funções da biblioteca é justamente preservar e garantir a imortalidade de uma obra para a posteridade. E essa consagração depende, entre outras, de instâncias de legitimação como a crítica e a historiografia literárias. A fim de criar um embate entre dois campos semânticos opostos – entre as ideias de *consagração*, *imortalidade* e *posteridade*, reunidas em torno de uma instituição como a biblioteca, e

⁵⁴ REY, Marcos. p. 24.

os termos *mercantilização* e *descartabilidade*, atributos de um lugar transitório como o “bar” – não é à toa que o narrador revela logo a seguir a última de suas ocupações, *escritor-fantasma* de novelas para a TV. Há um abismo dramático entre a natureza sacralizada da biblioteca pública e o espírito de descartabilidade próprio a um veículo da cultura de massas como a televisão, para quem o escritor é, no contexto do conto, apenas uma peça da engrenagem industrial dos folhetins, chamado a socorrer o dramaturgo perdido no labirinto dos capítulos novelescos. Mão de obra anônima, o *ghost-writer* é notado apenas quando ameaça o prestígio do suposto autor, para quem a hierarquia da TV garante os louros. A imagem é amarga e revela os bastidores de um mundo criminoso que raramente associamos ao universo da arte.

VI. Trajetória intelectual de Marcos Rey

A indústria cultural brasileira nas décadas de 1940 e 1950

Na primeira parte de seu estudo sobre a emergência da indústria cultural no Brasil, Renato Ortiz assegura que as décadas de 1940 e 1950 foram palco de mudanças importantes para a cultura brasileira⁵⁵. Segundo o historiador, o período assistiu à consolidação de uma “sociedade urbano-industrial” que forjou as condições históricas necessárias para que os diversos meios de comunicação em atividade se estruturassem rumo à lógica da cultura de massa. Em sintonia com a modernização do país, diferentes áreas como o rádio, o cinema, a publicidade e o mercado editorial redefinem seus padrões de consumo, expandindo suas atividades e reformulando seus mecanismos de funcionamento. Ainda que a imprensa já tivesse consagrado formas de alta circulação como o jornal diário, os anos 1940 e 1950 fornecem a base para que os diferentes modos comunicativos “adquiram um novo significado e uma nova amplitude social” em compasso com as transformações provocadas pelo movimento acelerado de industrialização e urbanização do país. Nesse processo, o rádio é alvo de alterações sintomáticas que esclarecessem a natureza das mudanças em curso. No ar desde 1922, o rádio brasileiro passa por uma fase inicial de experimentação que, combinada à precariedade técnica da transmissão e ao conteúdo restrito de seus programas, é ainda fragilizada pela ausência de uma mentalidade empresarial mais incisiva por parte de seus proprietários. Diante de limites técnicos e econômicos, opera ainda sobre bases fragilmente profissionalizadas. Tal panorama de amadorismo começa a se alterar no início dos anos 1930 quando o governo varguista autoriza o uso da publicidade no veículo. A lei tem um impacto importante, permitindo que as emissoras encontrem uma forma menos instável de financiamento para suas atividades. A permissão para a veiculação de comerciais será ampliada gradualmente nas décadas seguintes, fazendo

⁵⁵ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2006. A primeira edição do livro é de 1988. As ideias expostas neste capítulo foram colhidas nele.

com que a parceria entre as empresas radiodifusoras e os anunciantes deem ao rádio uma orientação comercial que reestrutura seus modos tradicionais de produção.

A publicidade também alcançará notável crescimento nas décadas de 1940 e 1950. Realidade do mercado brasileiro desde os anos 1930, as agências de propaganda serão favorecidas pelo “desenvolvimento do comércio lojista, do acesso ao crediário, da comercialização dos imóveis”. Durante os anos 1950, surgem as primeiras entidades profissionais do setor e as revistas especializadas na área. As agências administram as contas de multinacionais estrangeiras e trazem ao país as peças clássicas do *marketing* como o *jingle*. Com a abertura do rádio à propaganda, anunciantes se transformam em produtores, contratando as equipes e emprestando o nome de suas marcas aos programas. A relação entre os dois campos é orgânica e o “sistema radiofônico se concretiza através do processo de comercialização”⁵⁶. É nesse contexto de transformações que surge um dos principais gêneros do mercado cultural de massa no Brasil, a radionovela. Criada pelos norte-americanos nos anos 1930, e introduzida entre nós em 1941, a *soap-opera* foi originalmente concebida como suporte dramático para a veiculação publicitária de fabricantes de cosméticos e de produtos de limpeza. Sua função primordial foi incentivar o aumento do consumo desse tipo de artigo por parte de um público ouvinte eminentemente feminino. Encontrando em Cuba espaço para a sua difusão, a radionovela é exportada para o continente latino-americano como “técnica de venda e comercialização de produtos”. Levando em conta sua origem como peça publicitária, podemos imaginar que não tenha encontrado muita credibilidade nos meios intelectuais brasileiros. É com esse gênero de dramaturgia originalmente voltado às demandas mercantis que Marcos Rey lidará em seus primeiros tempos de novelista da Rádio Excelsior.

Outras esferas da cultura também conhecerão alterações significativas nas décadas de 1940 e 1950. Mudanças na política de distribuição internacional de filmes por parte dos grandes estúdios hollywoodianos, dispostos a expandir ainda mais seu raio de ação sobre a América Latina depois da crise imposta pela guerra ao mercado europeu, fazem com que o circuito brasileiro de exibição se desenvolva consideravelmente acolhendo a chegada maciça de suas produções. Ainda nos anos

⁵⁶ ORTIZ, Renato. p. 85

1940, o cinema brasileiro assiste à criação de algumas companhias produtoras, dentre elas, a Atlântida (1941) e a Vera Cruz (1949). Iniciativa do técnico, produtor e cineasta Moacyr Fenelon, a Atlântida procurou sedimentar as bases de um cinema industrial tendo como carro-chefe de seu primeiro repertório filmes de temática social e política. Com o correr do tempo, a Atlântida assume a comédia musical carnavalesca como foco principal de sua produção, filão mais rentável, articulando-se com artistas e músicos populares egressos do universo do rádio ou do circo. Em São Paulo, Franco Zampari, gerente das indústrias da família Matarazzo, investe recursos na criação da Vera Cruz, outra tentativa de fundar um centro de produção. Ao contrário da Atlântida, cujo modelo de produção se baseou em filmes de baixo custo e alta rentabilidade, tendo se favorecido ainda pela parceria com o empresário Luiz Severiano Ribeiro, dono da maior rede de salas do Rio de Janeiro e da região Nordeste, a Vera Cruz contou com estúdios bem equipados e com técnicos estrangeiros vindos do exterior diretamente para trabalhar na companhia. A produtora paulista realizou filmes de melhor acabamento e em contraposição ao conteúdo popularesco das chanchadas cariocas, direcionando seus esforços para um público burguês.

O comércio editorial também se ampliará com o aumento da publicação de jornais, revistas e livros, e com a multiplicação das casas editoras. O teatro, por sua vez, também será palco de transformações significativas a partir da fundação do Teatro Brasileiro de Comédia, em 1948, mais uma iniciativa da burguesia industrial paulista, novamente dirigida pelo italiano Franco Zampari. Fruto de um movimento que reúne intelectuais e grupos de teatro amador, o TBC assume o papel de renovar a cena brasileira tomada pelo personalismo de ídolos populares como Procópio Ferreira e Jayme Costa. Para tanto, investe num novo repertório de peças que vai do melodrama europeu a expressões da dramaturgia moderna, e na conquista de um público pequeno-burguês. A partir dessas diretrizes, a companhia aos poucos se profissionalizará dentro de uma lógica empresarial. Mas o grande empreendimento cultural da época será a televisão, lançada pelo magnata Assis Chateaubriand em 1950.

Apesar de seu relativo crescimento, os diversos empreendimentos culturais terão de lidar com os limites impostos pelo capitalismo brasileiro. O país ainda é regido por um mercado pouco desenvolvido, incapaz de fornecer as condições materiais necessárias para o desenvolvimento da indústria cultural e de uma sociedade de

consumo. Para Renato Ortiz, portanto, fica difícil aplicar à realidade brasileira o conceito de indústria cultural tal como teorizado pela Escola de Frankfurt.

Para os frankfurtianos, o aspecto fundante da industrialização da cultura está em sua capacidade de reunir o público em torno de determinadas instituições, ao redor de um epicentro para o qual os consumidores são sintonizados. No entanto, a integração e a padronização dependem do alcance da racionalidade capitalista sobre todas as esferas da sociedade, formando um sistema abrangente capaz de agrupar as partes diferenciadas. Tais condições não existem no Brasil das décadas de 1930, 1940 e 1950. Para Ortiz, a sociedade brasileira, no período em que a analisamos, é ainda fortemente marcada pelo localismo. Esse aspecto pode ser bem compreendido se pensarmos na relação entre o Estado Novo e a atividade radiofônica. O processo político de centralização nacional iniciado com a Revolução de 1930, e levado adiante pelo governo Vargas nos anos 1940, pretendia estender a ação do Estado sobre todos os campos da cultura. Inspirado numa ideologia de cunho fascista, as autoridades varguistas criam um departamento de propaganda disposto a elaborar instrumentos para atingir em massa “as camadas populares”. Fundado em 1939, o DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda dedicará especial atenção ao rádio e ao cinema. Seu objetivo é transformá-los em aparelhos pedagógicos voltados à edificação e ao esclarecimento ideológico das massas trabalhadoras. No entanto, no campo cinematográfico, sua ação vai se limitar à criação do INCE – Instituto Nacional do Cinema Educativo, cuja expressão junto ao público espectador é praticamente nula. No campo radiofônico, no momento em que o poder central busca tomar as rédeas para controlar as emissoras e forjar um sistema nacional de radiodifusão, o rádio comercial encontra espaço para seu desenvolvimento, enfraquecendo o projeto de unificação do Estado totalitário. Por razões materiais e políticas, o governo Vargas é obrigado a “compor com as forças sociais existentes”, nesse caso o capital privado que tem interesses comerciais no setor de radiodifusão. O resultado desse processo é o desenvolvimento da radiofonia local. Cada emissora opera de acordo com sua capacidade de irradiação, sendo que nenhuma delas consegue alcançar com suas ondas todo o território nacional. Assim, “a exploração comercial dos

mercados se fazia, portanto, regionalmente, faltando ao rádio brasileiro da época esta dimensão integradora característica das indústrias da cultura”.⁵⁷

A dificuldade de consolidação da indústria cultural brasileira dentro de pressupostos modernos também se manifesta em outras áreas, como a televisão. Valendo-se da comparação entre duas categorias sociológicas do mundo empresarial – o *manager* e o “capitão de indústria” – Ortiz sugere que o empresário cultural brasileiro atende às características do segundo tipo. Enquanto o homem de empresa é movido pelo espírito de concorrência, pela “exploração metódica e racional da força de trabalho”, o capitão de indústria preserva certo impulso aventureiro próprio do pioneirismo. Orienta-se mais pela usura e pelo empiricismo do que pela metodização do trabalho, ao mesmo tempo em que procura “tirar proveito das facilidades oficiais”. O capitão de indústria reúne, portanto, “o espírito de cálculo e o oportunismo, o moderno e o tradicional”⁵⁸. Assis Chateaubriand é um dos representantes dessa categoria. Durante seus primeiros tempos de existência, a TV opera segundo uma lógica de racionalização mercantil ainda incompleta, abrigando em sua estrutura procedimentos familiares. Sua fundação no Brasil é fruto do impulso aventureiro de Chateaubriand e não propriamente de um cálculo seguro baseado em pesquisas de mercado. Conforme salienta Renato Ortiz, o magnata trouxe a televisão para o Brasil no início dos anos 1950 ainda que estudos feitos a seu pedido indicassem o risco de tal empreendimento num mercado ainda incipiente como o brasileiro. No entanto, prevaleceu “a vontade empresarial e política, marcada pelo signo do pioneirismo”. A televisão encontrará restrições estruturais para se tornar um veículo de massas.⁵⁹ De início, terá de apoiar seu discurso numa estratégia pedagógica que tenta convencer o público a aderir a seu projeto de implantação no Brasil, convocando os espectadores a contribuir com a grandiosidade do empreendimento não pela via da oferta de produtos ou da concorrência, mas pelo apelo do civismo patriótico. Diante da fragilidade do mercado, cabe ao cidadão dar sua parcela de auxílio para instaurar a modernidade da TV no país. A idade heróica da televisão brasileira será marcada por práticas ainda não totalmente dominadas por uma mentalidade gerencial, por um “processo de racionalização incompleta”. Reflexos dessa

⁵⁷ ORTIZ, Renato. p. 54

⁵⁸ ORTIZ, Renato. p. 57

⁵⁹ ORTIZ, Renato. pp. 57-58

postura podem ser sentidos nos métodos de avaliação da audiência, feitos a partir de critérios empíricos e não mediante pesquisas de mercado. Construída pelos “velhos homens do rádio”, a TV passa por uma fase em que predomina, do ponto de vista empresarial, certa ausência de planejamento e especialização.

Outro dado importante a ser anotado nesse período diz respeito à tensão existente, no corpo de uma mesma empresa, entre projetos baseados em propostas e objetivos diferenciados. Certos programas como os shows de auditório, os quadros humorísticos e a telenovela são muitas vezes considerados pelos produtores e artistas como formas dramáticas “menores”, ocupando um pólo menos prestigiado no campo da produção televisiva. O teleteatro, por exemplo, tem uma posição mais valorizada, herdando a legitimidade cultural do teatro, instância independente já consolidada, de maior respeitabilidade no ambiente intelectual. Neste caso, há um trânsito entre as esferas da produção erudita e os meios de comunicação de massa, sendo que a primeira, o teatro, transfere sua legitimidade para uma iniciativa realizada no segundo campo. Esse fenômeno também se repete em outros setores. Diante da precariedade do panorama cinematográfico brasileiro, a fundação da Vera Cruz não é vista enquanto manifestação de uma cultura de mercado, mas sim como um empreendimento de valor ligado à esfera da alta cultura. Produzido com maiores requintes técnicos do que a telenovela, artigo ainda refém do padrão melodramático do rádio, o teleteatro reuniria profissionais interessados em realizar programas de maior sofisticação a partir das técnicas herdadas do cinema, procurando adequá-los às demandas tecnológicas impostas pela nova linguagem. Essa “vontade de cultura” faz com que os produtores do teleteatro não se reconheçam enquanto vendedores de mercadoria, mas como promotores de cultura. As razões para a existência de tais fissuras numa mesma instituição são decorrência de um mercado ainda incapaz de consolidar a lógica comercial sobre todas as suas manifestações artísticas⁶⁰. É neste território de conflitos entre diferentes visões, e de tensões institucionais, que Marcos Rey entrará para o rádio, trazendo em sua bagagem a disposição para colocar a radionovela num plano de maior credibilidade e reconhecimento estético. Conforme poderemos acompanhar adiante, é possível diagnosticar no meio radiofônico um debate semelhante ao colocado pelos produtores

⁶⁰ ORTIZ, Renato. p. 76

de televisão em relação ao teleteatro e à telenovela. O estigma que pesa sobre o rádio nos finais da década de 1940 também passa pela questão das legitimidades culturais. As polêmicas sobre o conteúdo popularesco da radionovela e as tentativas de superá-lo através de novos padrões literários estão no cerne das discussões para as quais o escritor paulista irá direcionar suas energias. Sua crença na viabilidade artística do rádio é determinada pela alta capacidade de comunicação do veículo, bem superior ao poder de irradiação de uma obra literária nas condições colocadas pelo mercado editorial da época. Daí decorre o investimento que dispensará para formatar uma nova linguagem radiofônica. Será a partir do rádio que Marcos Rey conquistará sua projeção no mercado paulista de bens culturais.

No mundo do rádio: Marcos Rey e a Excelsior

Em 1949, a convite de seu irmão, o escritor e jornalista Mário Donato, então diretor artístico da Rádio Excelsior, Marcos Rey assume o cargo de redator da emissora. Figura já notável na vida cultural paulistana pelo trabalho que havia feito nas rádios Record e Bandeirantes, e no jornal *Folha de S. Paulo*, Mário também havia conquistado certa popularidade com a publicação, em 1948, do romance *Presença de Anita*. Profissional reconhecido nos maiores órgãos da imprensa paulista, Mário Donato abandonaria o cargo de diretor de redação da *Folha* para tomar as rédeas da Excelsior⁶¹. Com a responsabilidade de enfrentar os problemas de audiência da emissora, ameaçada pela concorrência da Tupi e de outras rádios em atividade na capital, o jornalista imprimiria algumas reformas na editoria da Excelsior. Entre elas, a reformulação de seu corpo de redatores, que não poderia mais se dedicar à produção de “subliteratura”, cujo referencial negativo é o “dramalhão”. Por outro lado, aos cantores e radioatores caberia abandonar antigas práticas do ofício como “cantar para dentro” e “interpretar com voz

⁶¹ MATTOS, David José Lessa (org). Marcos Rey (1925-1999). In: *Pioneiros do rádio e da TV no Brasil – Depoimentos à Pró-TV*. São Paulo: Códex, 2004. Entrevista com o autor.

comprida e chorosa”⁶². Sem aprofundar muito o assunto, que escapa ao horizonte deste trabalho, podemos supor que, com tais propostas, Mário Donato mostrava sua disposição em alterar certos modelos ainda reinantes no rádio brasileiro – ao que tudo indica presentes na Excelsior. É dentro deste contexto de transformações que Marcos Rey ingressa, sem qualquer experiência no ramo, na equipe de redatores da emissora⁶³. Entrava na Excelsior para tocar a reforma literária idealizada pelo irmão.

Nesse mesmo ano, a empresa inaugura em noite de gala sua programação de “radio-teatro” com a peça *O homem que eu amo*, escrita por Mário Donato. De acordo com a notícia publicada pela *Folha da Manhã*, o texto de Donato era uma “peça cheia de realismo e verdade, sem grandes concessões”, um original brasileiro que estava na contramão da prática comum das adaptações de textos alheios como, por exemplo, a “radiofonização” de argumentos de filmes estrangeiros de grande sucesso nas telas brasileiras. A Excelsior desfazia-se de seus antigos modelos de funcionamento, reformulando as diretrizes de sua programação e dando espaço para que jovens autores brasileiros, caso de Marcos Rey e outros, incursionassem pela dramaturgia da radionovela, forjando, assim, um projeto artístico inédito e uma tradição inovadora do gênero no país. Nesse processo, o rádio se abre enquanto espaço de profissionalização para aqueles que pretendem trabalhar com alguma forma de escrita artística. Marcos é um exemplo dessa mão-de-obra egressa do jornalismo e da literatura. Ainda que contido, o tom da notícia publicada pela *Folha da Manhã* é laudatório. Celebra as conquistas da emissora num discurso perpassado de nacionalismo difuso. As novidades trazidas pela Excelsior são vistas pela crítica como um marco que abre uma “nova fase no rádio brasileiro”. De acordo com as palavras de Mário Donato:

Já disse e repito que temos a pretensão de fazer um radioteatro mais sincero, mais humano. Queremos fugir do dramalhão a todo custo, evitar aquelas situações absurdas e falsas que não existem na vida real e que mesmo que existissem, não fornecem bom material para a arte, seja ela qual for. Isso, no domínio por assim dizer literário da radionovela.

⁶² MARANHÃO, Carlos. “A ave noturna”. In: *Maldição e glória – A vida e o mundo do escritor Marcos Rey*. São Paulo: Cia. das Letras, pgs. 81-82.

⁶³ REY, Marcos. MATTOS, David José Lessa. *Op. Cit.* pgs 141-142.

A nota principal de sua fala é a busca por uma dramaturgia mais “realista”, entendida nesse contexto enquanto aversão ao fantasionismo e à lacrimosidade dos “dramalhões”, herança da radionovela latino-americana exportada originalmente por Cuba, modelo responsável por formatar a linguagem novelesca do rádio brasileiro. Seus padrões folhetinescos, ainda que não tenham sido totalmente desbastados – afinal, a notícia sobre a peça de Donato utiliza-se de adjetivos bem característicos ao gênero como “conflitos de sentimento e educação, choque, drama, ternura e amor” – são amenizados pelo enfoque realista das novas tramas. O projeto modernizador de Mário Donato, se não pode ser considerado “elitista” de antemão, procura ao menos tirar o rádio do lugar pouco prestigiado que ocupava enquanto veículo de massa. Sua reforma literária pressupõe a amenização dos traços popularescos representados pelo dramalhão. Uma literatura “sofisticada” cujo ponto de referência não é mais o melodrama. Nesse movimento rumo à nacionalização da literatura radiofônica, a primeira novela escrita por Marcos, *A Família Pacheco*, assume um significado importante, pois trabalha com o universo da comédia de costumes, afastando-se do melodrama latino-americano e do folhetim europeu. Conforme poderemos observar adiante, a comédia reúne elementos da tradição inaugurada por Martins Pena no século XIX. Mas o folhetim ainda mantém seu reinado em textos como *O ladrão romântico*, escrito por Carlos de Freitas, outra das atrações da Excelsior a entrar em cartaz na programação da emissora em 1949, ao lado de *O homem que eu amo* e *A Família Pacheco*. Basta o nome para reconhecermos nela matrizes folhetinescas que passam pelo gênero capa e espada e pela figura clássica de Robin Hood, o velho filão do “bandido boa pessoa”. A notícia da *Folha da Manhã* reforça o aspecto fantasioso da radionovela:

O ladrão romântico é um estranho personagem chamado lorde Jim, inteligente, audacioso, justiceiro, do tipo que ‘ajuda os fracos contra os fortes’. São aventuras independentes umas das outras. Cada uma constitui uma trama movimentada, com princípio e fim, algumas lutas, peripécias, chantagens, roubos, mortes e injustiças que são sempre punidas por lorde Jim.

Lutas, roubos, mortes e injustiças corrigidas por um herói formam o imaginário clássico da ficção popular. Estamos aqui diante de uma personagem digna das páginas dos romances de Alexandre Dumas e Ponson du Terrail. Os aspectos dramáticos anotados pelo jornal – “aventuras independentes”, “peripécias” e a “trama

movimentada” – também reforçam a presença da estrutura dramática do folhetim e da fórmula do “continua amanhã”, estratégia para manter a expectativa dos ouvintes sempre em suspensão. Certamente, as renovações buscadas por Mário Donato e sua equipe de jovens escritores têm limites frente a gêneros fortemente arraigados no rádio brasileiro. Esbarram na necessidade de se preservar um público cativo conquistado pelas emissoras desde o início dos anos 1940, ouvintes ainda acostumados ao padrão melodramático que irá se manter, inclusive, ao longo das décadas de 1950 e início dos anos 1960. As alterações da Excelsior têm de levar em conta, portanto, a concorrência de outras emissoras que, tais como ela, também mantêm a radionovela como uma de suas principais atrações – caso, por exemplo, da Rádio Nacional. As mudanças incluem também o abandono das práticas teatralizadas de declamação usadas pelos atores e a profissionalização dos elencos. A empostação à portuguesa dá lugar a um novo ritmo vocal, menos retórico e solene. Modernizações técnicas no campo da acústica, como o uso de vários microfones no estúdio e a gravação separada das falas dos atores, colocam a radionovela dentro de “novas dimensões sonoras”, capazes de aguçar a imaginação dos ouvintes para além da oratória rebuscada. O som adquire uma nova dimensão cênica, em compasso com a busca por um maior “realismo” nas peças.

Quando comparado a outras produções contemporâneas à Excelsior, o alcance do projeto de reestruturação da radionovela idealizado por Mário Donato pode ser melhor entendido. Uma delas, *Mãe*, levada ao ar pela Rádio Nacional em 1948, é um exemplar típico do repertório que a equipe de redatores da emissora se dispõe a enfrentar. Escrita por Giuseppe Ghiaroni, *Mãe* atende a todos os elementos do imaginário melodramático comum às radionovelas herdadas de Cuba. Seu enredo é estruturado em torno de uma personagem feminina, uma mulher de origem pobre que se apaixona pelo filho do dono da fazenda na qual trabalha. Com receio da família do rapaz, o casal de amantes mantém um namoro às escondidas. De sua união nasce uma criança que será rejeitada pelos patrões. A moça é então obrigada a se casar com o capataz da fazenda. Tempos depois, num acesso de ódio, o padrasto ameaça matar a criança. Desesperada, a heroína assassina o capataz e é presa. O desenlace da trama, marcada por toda sorte de episódios do gênero “desgraça pouca é bobagem”, preservará o núcleo familiar original, fazendo com que, vinte anos depois, mãe, pai e filho se reencontrem no *happy end*. A justiça prevalece e a vida social reorganiza-se. A peça se serve de todos os clichês da ficção

melodramática – dos mecanismos de identificação-projeção entre ouvintes e personagem, dos efeitos compensatórios, da mulher enquanto repositório da mitologia da maternidade, da vitimização da personagem principal e da dicotomia entre os planos da virtude e da maldade. Estamos diante de um drama que ameniza a contradição entre as classes, fazendo com que o mundo de tensões sociais seja superado mediante a conciliação entre dois universos opostos. É com esse estado de coisas que a equipe de Mário Donato tem de lidar, ainda que mantendo intactas, conforme já comentamos acima, algumas de suas estruturas, sobretudo as que asseguram o público cativo do rádio.

Marcos Rey será um dos principais porta-vozes do projeto modernizador da Excelsior. Por meio da seção *Astros e Cometas*, publicada na *Folha da Manhã*, o jovem escritor teria espaço privilegiado para apresentar, como repórter, as novidades do *cast* da emissora, fornecendo o perfil biográfico das estrelas contratadas em diversas entrevistas. O espaço no jornal também funciona como plataforma para a apresentação de suas reflexões sobre o rádio, sempre tendo em vista a divulgação do trabalho feito pela Excelsior. A cada reportagem, Marcos dedica-se a um determinado aspecto da linguagem radiofônica, salientando as inovações realizadas e fundamentando, em bases mais sólidas, suas ambições artísticas. Teórico e porta-voz da Excelsior na imprensa, participa ativamente dos debates sobre a natureza do veículo e marca o terreno específico de sua atuação:

“Houve duas fases nítidas na história do rádio-teatro. A primeira foi aquela fase tateante em que se fez teatro diante do microfone ou que diante dele se liam imensos folhetins, com a duração de semanas e meses. A segunda fase do rádio-teatro é nova e ainda constitui uma experiência: a aproximação do cinema e o conseqüente divórcio do teatro. E é rádio-cinema ou rádio-filme o que a Excelsior vem fazendo desde que se lançou na aventura do rádio-teatro. A técnica é outra, tanto a técnica de redação como de apresentação do ‘script’. São peças em que os ruídos realmente têm importância, a ponto de substituir as imagens. A linguagem é nova, direta, seca. Nada tem a ver com a linguagem do teatro ou da literatura. Os temas são atuais. Os enredos não fazem grandes concessões às plateias. Os redatores escrevem em termos de rádio ou de cinema, que são artes primas ou paralelas, e os artistas não declamam porque sabem que, se o exagero da declamação é ridículo no cinema, o é no rádio também.”⁶⁴

⁶⁴ “Radio-teatro ou radio-filme?”. *Folha da Manhã*, 1949.

Assumindo uma perspectiva historiográfica, Marcos divide a história do rádio em duas fases, sendo que as reformas da Excelsior representam o ponto de ruptura dentro da continuidade da tradição radiofônica brasileira. A “fase tateante” de leitura dos imensos folhetins ao microfone, índice do predomínio da literariedade no rádio, é contraposta à etapa da experimentação e da aproximação com a linguagem do cinema. Celeiro dos primeiros profissionais que trabalharam no rádio, o teatro cede lugar à modernidade cinematográfica. A substituição do binômio “rádio-teatro” por “rádio-filme” é representativa dessa nova condição. As imagens construídas por meio da palavra são substituídas por novas técnicas de reprodução do som. O elemento sonoro adquire uma importância inédita na construção da cena radiofônica e os “ruídos”, em detrimento da palavra, criam a ambientação narrativa necessária ao ouvinte. É através do diálogo com o cinema que o rádio conquista sua independência e constitui sua especificidade, despojando-se dos antigos hábitos declamatórios, das vozes trêmulas e dos gritos histéricos – “a linguagem é nova, direta, seca” – e adotando técnicas de produção distantes das formas literárias. Em confronto com a fantasia folhetinesca, a iniciativa pressuporia ainda a escolha de temas atuais e pertinentes à realidade brasileira. Marcos também dedica boa parte de suas reportagens às dificuldades encontradas pela emissora no momento de contratação dos elencos. A ausência de quadros profissionais adequados às demandas da modernização é um de seus tópicos prediletos. A partir daí, procura valorizar o trabalho de preparação dos atores realizado pelo veterano Farid Riskallah, diretor dos programas de “rádio-teatro” da Excelsior e também intérprete dos programas da empresa. Em várias de suas matérias, Marcos fala sobre o desafio de encontrar um elenco à altura das inovações que a emissora pretendia colocar em cena:

Quando se cogitou na Excelsior de fazer rádio-teatro de um nível mais alto, houve algum receio de que o público ouvinte dos folhetins intermináveis não compreendesse as peças, não gostasse delas ou delas nem tomasse conhecimento. E não seria possível impor-se ao gosto do público com um ‘cast’ comum já que se tratava dum nível incomum de rádio. Foi quando começou a corrida atrás dos astros e estrelas. Uma corrida à procura da inteligência e do talento. Um grande ‘cast’, era a preocupação dos redatores e diretores. Um ‘cast’ aflito por novidade ou, ao menos, desejoso de sinceridade. Guerra às choradeiras. O artista que quisesse chorar, que fosse para o corredor da emissora. Diante do microfone, não seria permitido chorar.

Gente nova ou gente velha, capaz de aprender ou com a condição de desaprender. É que certos artistas quando aprendem alguma coisa estão perdidos. A Excelsior ia lançar-se seriamente à aventura do rádio-teatro. ⁶⁵

O escritor confessa sua apreensão inicial diante de um projeto de reformulação dramática da radionovela e suas potencialidades de recepção pelo público ouvinte acostumado aos folhetins. Estamos diante de uma aposta de mercado que leva em consideração a forte concorrência exercida por outras empresas radiodifusoras em atividade na capital. Nesse sentido, o cumprimento das expectativas dos receptores não pode ser descartado. A abertura dada pela cúpula da Excelsior às propostas de inovação artística e de modernização tecnológica levadas adiante por seus redatores e diretores pressupõe altos investimentos e está atrelada a uma forte campanha publicitária nos jornais e à montagem de um *star-system* radiofônico dentro dos modelos comerciais vigentes nos anos 1940 e 1950. A propaganda é elemento fundamental para a concretização desse projeto. A quantidade de anúncios sobre as atividades da emissora publicados em órgãos como a *Folha da Manhã* e a *Folha da Noite* é um indicativo desse processo. Por outro lado, as reportagens escritas por Marcos Rey fornecem não apenas as diretrizes de um programa artístico, ou as considerações sobre o ofício do artista nos parâmetros de um debate intelectual, mas também dados biográficos das “estrelas”, “astros” e “promessas” recrutados pela emissora, alimentando a lógica desse *star-system* que se tenta constituir, e no qual repousa também o interesse do público. O objetivo é a celebração das novidades introduzidas no rádio pela empresa paulista. Obviamente, o êxito desse projeto de modernização depende de sua força em conquistar a maior audiência possível, item fundamental para se angariar o maior número de anunciantes para o financiamento das atividades da emissora. Tal como outros intelectuais à frente da Excelsior, Marcos Rey será peça chave dessa engrenagem publicitária, exercendo publicamente sua função de missionário. Tentará, no entanto, legitimar seu projeto pela via da alta cultura, agregando a ele valores estéticos, e reclamando para o rádio uma posição digna na galeria das modalidades artísticas, contra o desprezo manifestado por certas esferas da intelectualidade. A procura por um *cast* adequado é outro indício dos investimentos realizados e das dificuldades técnicas

⁶⁵ “Rádio-teatro, arte necessária”. *Folha da Noite*, 27 de julho de 1949, p. 3

encontradas na “aventura do rádio-teatro” moderno. O recrutamento dos atores prevê um conjunto de normas de conduta cênica em compasso com os novos conteúdos dramáticos. O termo utilizado pelo escritor para definir esse processo – aventura – inclui em seu campo semântico a dimensão do risco empresarial. Conforme comentamos acima, ainda há espaço nesse período, dentro da estrutura do rádio, para vôos estéticos mais ousados, tendo em vista que a lógica comercial ainda não se consagrou de todo. No entanto, os experimentos estão calçados não apenas no prestígio cultural que podem alcançar, mas também em sua viabilidade econômica.

As reportagens de Marcos Rey têm, portanto, fins publicitários. Divulgar a programação da emissora e as inovações conquistadas, bem como celebrar o *star-system* montado por ela. O desejo de sofisticação da linguagem radiofônica também está atrelado à vontade de legitimar o rádio enquanto meio de comunicação culturalmente relevante. Mário Donato é um dos que insistem nas potencialidades do veículo e na sua credibilidade artística:

O rádio, como o cinema – continuou Mário Donato – é o veículo das multidões, sobretudo num país como o nosso, onde nem todos sabem ler e a maior parte dos que sabem não lêem por falta de recursos. Não há família que não tenha um aparelho de rádio na sala de jantar. É por meio dele que ouvem as notícias do grande mundo, emocionam-se com o teatro e ouvem música. Veículo de cultura e de diversão, o rádio não pode ser desprezado pelos escritores que têm o que dizer e querem público para suas palavras. Se o rádio não é bom a culpa não é do rádio: é dos que poderiam contribuir para fazê-lo melhor.⁶⁶

Tal como no discurso anterior de Marcos Rey, o cinema aparece novamente como termo de comparação. Desta vez, a relação entre as duas linguagens está dada por sua capacidade de massificação. Diante da deformidade social do analfabetismo, o rádio cumpre uma função pedagógica importante. Será através dele que as camadas não escolarizadas do país terão acesso à informação e à cultura. A crença de Mário Donato na popularização do aparelho nos remete ao lema da Excelsior: “o maior auditório do Brasil, uma poltrona em cada lar”. Sem questionar a realidade material de sua observação, o fato é que o rádio, enquanto meio de comunicação democrático, atinge um público dificilmente alcançado por uma obra literária. Frente a uma situação de

⁶⁶ “Rádio-teatro, arte necessária”. *Folha da Noite*, 27 de julho de 1949, p. 3

incipiência editorial e de analfabetismo, o rádio torna-se instrumento para a difusão da palavra literária. O depoimento também revela o debate que mobiliza a intelectualidade paulistana. Mário Donato procura contornar o desprezo dos escritores brasileiros pelo rádio chamando sua atenção para as potencialidades comunicativas do veículo e para sua abertura a projetos culturais relevantes, como o que tentava implementar.

O comentário de Donato a respeito da precária situação escolar no país e o papel social que atribui ao rádio enquanto instrumento didático assume proporções significativas se pensarmos na relação entre indústria cultural e analfabetismo.⁶⁷ O êxito comercial de determinados veículos está ligado inevitavelmente aos níveis de educação de seus consumidores. Levando em conta o contingente de analfabetos no país, instâncias como a TV e o rádio são capazes de atingir um público mais amplo, que prescindem da escolaridade, enquanto que a mídia impressa e o mercado editorial dependem do capital escolar para alcançar seus objetivos empresariais. A colossal penetração da TV na sociedade brasileira está relacionada à fragilidade de um sistema de ensino formal que não garante o acesso à palavra escrita em proporções universais. Nesse sentido, o rádio e televisão cumprem de fato uma função paradidática nos setores sociais excluídos do regime de ensino. A situação é contraditória, demonstrando que o processo de modernização cultural do país se faz por vias tortas, valendo-se de suas próprias excrescências estruturais. Embora não esteja orientada por objetivos nitidamente políticos, como os que determinavam a ação do governo varguista sobre o rádio na década de 1930, a postura de Mário Donato está ancorada nos limites do mercado consumidor. Sua operação ideológica consiste em atribuir ao rádio uma importância pedagógica, que não pode ser menosprezada pelos homens de cultura, em face da deformidade do analfabetismo. Dentro dessa lógica, o artista adquire o status de um missionário que assegura a formação intelectual dos ouvintes.

A “voz chorosa” dos radioatores e o conteúdo melodramático das tradicionais radionovelas dariam lugar portanto às graças de *A Família Pacheco*, primeiro texto de Marcos para a Excelsior. O programa conquistou sucesso. Anúncios de jornal publicados em 1949 dão considerável destaque à *Família Pacheco* e a seu criador. Na

⁶⁷ MICELI, Sérgio. “O papel político dos meios de comunicação de massa” In: SOLSNOWSKI. Saul et al (org.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: Edusp, 1994, pgs. 41-67

maioria deles, a foto de Marcos toma boa parte do quadro, sempre no alto da página, encabeçando a propaganda e ganhando o crédito “original de Marcos Rey”⁶⁸. Na outra extremidade, retratos menores dispostos numa tira revelam ao público o rosto e o nome dos atores que protagonizavam a série. O espaço gráfico concedido ao autor diz algo sobre o lugar simbólico ocupado, na época, por cada profissional envolvido na produção das radionovelas. Levando em conta a disposição gráfica das chamadas, sua hierarquia visual, e imaginando a engrenagem de um *star-system* do rádio, podemos concluir que a figura do “Autor” ganha um lugar representativo na galeria das personalidades artísticas, chegando a exercer o papel de gancho que conduz a publicidade dos programas. Na economia dos anúncios, o “Autor” está em pé de igualdade, e até mesmo numa posição privilegiada, frente aos galãs e divas para quem escreve os diálogos. Saindo da relativa obscuridade do jornalismo impresso, onde trabalhou como repórter, e onde publicou seus primeiros contos, Marcos Rey parece conquistar, de fato, como autor de novelas radiofônicas, seu cartaz na vida cultural paulistana. Não à toa aparece como porta-voz do programa, assina reportagens no jornal *Folha da Manhã*, concede entrevistas e debate a natureza do veículo, abrindo espaço para a polêmica, conforme veremos adiante.

Além dos anúncios sobre as “aventuras e desventuras de *A Família Pacheco* – um lar tipicamente brasileiro em plena Idade Atômica”, episódios da série também foram publicados na forma de “rádio-contos”. Teriam sua “versão literária” impressa no esteio do sucesso da novela. *Dinheiro do céu*, *A Banheira do Primo Emilio*, *Pacheco faz uma transação*, *Ao sultão dos banhos turcos*, entre outros, ganhariam as páginas dos jornais. *A Família Pacheco* reúne uma trupe cômica chefiada por um funcionário público nada exemplar, que tenta encontrar formas milagrosas de ganhar dinheiro. Por seus expedientes cômicos, o programa escrito por Marcos foge ao imaginário lacrimoso do folhetim. Para termos uma ideia da orientação dramatúrgica seguida pela Rádio Excelsior nesse momento, vale a pena conhecer mais a fundo um dos episódios da série. Em *Dinheiro do céu*, rádio-conto publicado no jornal no dia 18 de julho de 1949, a família Pacheco recebe uma carta promissora anunciando a morte iminente de um

⁶⁸ Os anúncios consultados foram colhidos no arquivo pessoal do escritor, gentilmente cedido por Palma Donato, para esta pesquisa. Todos foram veiculados em 1949. No entanto, infelizmente, não há como identificar em que jornal.

parente distante, do qual prevêem receber uma farta herança. Entusiasmados com a notícia, os Pacheco fazem compras antecipadas, tomam empréstimos de conhecidos e elaboram planos de um futuro confortável com a renda oriunda do tio prestes a morrer. Todo o episódio gira em torno da expectativa de aquisição da fortuna milagrosa vinda do céu. Em tom de farsa, os Pacheco oscilam entre o interesse mercantil e o sentimento de religiosidade pela partida de um familiar. No entanto, ao longo da história ficamos sabendo que o ente querido é personagem digna das páginas policiais, na verdade um picareta sobre o qual pesam acusações de roubo a banco e outros expedientes miúdos da malandragem, como a venda de rifas de um carro que não era seu... Como é de se esperar, o projeto de bem-aventurança da família é frustrado pela chegada de um novo telegrama que celebra a recuperação da saúde do tio e uma visita sua à casa dos Pacheco.

Em *Dinheiro do céu*, Marcos Rey acessa um repertório de situações cômicas mais próximas à comédia de costumes brasileira e ao universo da ficção picaresca. Ainda que preserve a graça popular capaz de sensibilizar os ouvintes, a radionovela se afasta do folhetim. Por outro lado, *A Família Pacheco* antecipa recursos ficcionais que o escritor utilizará mais tarde em seus contos e romances. Basta lembrar aqui a personagem das *Memórias de um gigolô*, seu best-seller de 1968, centrado na figura de um pícaro, o cafetão Mariano. O gigolô recusa sua condição proletária para alcançar o mundo burguês por meio da dissimulação e dos truques. Sua ascensão de classe não é determinada pela ideologia do trabalho mas pelas estratégias de embuste próprias do pícaro. Ainda que não aguarde a chegada miraculosa de uma herança, tal como o velho Pacheco, pois é movido pelo espírito prático da sobrevivência, o cafetão das *Memórias* não nutre qualquer apreço pelo batente. Há um parentesco entre as duas personagens, embora Pacheco não seja uma figura herdada das narrativas picarescas tal qual o gigolô. É antes o tipo cômico do funcionário de repartição comprometido com a causa pública apenas no plano do discurso. Como Mariano, Pacheco tem horror ao mundo do trabalho. Numa entrevista concedida ao jornal em 1949, Marcos falaria sobre suas expectativas em relação à comédia e aos conflitos postos em cena por ela:

Quero apenas redigir um programa honesto, feito para o ouvinte de casa e não para o de auditório, como se usa fazer, erroneamente. Por outro lado, terei a preocupação de não cair na

vulgaridade das piadas obscenas e das situações ridículas. Esta será a minha maior preocupação. Todavia, a Família Pacheco pretende ser um programa de grande penetração, para o que envolverá crítica ou ironia às coisas da moda e aos fatos atuais. Imagine você o velho Pacheco, conservador e estreito de raciocínio, ante uma tela modernista ou submetido a um teste psicanalítico! É que na Família Pacheco chocam-se duas gerações, a dos pais, aquela que venera a figura do Marechal Floriano, as valsinhas de Zequinha de Abreu e os romances de Dumas e Taunay, com a geração dos filhos, fã do general Mac Clark, do ‘trumpet’ de Harry James e dos romances de Sartre.⁶⁹

A recusa à vulgaridade da comédia obscena significa construir um gênero cômico de maior sofisticação, embora acessível a todo tipo de público. A sátira às modas e fatos atuais, estratégia que prende a radionovela a uma dimensão mais cotidiana, portanto contrária ao folhetim, é um dos elementos que, aos olhos do autor, garantirá sua repercussão. Por outro lado, o conflito de gerações e de mentalidades, a disputa entre o conservadorismo do funcionário público amante das valsas de Zequinha de Abreu, do Marechal Floriano e dos folhetins de Dumas, e a modernidade do romance de Sartre apreciado pela juventude, pode ser lido segundo nossas ideias sobre os diversos projetos culturais para o rádio brasileiro em debate nos anos 1940 e 1950. Desse ponto de vista, podemos considerar que Marcos Rey incorpora ao texto literário a tensão existente entre os cultores dos antigos padrões da produção radiofônica e a geração de profissionais que querem transformá-los. Marcos está, ao que tudo indica, na fileira de batalha dos “sartreanos”, buscando reformar a criação novelesca. Esse aspecto de sua ficção é importante para os temas que discutiremos mais adiante. As demandas e contradições da produção literária e do intelectual brasileiro irão fornecer a matéria de seu projeto romanescos, fazendo de sua obra uma espécie de testemunho artístico da experiência dos produtores de literatura no Brasil e de seus dilemas ideológicos frente às novas condições de profissionalização abertas pela indústria cultural no país. Esse aspecto irá se tornar cada vez mais dramático em sua ficção na medida em que o mercado de massa brasileiro se expande durante os anos de ditadura militar.

Um dos aspectos marcantes da indústria cultural brasileira nesta fase de formação é a abertura que permite o trânsito constante de seus profissionais pelos diversos meios em atividade. Diferentes setores como o rádio, a televisão, o teatro e a publicidade

⁶⁹ “O rádio novela da PRG-9, Excelsior de São Paulo, apresenta: A Família Pacheco”. Notícia de 1949.

partilham muitas vezes uma mão-de-obra comum que embora formada em ambientes distintos está minimamente familiarizada com as demandas da produção artística. Ainda que cada meio tenha criado suas normas específicas de recrutamento e seleção, que não deixaram de incorporar a tradicional prática brasileira do apadrinhamento, diante de um cenário produtivo em que a especialização dos ofícios ainda é frágil, massas de profissionais do teatro, por exemplo, são contratadas para compor os quadros das emissoras de rádio ou da nascente televisão. Os novos meios buscam suas equipes em modalidades artísticas consagradas, capazes de fornecer trabalhadores já iniciados na literatura, na dramaturgia ou na encenação. Este processo também se estende à publicidade. Nesse momento, redatores convocados pelas agências muitas vezes prescindem do conhecimento prévio do trabalho publicitário. Quando contratados, terão de lidar com o aprendizado do “texto que vende” pela primeira vez. O intercâmbio entre a publicidade e o rádio é também favorecido pela relação comercial mantida entre as emissoras e os anunciantes. Enquanto a falta de profissionalização estimula o trânsito dos artistas pelos diversos meios culturais, por outro lado a “incipiência da especialização” gera condições de trabalho nada confortáveis pois estimula o acúmulo de responsabilidades por parte de um único técnico, que tem de abraçar diferentes funções e lidar com a sobrecarga de trabalho. O estudo de Renato Ortiz chama atenção para a ideia de precariedade e amadorismo que marca o depoimento de artistas e técnicos brasileiros que trabalharam com cultura nos anos 1940 e 1950. Muitos se referem à insuficiência dos recursos tecnológicos, às dificuldades profissionais, à falta de remuneração adequada e à necessidade de improvisação e criatividade em circunstâncias adversas. De acordo com o historiador, há “um hiato entre os objetivos empresariais e a incapacidade de eles se realizarem plenamente”. Os limites para a expansão da indústria cultural são dados pelas condições materiais vigentes na época.

Aliado a circunstâncias biográficas, esse aspecto histórico da indústria cultural brasileira talvez explique a entrada de Marcos Rey na Excelsior. Repórter de jornal, escritor novato, sua carreira seria favorecida pela “instabilidade” do meio radiofônico, aberto ao ingresso de mão-de-obra não especializada. O rádio e a publicidade encontrarão seus quadros também na literatura. Frente a um mercado editorial incapaz de assegurar sua profissionalização dentro da esfera literária, e estando o escritor distante das instituições que historicamente o acolheram, como a burocracia estatal,

outras áreas da cultura são capazes de absorvê-lo. Assim, além de garantir maiores rendimentos, o rádio e a publicidade eram, de alguma forma, atividades “afins” à literatura, pois exigiam a familiaridade com as técnicas do texto. Marcos Rey fez parte desse grupo de intelectuais que passou ao largo do suporte governamental e que orientou suas energias para o mercado aberto pelos meios de comunicação de massa nos anos 1940 e 1950. Suas declarações sobre a experiência na Excelsior possuem alguns pontos de contato com as teorias de Renato Ortiz:

Foi lá [na Excelsior] o meu primeiro emprego. Jamais tinha sonhado entrar para o rádio, embora ouvisse muito rádio desde pequeno. Era muito ligado em música, principalmente música americana, *jazz*. Por isso, sempre que podia ouvia rádio. Mas escrever para o rádio, nunca tinha pensado. Aliás, nem sabia exatamente o que era escrever novelas ou programas de rádio. Aconteceu, no entanto, que o jornal *Folha de S. Paulo* comprou a Excelsior, que era uma rádio que pertencia à Cúria Metropolitana. Nessa época, meu irmão era diretor de redação da *Folha*, e, como ele tinha trabalhado durante algum tempo na Rádio Record e na Rádio Bandeirantes, foi escolhido para ser o diretor da Excelsior. E eu fui junto. Fui porque logo descobri que redator de rádio ganhava três vezes mais que diretor de jornal. Então, pensei: ‘É isso aí. Vou ser um redator de rádio!’. Aí, em quinze dias fiz um verdadeiro curso de madureza: li tudo o que existia sobre o rádio e tratei de conhecer todos os escritores do rádio.⁷⁰

De acordo com suas palavras, o trabalho como redator de rádio nunca esteve em seu horizonte profissional. Nesse momento, suas expectativas o orientavam provavelmente para o jornalismo, no qual já se iniciara, ou para a literatura, tendo em vista a publicação de seus primeiros contos na imprensa. A oportunidade de ingresso na Excelsior dependeu das relações sociais mantidas por Mário Donato. Embora não tivesse qualquer conhecimento sobre a escrita radiofônica, e distante de qualquer especialização, a experiência no jornalismo e na literatura foi suficiente para que Marcos atendesse às exigências da contratação. Bastou, para isso, sua experiência com a criação de textos. O conhecimento da dinâmica da dramaturgia radiofônica não é necessário a princípio. Mas ainda que a decisão de mudar os rumos de sua carreira esteja ancorada nos valores pagos pelo rádio, bem superiores aos do jornal, decerto o veículo oferecia novas possibilidades de ascensão profissional e de reconhecimento nos meios culturais da cidade. E, de fato, será através do rádio que Marcos conquistará

⁷⁰ MATTOS, David José Lessa. *Pioneiros do rádio e da TV no Brasil*. São Paulo: Editora Conex, 2002.

espaço e publicidade na imprensa paulista, dando uma guinada importante em sua trajetória intelectual. A exposição midiática é intensa e o escritor é alçado à categoria de figura pública, aparecendo em anúncios e dando declarações aos jornais. A postura entusiasmada do jovem autor diante do rádio e suas concepções sobre o ofício do escritor provocariam reações na intelectualidade paulistana. Outro dado que chama atenção nas suas declarações é o investimento pessoal que foi obrigado a fazer para dominar a linguagem radiofônica, o “curso de madureza”. Ouvinte comum, sem suportes institucionais para efetuar o aprendizado técnico necessário à escrita da dramaturgia do rádio, Marcos teve de apelar para o autodidatismo, entrando em contato com a literatura disponível e inspirando-se nos veteranos em atividade. Ao mesmo tempo em que seu conhecimento sobre o veículo passa pela dedicação pessoal, num discurso que revela o diletantismo, seu esforço em reconhecer a originalidade do rádio também contribui para a própria especialização do ofício do radionovelistas, não mais um literato a confundir o universo de duas linguagens com critérios específicos de produção.

O debate do autor com os meios intelectuais paulistas não tardaria a aparecer em suas entrevistas aos jornais. Três anos depois de sua entrada na Rádio Excelsior, em 1952, Marcos iria a campo discutir publicamente sua postura intelectual enquanto mão-de-obra contratada dos aparelhos culturais de uma sociedade que marchava, embora a passos hesitantes, rumo à estruturação de um mercado de massa. Numa entrevista ao *Correio Paulistano*, publicada em 1 de junho de 1952, o escritor-radialista revelaria seu mal-estar diante da perda de prestígio intelectual de que teria sido vítima a partir do momento em que ingressou no mundo do rádio:

Desde que entrei para o rádio – prossegue Marcos Rey – perdi a cotação com os “chato-boys” da nova geração. Há uma prevenção enorme contra a gente do rádio, e os meus colegas de geração já me julgam fora do páreo. Mas é um engano. O rádio me ensinou muita coisa. Ensinou-me a suprimir o supérfluo e a valorizar o essencial. Ensinou-me a fazer diálogos à maneira de Hemingway. (Posso afirmar, presentemente, que nenhum dos nossos bons escritores é capaz de redigir um bom diálogo). E, sobretudo, o rádio ensinou-me que nada no terreno da arte deve ser considerado como definitivo. O escritor não deve posar para a

posteridade: – é difícil acompanhar a velocidade do tempo. O importante é bater novos ‘records’, como nos ensina esse extraordinário Gualicho.⁷¹

⁷¹ “O rádio na opinião de um jovem literato”. *Correio Paulistano*, n. 2, São Paulo, 1 de junho de 1952). Gualicho é o nome de um cavalo que bateu recordes no início dos anos 1950 nas pistas do Jóquei.

VII. Qual o lugar da literatura de Marcos Rey?

Independente dos méritos artísticos de sua obra, é de se estranhar o desinteresse da historiografia e da crítica literária brasileira pela figura de Marcos Rey. Com honrosas exceções, que incluem um ensaio denso e uma biografia rala, uma tese, três ou quatro artigos acadêmicos (materiais mais ou menos acessíveis a um interessado), pouco mais foi escrito sobre o autor paulista. Na contramão dessa escassez, Marcos Rey possui uma valiosa fortuna crítica dispersa na imprensa paulista. Junto a entrevistas, depoimentos, colunas e matérias jornalísticas, esse acervo dá a medida do espaço e da repercussão conquistados pelo escritor em décadas de atividade dentro e fora da literatura, ora como romancista, ora como redator de novelas radiofônicas ou telenovelistas, ora como roteirista de cinema, entre outros ofícios, revelando assim os ápices de uma trajetória e os momentos de impasse e conflito inerentes a qualquer atividade intelectual. Boa parte dele reúne notas de críticos esquecidos pelo tempo, mas a outra, que nos interessa particularmente, é formada por comentários e avaliações de nomes consagrados, como o crítico Wilson Martins e o escritor João Antônio. Além de indicar caminhos para a leitura da obra de Marcos Rey, o material consultado permite vislumbrar um projeto literário, que inclui, como natural decorrência, uma concepção da literatura e um conceito do que vem a ser o escritor. Dentro dele, a cultura de massas é um dos referenciais da criação literária e, ao mesmo tempo, um horizonte para a profissionalização do escritor. Defendida e aplicada na prática, essa concepção não passou incólume às contradições impostas pelo contexto sócio-cultural brasileiro e, conforme veremos em detalhe mais adiante, traduz a existência de visões conflitantes sobre o exercício da literatura no Brasil.

Para alguns pesquisadores, a falta de menções à obra de Marcos Rey não passou despercebida. Disposta a compreendê-la historicamente, Silvia Helena Simões Borelli credita o problema à dificuldade da crítica literária brasileira em avaliar de maneira produtiva as manifestações literárias que escapam ao quadro da literatura erudita. Exemplos desse impasse podem ser encontrados nas análises de inspiração adorniana que negam “cidadania literária” aos produtos gerados conforme os modelos da cultura

de massa.⁷² Para ela, a atitude dos estudiosos pátrios também se desdobra no *best-seller*, produto literário pautado por normas próprias de composição e circulação. De acordo com ela, a reflexão sobre o tema, no Brasil, estaria contaminada por uma “forte e histórica contraposição entre popular e erudito, popular e massivo”, dimensões que se articulariam dentro da obra de Marcos Rey. Em resumo, a postura da crítica brasileira se resumiria, no limite, no não reconhecimento da literatura de massa como fato da vida literária ou, em outra face, na romantização da cultura popular, vista como espaço de preservação do folclore, ou como foco de resistência das classes proletárias às investidas do massivo ou do erudito. Contrariando as perspectivas excludentes, sua leitura toma partido pelas linhas teóricas preocupadas em superar as dicotomias, em incorporar “outras alternativas de escritura” como representações culturais legítimas. Para tanto, é preciso admitir a articulação entre “matrizes populares, manifestações da cultura de massa e elementos da cultura erudita”.

Dentro da crítica literária brasileira, um dos autores que se debruçou sobre o tema de maneira mais aberta e generosa foi José Paulo Paes. Em “Por uma literatura brasileira de entretenimento (ou: o mordomo não é o único culpado)”⁷³, ensaio sobre as dificuldades de afirmação de uma literatura brasileira de massas, Paes questiona o ponto de vista adotado por certa parte da crítica na avaliação do *best-seller*. O significado estético e histórico desse tipo de produção literária só será devidamente descoberto se critérios adequados de leitura e análise forem aplicados pela crítica. Para tanto, há que considerar os aspectos imanentes da literatura de entretenimento, modo romanesco que se organiza a partir de referenciais distintos daqueles da “cultura erudita”, ou melhor, da “cultura de proposta”, para adotar a terminologia de Umberto Eco utilizada no ensaio. Para exemplificar as dificuldades da avaliação, Paes cita um episódio envolvendo o autor de *Meu pé de laranja lima*, José Mauro de Vasconcelos:

A agressividade com que certos críticos se voltaram contra ele, julgando-lhe o desempenho unicamente em termos de estética literária, em vez de analisá-lo pelo prisma da sociologia do gosto e do consumo, mostra a miopia de nossa crítica para questões que fujam ao quadro da

⁷² BORELLI, p. 30

⁷³ PAES, José Paulo. “Por uma literatura brasileira de entretenimento (ou: o mordomo não é o único culpado)”. In: *A aventura literária – Ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Cia das Letras, 1990, pp. 25-38

literatura erudita. Talvez à mesma miopia se deva não ter sido feito até agora um levantamento e avaliação de nossa ainda paupérrima, mas nem por isso nula, literatura de entretenimento. Enquanto não for feito, a meia dúzia de autores aqui mencionados [refere-se aos nomes de Medeiros e Albuquerque, Jerônimo Monteiro, Luís Lopes Coelho, Afonso Schimdt, entre outros] vale como lembrete de um território ainda à espera de cartógrafos.⁷⁴

Quanto à cultura de proposta, esta pressupõe categorias como “visão de mundo singular e inconfundível”, “originalidade de representação literária”, modos específicos de narração e recursos formais que exigem do público maior esforço de interpretação no gesto da leitura. Para a cultura de proposta, então, importa questionar o mundo, seus valores morais, e também as formas de representá-lo. Buscando o máximo de comunicabilidade, a literatura de entretenimento, que pertence ao terreno da “cultura de massa”, e para quem o problema da originalidade de representação é menor, tem no gosto médio seu espaço de recepção e consumo. Sem querer agredi-lo, tampouco forçá-lo a grandes mergulhos interpretativos, a literatura de entretenimento trabalha com recursos de linguagem palatáveis, personagens e situações tipificados, dentro de estruturas recorrentes, facilmente identificáveis para o leitor médio, como os grandes gêneros narrativos – o romance policial, a ficção científica, o romance de aventuras, o folhetim etc.

Como forma produtiva para abordar o fenômeno da literatura de entretenimento, José Paulo Paes propõe, a partir das teorias do norte-americano Dwight MacDonald, uma categorização mais abrangente, que considere os diferentes “níveis de elaboração da cultura de massa”⁷⁵. Para MacDonald, a cultura de massa se divide em duas noções básicas, *masscult* e *midcult*. À primeira, na qual se incluem, por exemplo, as histórias em quadrinhos, as canções de *rock* e os filmes rotineiros da televisão, caberia atender o gosto popular; à segunda, representada pelas manifestações que falsificam ou imitam “os efeitos superficiais da arte de invenção, com um objetivo quase sempre rasteiramente comercial”, o gosto da classe média. A partir dessas diferenciações, Paes reivindica mais uma categoria, uma espécie de “nível superior” da cultura de massa. Se a *masscult* representa o “nível popular”, e a *midcult* o “nível médio”, a literatura de entretenimento poderia abarcar um terceiro estágio, no qual o esforço de elaboração

⁷⁴ PAES, José Paulo. p. 34-35

⁷⁵ PAES, José Paulo. p. 26

literária, por parte de seus “artesãos”, é maior, tangenciando as fronteiras da literatura de proposta. Esse eventual nível superior pode reunir uma “literatura *média* de entretenimento, estimuladora do gosto e do hábito da leitura”, configurando um “patamar mais alto onde o entretenimento não se esgota em si mas traz consigo um alargamento da percepção e um aprofundamento da compreensão das coisas do mundo”.⁷⁶

Esse parece ser o lugar ocupado pela literatura de Marcos Rey. Sem abdicar das modalidades narrativas que configuram o universo particular da literatura de entretenimento, trabalhando, na verdade, a partir e dentro de suas fronteiras, ainda que para satirizá-las, seu projeto literário pressupôs desde sempre noções formais diversas daquelas que regem a literatura erudita, ou seja, poder de comunicabilidade, alcance massivo e linguagem palatável, prefigurando ao mesmo tempo um público leitor amplo, num país de capitalização editorial fraca, como o Brasil. Não à toa sua estreia se dará pelos caminhos da novela policial com *Um gato no triângulo*, de 1953, livro calcado nos modelos da ficção norte-americana de gênero, tipo de produção que, no discurso de Marcos Rey, é indício de “modernidade”, modernidade vinculada à ideia de *profissionalização do autor de literatura*. Para o jovem que estreava na literatura brasileira com a chancela já conquistada pela atividade no rádio, a atividade intelectual vinha embutida por valores distintos daqueles que organizaram a “missão” de outras gerações, como aquelas ligadas à revista *Clima*; grupos que irão encontrar, nos cadernos de cultura ou nas hostes acadêmicas, seu mercado de trabalho e seu espaço de institucionalização. E a menção ao grupo encabeçado por Antonio Candido e Paulo Emilio Salles Gomes não é gratuita, pois esse parecer ser o horizonte de debate ao qual Marcos Rey se refere, ao dizer, ainda na década de 1950, que por conta de seu trabalho no rádio, havia perdido “a cotação com os *chato-boys* da nova geração”.⁷⁷

Inaugurando sua carreira como repórter no fim dos anos 1940, migrando logo a seguir para o rádio, Marcos Rey encontrará, na ainda tateante indústria cultural, seu espaço de profissionalização. Ao conquistar notoriedade na imprensa como autor de radionovelas, irá a público reivindicar legitimidade para o rádio, proclamar suas ideias

⁷⁶ PAES, José Paulo. p. 28

⁷⁷ “O rádio na opinião de um jovem literato”. *Correio Paulistano*, n. 2, São Paulo, 1 de junho de 1952). Gualicho é o nome de um cavalo que bateu recordes no início dos anos 1950 nas pistas do Jockey.

sobre a condição social do artista e, ao mesmo tempo, demandar seu lugar na história literária. Em seu discurso de ataque aos colegas de letras, pesam acusações contra o suposto provincianismo dos meios intelectuais paulistas, incapazes de perceber as potencialidades do rádio e o campo de trabalho aberto pela nascente indústria cultural – teoricamente capaz de arrancar os escritores da eterna condição de pobres diabos dependentes do Estado, promovendo sua “emancipação”. E a valorização da cultura de massa será, assim, parte fundamental desse discurso de provocação aos “bem pensantes”, de afronta aos artistas que considera habitarem a antiga e famosa “torre de marfim”. Essa postura chega ao limite da chacota, do elogio à mercantilização do escritor, da adoção de uma espécie de “comercialismo atirado” que, aliás, voltará à cena cultural brasileira no final dos anos 1960, na ordem de guerra dos tropicalistas, que cuidarão de incorporar a cultura *pop* como matéria de suas criações artísticas.

Inconsistente frente à realidade imposta pelo mercado cultural industrializado, esse discurso entusiasta e emancipatório cederá lugar a uma postura reticente, de testemunho do desgaste físico e da inadequação à rotina “fordista” das grandes empresas culturais, desencanto cada vez mais forte na medida em que a atividade de escritor não se consolida. Se nos idos de 1950, Marcos Rey poderia usufruir de maior espaço de experimentação dentro do rádio, liberdade proporcional aos tempos de amadorismo e pesquisa, à medida que a lógica comercial se instaura dentro das empresas culturais, e com ela a padronização e a especialização dos ofícios, as condições de trabalho se transformam consideravelmente. Ao cansaço e à inadequação se junta o ressentimento de não ver a obra literária reconhecida pela crítica. Em diálogo com esse processo, irrompe, na sua ficção, a personagem do escritor proletarizado, do escriba sem identidade definida, às voltas com a sobrevivência imediata. E essa imagem em negativo do homem de letras brasileiro aparece, em Marcos Rey, dentro das condições ficcionais de que falamos acima, ou seja, como matéria de narrativas folhetinescas, de aventuras, de romances picarescos, de novelas policiais, dentre outras modalidades da ficção de entretenimento. E tudo isso sob o crivo satírico e paródico do escritor.

Mas antes de aprofundar essa discussão, que será retomada adiante, vale retornar ao ensaio de José Paulo Paes para considerar mais alguns temas que nos ajudam a construir o lugar e a problemática da literatura de Marcos Rey. Um dos mais

importantes diz respeito aos motivos históricos que concorreram para a “quase inexistência de uma literatura brasileira de entretenimento”⁷⁸. Apesar dos esforços de editores e escritores, a consolidação de um mercado para a literatura de entretenimento no Brasil esbarrou em dificuldades crônicas como a precariedade do público leitor e a concorrência exercida pela televisão. Instalando-se num país com altas taxas de analfabetismo, a TV veio a ocupar, em prejuízo da literatura, o lugar central na produção de bens simbólicos destinados a atender a demanda de ficção das massas. Assim, “antes que houvesse tempo de a nossa tardia indústria do livro implantar no grande público o gosto e o hábito da leitura, veio a televisão roubar-lhe a maior fatia do bolo”.⁷⁹

A fragilidade da indústria editorial brasileira também incide sobre o perfil do produtor de literatura. Impossibilitado de conceder os ganhos necessários para a profissionalização daquele “artesão desprezioso” que quer investir sua técnica na elaboração de obras para o gosto médio, o mercado brasileiro seria especialmente propício ao surgimento de outra tipologia de homem de letras, o chamado “literato”, para quem importa “ter o nome registrado nas páginas da história literária, no melhor dos casos, ou, no pior, pertencer a alguma academia de letras, federal, estadual, municipal ou até mesmo distrital”⁸⁰. Vale registrar que a experiência mais bem-sucedida de massificação do livro, no Brasil, com exceção dos *best-sellers* estrangeiros traduzidos para o português, vem das obras didáticas destinadas ao público infanto-juvenil, nicho em que Marcos Rey irá se firmar nos anos 1980. Por fim, José Paulo Paes conclui que:

Numa cultura de literatos como a nossa, todos sonham ser Gustave Flaubert ou James Joyce, ninguém se contentaria em ser Alexandre Dumas ou Agatha Christie. Trata-se obviamente de um erro de perspectiva: da massa de leitores destes últimos autores é que surge a elite dos leitores daqueles, e nenhuma cultura realmente integrada pode se dispensar de ter, ao lado de uma vigorosa literatura de proposta, uma não menos vigorosa literatura de entretenimento.⁸¹

⁷⁸ Paes, José Paulo. p. 35

⁷⁹ PAES, José Paulo. p. 36

⁸⁰ PAES, José Paulo. p. 37

⁸¹ PAES, José Paulo. p. 37

Formação de leitores e cultivo do hábito da leitura; profissionalização do escritor brasileiro e literatura de entretenimento; analfabetismo e indústria editorial subdesenvolvida; temas que percorrem o discurso de Marcos Rey, ora explicitamente ora como pano de fundo do debate.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d

_____, _____. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d

_____, _____. *Um homem sem profissão*. São Paulo: Globo, 2002.

ANTÔNIO, João. “O buraco é mais embaixo”. Prefácio à antologia *Malditos escritores*.

Coordenação e apresentação de João Antônio. São Paulo: Editora Símbolo, 1977, p. 4-5

ARRIGUCCI JR., Davi. “Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente”. In: *Achados e perdidos: ensaios de crítica*. São Paulo: Polis, 1979. pp. 79-115

AVERBUCK, Ligia. *Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo: Nobel, 1984.

BEAUCHAMP, Maria Helena & FLÓRIO, Marcelo. *Marcos Rey: o cronista da cidade de São Paulo*. Revista D’Art, nº 2, 1998, pg. 16-20. (entrevista com o autor)

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BORELLI, Silvia H.S. *Ação, suspense, emoção: literatura e cultura de massa no Brasil*. São Paulo: Estação Liberdade/Educ/FAPESP, 1996.

CANDIDO, Antonio. “A nova narrativa”. In: *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006, pgs. 241-260

_____, _____. “Dialética da malandragem”. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo e Rio de Janeiro: Duas Cidades & Ouro sobre Azul, 2004.

_____, _____. “Estouro e libertação”. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970, pp. 33-50

_____, _____. “Oswald viajante”. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970, págs. 51-56

- _____, _____. “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade”. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970, págs. 57-87
- _____, _____. “Da vingança”. In: *Tese e antítese*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.
- _____, _____. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CAMPOS, Haroldo de. “Serafim: um grande não-livro”. Prefácio a *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d
- CAMPOS, Haroldo de Campos. “Miramar na mira”. Posfácio a *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d
- CHAUVIN, Jean Pierre. “Poética da malandragem: Memórias de um gigolô, de Marcos Rey”. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 12. São Paulo: ABRALIC/ Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2008, pp. 254-269
- COSTA, Cristiane. *Pena de aluguel – Escritores jornalistas no Brasil 1904-2004*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Série Debates 19. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália – alegoria alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- FERREIRA, Jerusa Pires. “Livros e leituras de magia”. In: *Revista USP*, São Paulo (31), setembro/novembro de 1996, pp. 42-51
- GONZÁLEZ, Mario M. *A saga do anti-herói – estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira*. Tese de livre docência. FFLCH/USP, 1993.
- GONZÁLEZ, Mario. *O romance picaresco*. Série Princípios. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis – o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin Editorial/Edusp, 2004.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem – CPC, vanguarda e desbunde*. São Paulo: Brasiliense, 1981, 2ª edição.
- MARANHÃO, Carlos. *Maldição e glória: a vida e o mundo do escritor Marcos Rey*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

- MATOS, Claudia. *Acertei no milhar – Malandragem e Samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1982.
- MATTOS, David José Lessa. *Pioneiros do rádio e da TV no Brasil*. São Paulo: Editora Conex, 2002.
- MELO, Rosilene Alves de Melo. “Almanaques de cordel: do fascínio da leitura para a feitura da escritura, ou campo de pesquisa”. In: *Revista IEB*, n. 52, 2011, set-mar., pp. 107-122
- MEYER, Marlyse. *Folhetim – uma história*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.
- _____, _____. *As mil faces de um herói canalha e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1998.
- MICELI, Sérgio. “O papel político dos meios de comunicação de massa” In: SOLSNOWSKI, Saul et al (org.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: Edusp, 1994, pgs. 41-67
- _____, _____. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: DIFEL, 1979.
- NAPOLITANO, Marcos. “Engenheiros de alma ou vendedores de utopia: a inserção do artista-intelectual engajado no Brasil dos anos 70”. In: *1964-2004: 40 anos do golpe*. Rio de Janeiro: FAPERJ/7 Letras, 2004, pgs. 309-320
- _____, _____. “A arte engajada e seus públicos 1955-1968”. In: *Revista Estudos Históricos*, n. 28, 2001, pp. 103-124
- _____, _____. *Cultura brasileira: utopia e massificação 1950-1980*. São Paulo: Contexto, 2008.
- _____, _____. & VILLAÇA, Mariana Martins. “Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate”. *Revista Brasileira de História*, ANPUH, 35, 1998.
- _____, _____. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2001.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- OTSUKA, Edu Teruki. *Era no tempo do rei: a dimensão sombria da malandragem e a atualidade das Memórias de um sargento de milícias*. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2005.

_____, _____. “A questão do trabalho nas *Memórias de um sargento de milícias*”. Texto apresentado no XI Congresso Internacional da ABRALIC, São Paulo/USP, 13 a 17 de julho de 2008.

PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias – ficção e política nos anos 1970*. São Carlos: Universidade Federal de São Carlos/Mercado de Letras, 1996.

POE, Edgar Allan. “O homem da multidão”. *Contos*. São Paulo: Cultrix.

PAES, José Paulo. “O pobre diabo no romance brasileiro”. In: *Novos Estudos*. Cebrap: São Paulo, n. 20, março de 1988, pp. 38-53

_____, _____. “As dimensões da aventura”. In: *A aventura literária – Ensaaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Cia das Letras, 1990, pp. 11-24

_____, _____. “Por uma literatura brasileira de entretenimento (ou: o mordomo não é o único culpado)”. In: *A aventura literária – Ensaaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Cia das Letras, 1990, pp. 25-38

REY, Marcos. *Soy loco por ti, América!* (contos). Porto Alegre: L&PM, 1978.

_____, _____. *O enterro da cafetina* (contos). São Paulo: Global Editora, 2009.

_____, _____. *O pêndulo da noite* (contos). São Paulo: Global Editora, 2009.

_____, _____. *Memórias de um gigolô*. São Paulo: Círculo do Livro. s/d

_____, _____. *O caso do filho do encadernador*. São Paulo: Global Editora, 2012.

RIDENTI, Marcelo. “Intelectuais e artistas no Brasil nos anos 1960/1970: entre a pena e o fuzil”. *ArtCultura*, Uberlândia, n. 14, jan-jun 2007, pp. 185-195

_____, _____. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SANTIAGO, Silviano. “Literatura e cultura de massa”. In: *Revista Novos Estudos Cebrap*, n. 38, São Paulo, março de 1994, pp. 89-98

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política, 1964-1969*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

_____, _____. “Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da malandragem’” In: *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, pgs. 129-155

VILLAÇA, Mariana Martins. “El nombre del hombre es pueblo: as representações de Che Guevara na canção latino-americana”. In: *Anais do V Congresso Latino-americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*. Artigo encontrado em www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html

XAVIER, Ismail. “*Terra em transe: alegoria e agonia*”. In: *Alegorias do subdesenvolvimento – Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Editora Brasiliense, pgs. 31-70

WALDMAN, Berta. “Entre braços e pernas: prostitutas estrangeiras na literatura brasileira do século XX”. In: *Remate de males*, nº 22. Campinas: IEL/UNICAMP, 2002.