

### 3

## A Literatura em Buracos: a narrativa do inacabado e do cotidiano.

Marques Rebelo iniciou sua carreira como contista. Pouco tempo depois, ainda nos anos 1930, escreveu dois romances. Na década seguinte, voltou aos contos e, como vimos no capítulo anterior, lançou a biografia de Manuel de Almeida. Nesse ínterim, guardava anotações que mais tarde transformaria noutro romance, o que não o impediu de se aventurar como cronista diário já na primeira metade da década de 1950.

Até aqui não há nada de extraordinário. Acontece que, no caso de Rebelo, o que poderia ser um sinal de polivalência transforma-se, na verdade, em um não-pertencimento, pois, tendo passado por todos esse gêneros, não é possível identificá-lo prontamente a nenhum deles.

Com razão, já se disse que nisto reside uma das maiores dificuldades para a avaliação de sua obra. De acordo com José Ariovaldo Vidal, que analisou os livros de Rebelo de *Oscarina*(1931) à *Stela me abriu a porta* (1942), características como dispersão, irregularidade, exiguidade e oscilação são em grande parte responsáveis pela falta de critérios mais precisos para adentrar a literatura rebeliana, o que gerou - e ainda gera - uma desconcertante variação em torno de sua recepção crítica:

O fato demonstra, na verdade, a dificuldade de avaliação da obra de Rebelo, devido à oscilação de gêneros praticados pelo autor, sem ter ficado, como se disse, conhecido por um desses gêneros: era tido como o contista de sua geração, sendo, entretanto, [o romance] *A estrela sobe* o seu livro mais conhecido; o diário de *O Espelho Partido* é, sem dúvida, um das mais ambiciosas obras de nossa literatura, quando, na verdade, a grande vocação do autor talvez seja mesmo a brevidade da crônica.

[...] há sobre o autor uma grande oscilação de juízo; basta que se compare, por exemplo, a crítica de Mário de Andrade sobre *A Estrela Sobe* e a de Otto Maria Carpeaux sobre *Marafa*; ou mais recentemente, que se compare o verbete dedicado ao autor por Alfredo Bosi com o de Massaud Moisés, independentemente das qualidades de ensaísta do primeiro. E não deixa também de ser interessante uma comparação entre essa crítica simpática de Alfredo Bosi e a crítica simpática mas

restritiva de Mário de Andrade. Assim, um aspecto importante da leitura do autor é saber a partir de que argumentos os críticos valorizam ou depreciam sua obra.<sup>144</sup>

Naturalmente, essa oscilação desdobra-se em intromissão entre os gêneros que nosso autor percorreu. Assim, poesia, ficção, crônica e autobiografia se interpenetram com frequência nos textos de Rebelo. Em suma, o hibridismo é uma de suas marcas, da qual o único elemento comum, em meio a tanta indefinição, seja talvez o lirismo, como o próprio autor reconhece: "Gostaria de ser pintor, gostaria de ser músico, às vezes gostaria até de ser escritor, um escritor que não tivesse pejo de ser poeta".<sup>145</sup>

Nesse sentido, a obra rebeliana pode ser vista como um todo, num continuum crescente e cumulativo em que diversos procedimentos literários concorrem constantemente entre si. E assim, mesmo que *O Espelho Partido* represente diferenças em relação aos seus livros anteriores, não se pode afirmar, sem prejuízo de análise, que chega a ser um divisor de águas na trajetória literária rebeliana. Ademais, admitindo esse pressuposto, temos ainda a vantagem de puir a linha que cinde o autor em "antes" e "depois", na qual o primeiro é visto como uma espécie de ensaio para o segundo, salto que neste caso supostamente marcaria a passagem de temáticas locais para as relacionadas à crise do mundo moderno, como se uma não pudesse ser vista na outra e vice-versa.<sup>146</sup>

Se a metáfora, por ser mediadora entre imagem e palavra, proporciona ao pesquisador um rico instrumento heurístico,<sup>147</sup> então, ao invés de escolher uma fase, uma obra ou um conjunto de livros de nosso autor, prefiro explorar as possibilidades contidas na própria ideia rebeliana de "espelho partido", que, a meu ver, atravessa toda a sua literatura e aponta para as dimensões do inacabamento e do fragmentário, próprias de uma narrativa que se quer colada ao cotidiano.

<sup>144</sup> VIDAL, José Ariovaldo. Op. Cit.. p. 5-6

<sup>145</sup> REBELO, Marques. *O Trapicheiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.p. 270.

<sup>146</sup> Refiro-me aqui, sobretudo, à tese de FRUNGILLO, Mário Luiz. *O Espelho Partido: história e memória na ficção de Marques Rebelo*. Campinas 2001. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária)–Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp.

<sup>147</sup> DRAAISMA, Douwe. *Metáforas da memória: uma história das ideias sobre a mente*. Bauru: Edusc, 2005.

### 3.1. A Tijuca da Literatura

A julgar por seus próprios depoimentos, Marques Rebelo quis fazer d'*O Espelho Partido* a sua obra definitiva: "Terminado o 'Espelho Partido' terei cumprido minha missão. [...] com ela encerrarei minha vida de escritor".<sup>148</sup> Planejado para ter nada mais nada menos do que sete extensos volumes, *O Espelho* vinha na forma de diário íntimo e tinha a manifesta pretensão de abarcar um período de vinte anos, compreendido entre 1936 e 1956.

Já de saída, por sua forma lacunosa e fragmentada, a obra gerou, e ainda gera, controvérsias quanto a sua definição formal, até mesmo porque, para compô-la, Rebelo não teve qualquer pudor em utilizar-se de um vasto material pré-existente e que já havia sido publicado anteriormente em jornais e revistas como crônicas, contos ou poemas, apenas adaptando-os ao romance.<sup>149</sup>

Como se não bastasse, a ambiguidade é alimentada pelo próprio Eduardo, narrador e protagonista do diário, que desconfia a todo momento de si e da coerência interna de suas anotações quanto a sua capacidade de (con)formar, em algum ponto, um todo romanesco, pois, além de híbrido, são muitas as histórias e as temáticas que correm perfiladas no diário sem que haja necessariamente um nexos causal entre elas. A esse respeito, seus embates consigo mesmo, ou melhor, com seu espelho são carregados de ironia, como o curtíssimo diálogo travado na anotação do dia 7 de maio de 1938, onde o espelho lhe faz a seguinte insinuação: "- Tenho minhas dúvidas de que este livro seja um romance...", ao que Eduardo responde com deboche: "- Aceite-o como um breviário de matemática".<sup>150</sup>

Recentemente, pesquisadores se debruçaram sobre essa questão no intuito de compreender as intenções de Rebelo quanto à composição d'*O Espelho*, confrontando-o com os gêneros romanesco, documentário e autobiográfico. Para Mário Luiz Frungillo, por mais que se possam encontrar motivos e reconhecer argumentos em contrário, *O Espelho Partido* deve ser encarado mais como romance, um *roman-à-clef*, dada a não correspondência exata entre personagens ou fatos reais e fictícios. Nem mesmo a figura do narrador do diário, Eduardo,

<sup>148</sup>REBELO, Marques. O Globo – 14 de dezembro de 1964: *Marques Rebelo considera o 'Espelho Partido' sua obra definitiva*.

<sup>149</sup> Cf. FRUNGILLO, Mário Luiz. Op. Cit.

<sup>150</sup>REBELO, Marques. *O Trapicheiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002. p. 406.

corresponde perfeitamente a Marques Rebelo, o que corretamente implica dizer que não se deve interpretar como documento aquilo que, na verdade, não passa de invenção do autor.<sup>151</sup> Assim, por mais estilhaçado que seja, à certa distância poder-se-ia vislumbrar um imenso e coerente mosaico ficcional, cuja temática giraria em torno dos dilemas e das incertezas do intelectual imerso na crise do seu tempo. Essa mudança de foco marcaria, por seu turno, uma diferença fundamental na trajetória de Rebelo, que, depois de um longo silêncio desde que lançara os contos de *Stela me abriu a porta* (1942), deixava de lado sua verve localista para, finalmente, abranger questões de caráter universal.

Contudo, no afã de marcar a especificidade de seu objeto em relação às obras que lhe antecederam, Mário Frungillo constrói um sentido para o autor que passa gradualmente da continuidade à ruptura com a tradição, que, segundo ele, vinha sendo ensaiada desde *A Estrela Sobe* e cujo ápice seria justamente *O Espelho Partido*.<sup>152</sup> Daí sua superinterpretação ao associar a marcha da personagem Leniza com a do seu autor, pois, tal como ela, Rebelo seria um solitário, recém saído de um “pequeno mundo antigo”, que caminhou sozinho e vitorioso rumo ao “grande mundo moderno”:

Com esse livro [*A Estrela Sobe*] Rebelo apresentava um primeiro indício de que se preparava para uma tentativa de romance que abrangesse os diversos aspectos da vida carioca e nacional. A vida de Leniza representava uma luta solitária, vitoriosa, mas com um preço alto a pagar, para libertar-se de seu ambiente estreito, de seu ‘pequeno mundo antigo’ para o ‘grande mundo moderno’, cuja porta de entrada será o sucesso da cantora. No romance seguinte, o *Espelho Partido*, Rebelo mergulharia no caos do nosso tempo. Ficaria mais difícil apresentá-lo como continuador de uma tradição, justamente porque seu romance era sintoma de uma grande ruptura.<sup>153</sup>

De acordo com "história paradoxal da tradição moderna" proposta por Antoine Compagnon, a modernidade é atravessada por alguns paradoxos nos séculos XIX e XX, entre os quais estão, primeiro, a configuração de uma "negação da tradição", isto é, a afirmação de uma consciência do presente que não ignorava o passado, mas apenas dispensava-lhe a autoridade e a atemporalidade próprias da ideia de tradição, da mesma maneira que se posicionava criticamente em relação ao privilégio dado aos "vencedores" por certa narrativa histórica. Já o

<sup>151</sup>FRUNGILLO, Mário Luiz. op. cit.

<sup>152</sup>FRUNGILLO, Mário Luiz. op. cit.

<sup>153</sup>Ibid.,p.47-48.

segundo paradoxo consistiu em fazer daquela negação uma tradição em si mesma, ou seja, uma "tradição de negação", cuja ruptura com o passado era atravessada pela necessidade de acelerar o tempo, reconciliando-se equivocadamente com a ideia de progresso.<sup>154</sup> Nesse sentido, aquela avaliação de Frungillo me parece ceder a visão progressista que privilegia na trajetória artístico-literária de Rebelo seu potencial evolutivo, subtraindo o tanto de impureza em sua obra, a qual é conciliada, no limite, com a "tradição de negação", isto é, com certa noção de vanguarda absolutamente estranha a Rebelo.

Se é bem verdade que a linguagem intermitente e os temas históricos relacionados a "era dos extremos", para utilizar a já bastante conhecida expressão com a qual o historiador Eric Hobsbawm batizou as intensas e simultâneas transformações do "breve século XX",<sup>155</sup> estão mais presentes n'*O Espelho*, isso não significa dizer que estão completamente ausentes em seus livros anteriores, e o mesmo vale para o memorialismo, hajam vistos, entre outros, os contos de *Três Caminhos*. Outrossim, o cotidiano carioca não está absolutamente ausente d'*O Espelho*, ao contrário, é possível observá-lo em inúmeras de suas anotações, apenas os planos, o primeiro e o de fundo, se revezam constantemente, e isso sem falar nas inúmeras referências que, em seu diário, Eduardo/Rebelo faz aos autores da "tradição" que lhe eram caros.

Já Ariovaldo Vidal sustenta que, apesar de enxergar nos contos e romances rebelianos surgidos entre as de 1930 e 1940 um "ensaio" ou "preparação" para *O Espelho*, não há nessa trajetória uma linha evolutiva propriamente dita ou qualquer marco que justifique uma distinção essencial entre uma fase e outra, sobretudo porque, entrelaçando-as, estariam o predomínio da observação sobre a imaginação, do memorialismo sobre a ficção e o aspecto fragmentário em detrimento da impressão de unidade, o que o leva a concluir que *Espelho*, mais diário que romance, constitui um "*journal-à-clef*", e não um "*roman-à-clef*", pois "no romance, seja qual for a construção, fechada, aberta, fragmentária, discursiva, etc., há um sentimento de unidade, que está ausente do diário, independente de certa intenção poética, ou desejo de alçar o fragmento à altura do símbolo".<sup>156</sup>

<sup>154</sup> Cf. COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

<sup>155</sup> HOBBSAWM, Eric. *A Era dos Extremos: o breve século XX (1914-1991)*. 2a. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

<sup>156</sup> VIDAL, José Ariovaldo. Op. Cit. p. 182.

Seguindo ainda os argumentos de Vidal, esses elementos representariam limites que, em última análise, concorrem para que Rebelo, grande escritor em potencial, não nos tenha legado uma grande obra sequer. A síntese de seus equívocos pode ser resumida, assim, na ideia de inacabamento que, visto em todos os seus livros, descamba e acaba por contaminar *O Espelho Partido*. Nesse sentido, a obra cumpre sua torta função, na medida em que um diário deve ser necessariamente interrompido pela morte, seja ela figurativa ou não, de seu autor:

[...] o inacabado não se resolve como a grande obra acabada, mas como a grande obra inacabada e feita do inacabado. Ou seja, seu tema - o espelho partido - e seu procedimento - o diário - são formas do inacabado, e a obra termina ela também pelo inacabamento, em função da morte do escritor.

Sua obra não muda de direção, não há quebra propriamente: ocorre que o escritor de cem metros - sempre parando antes dos cem - tornou-se maratonista, e para quem havia dito que o romance podia 'acontecer em sua vida, ainda que não fosse romancista, parece ter então encontrado o caminho.<sup>157</sup>

Com efeito, é de se imaginar que a empreitada exigia fôlego, sobretudo para quem tinha na agilidade um princípio narrativo: "O que se pode escrever em duas linhas, nunca escrever em três".<sup>158</sup> Apesar disso, note-se que seu processo de escrita era demorado, porquanto implicava um incansável revolver de seu próprio texto à caça de excessos, procedimento que o extenuava e, como Penélope a tecer o manto, adiava a concreção de seus livros: "Tentei começar um novo romance. As primeira páginas saíram num ímpeto, oito páginas sem interpolações nem emendas. Ao relê-las, rasguei-as".<sup>159</sup>

Isso explica, ao menos em parte, o porquê de Rebelo não ter publicado em grande quantidade, e, se lembrarmos que ele já ia por idade avançada quando da publicação do primeiro dos seus sete cacos, *O Trapicheiro* (1959), ao qual se seguiram *A Mudança* (1963) e *A guerra está em nós* (1968), o quadro não nos há de causar tanta estranheza: em alguma medida, o próprio Rebelo devia ter consciência de que muito provavelmente não conseguiria levar a termo seu ambicioso projeto.

Visto por esse ângulo, o fim dessa história não chega mesmo a ser surpreendente: Rebelo morre em 1973 e deixa inacabada aquela que deveria ter

<sup>157</sup> Ibid., p. 179.

<sup>158</sup> REBELO, Marques. *O Trapicheiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002. p. 272.

<sup>159</sup> Ibid., p.82.

sido a sua grande obra, isto é, aquela pela qual, mais do que todas as outras, gostaria de ser lembrado:

Para guardar? Menti. Menti duplamente. Por mais verazes que nos orgulhemos de ser, sempre mentimos um pouco, porque mentimos a nós mesmos. Nenhum diário é escrito para guardar. Todo memorialista tem um olhinho na posteridade.<sup>160</sup>

Mas, se é verdade que um espelho que se parte perde definitivamente a capacidade de refletir uma imagem indivisa seja de quem ou do que for, talvez a única maneira de reconstituí-lo seja mesmo sustentar seu aspecto multifacetado, pois as fissuras d'*O Espelho*, enquanto partes constituintes de seu inacabamento, nunca são ocupadas por uma imagem fixa ou perene. Pelo contrário, sua condição de "entre" é reforçada reiteradas vezes, a ponto de estarmos sempre diante de um espaço fronteiro que não distingue, senão de forma provisória, ficção e documentário, memória e história, acabamento e inacabamento, ou "*roman-à-clef*" e "*journal-à-clef*", como querem, respectivamente, Mário Frungillo e Ariovaldo Vidal. Não à toa, entre as suas opinião, visão de mundo e experiência de vida e as do narrador de *O Espelho*, Rebelo apõe as de Eduardo, personagem e narrador a meio tom de si mesmo, e que se acomoda (des)confortavelmente entre os dois papéis. Por fim, mas não menos importante, esse entre-lugar constitui-se de constantes, e não obstante descontínuos movimentos cujos impulsos refletem os passos trôpegos do autor, como vemos na anotação de 9 de maio de 1939:

Sucessivos e desorientadores, tornando a leitura tropeçante e fastidiosa, os cortes deste livro não podem ser levados à conta de quebra de unidade - são a pura essência do meu ser, feito de fluxos e não de água corrente. Os buracos nas esculturas também são esculturas. As pausas nas partituras também são música. Dormir não será viver?<sup>161</sup>

Com o devido cuidado exigido por esse terreno movediço e esburacado, sigamos esses (re)fluxos rebelianos na contramão e voltemos ao conto *Oscarina*, carro-chefe do livro de mesmo nome que assinala a estréia de Rebelo, para melhor observarmos de que material é feito este inacabamento próprio de suas obras.

<sup>160</sup>REBELO, Marques. *A Mudança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002. p. 84.

<sup>161</sup> Ibid., p. 80. [grifos meus]

Em *Oscarina* temos a história de Jorge, jovem suburbano que, em busca de sustento sem precisar recorrer aos estudos, resolve sentar praça no exército, o que muda irreversivelmente sua vida. Apaixona-se pela mulata Oscarina, que conheceu no "mafuá de Botafogo" e, por conta do desempenho no futebol do quartel, ganha e adota dali para diante o apelido de Gilabert, pela semelhança performática com o jogador do Andaraí: "- Viradas dessas, entradas assim, cutucadas malucas no gol-quíper? Só o Gilabert, o Gilabert do Andaraí".<sup>162</sup> A transformação se opera definitivamente quando Jorge, agora Gilabert, abandona a noiva, Zita, e os louros de um futuro proporcionado pelo casamento convencional, para se amancebar com Oscarina. Aparentemente satisfeitos, morando no morro e fazendo planos para o futuro, assim termina a história dos dois amantes.

Termina, mas não acaba. É o que muito bem apreende, novamente, Mário de Andrade, para quem *Oscarina* tratar-se-ia, na verdade, de um romance que restou inacabado, pois a história não só poderia como deveria continuar, mas o autor teria preferido encerrá-la ali, arbitrariamente:

Talvez a única reserva que se possa fazer a esta página é acabar tão cedo. Na verdade se trata de um romance, e a impressão que a gente tem é que o autor se cansou, de repente, e acabou porque quis acabar. Só existe como fim o visível ponto final. O romance continuava. Não é preciso que Zita morra, que Oscarina dê o fora no sargento, como as probabilidades indicam: a verdade é que se percebe que este sargento, figura principal do caso, ainda persevera em nosso prazer literário pelas muitas comessinhas [sic] peripécias importantíssimas que irá viver. Nas obras de arte pouco importa o ponto em que as vidas e os casos terminem, eu sei: importa porém que a obra nos dê todo o sentido duma vida ou dum caso. E é isso que em *Oscarina* ficou no meio.<sup>163</sup>

Sem forças para continuar acompanhando *Oscarina*, Rebelo deixa o conto no meio do caminho, assim como ficam também as histórias de inúmeros outros de seus contos. Mais do que isso: este mesmo e ambíguo ponto final, que deixa a impressão de continuidade para fora das páginas, duplica-se nos romances rebelianos.

A história de *Marafa*, por exemplo, é composta por dois universos distintos, cujas histórias correm em paralelo: de um lado, temos as personagens José e Sussuca e, de outro, Teixeira e Rizoleta, cada qual vivendo seu drama

<sup>162</sup> REBELO, Marques. *Oscarina*. In: *Contos Reunidos*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010. p. 43

<sup>163</sup> ANDRADE, Mário de. Revista Brasileira de Letras, fase IV, ano I, nº 1 (out/nov/dez 75), Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 1975.- p. 147-148 [grifos meus]

particular. Comum a ambos os casais, apenas o ambiente do Rio de Janeiro da década de 1930. O encontro se dá meramente por acaso, e apenas em dois curtos momentos do romance. No primeiro, José, funcionário público mediano, se envolve em uma briga com o malandro Teixeira, que o jura de morte. No segundo encontro, Teixeira cumpre a promessa e o romance termina, novamente, pela mais completa arbitrariedade do autor em fazer as duas histórias se encontrarem, resolução esta que, segundo José Vidal, era desnecessária:

A ligação entre as histórias é, a rigor, desnecessária para que haja romance e unidade, que se pode dar de modo funcional e não causal. A preocupação de Rebelo em criar essa unidade, com as histórias cruzando-se na cena final, é na verdade um limite de seu projeto; tanto assim que o próprio escritor julgava à época que não se tratava de um romance e sim de duas novelas 'misturadas'.<sup>164</sup>

A ele, Rebelo provavelmente pagaria na mesma moeda com que Eduardo pagou a Pedro Morais, personagem que tudo leva a crer tenha sido inspirada em Prudente de Morais, neto, cuja avaliação de *Rua das Mulheres* (Marafa) é, na prática, a mesma de Vidal. Na anotação de 7 de junho de 1936, Rebelo defende-se questionando qual seria, afinal de contas, a "fórmula para o romance":

E com surpresa [Pedro Morais] dedicou, hoje, meio rodapé à *Rua das Mulheres*. Não é um romance - diz -, são dois contos se entrecortando. Poderíamos responder que não existe uma fórmula para o romance; se tomarmos um grande romance do século XVIII e um grande romance deste século, quase nada têm em comum, como se fossem coisas de gênero diverso. E que mesmo um romancista pode achar para seus romances os mais diferentes caminhos e processos. Mas o que convém a um escritor é não responder à crítica, sob hipótese alguma, não como prova de humildade ou submissão, mas, pelo contrário, como prova de respeito por si próprio e pela obra que é autônoma - livro impresso é filho que já não nos pertence, é fruto que se libertou da árvore, é domínio público, aberto a todos os comentários, sujeito a todas as restrições.<sup>165</sup>

Mas o contra-ataque é, na melhor das hipóteses, característico de um autor resignado consigo mesmo e com sua obra. No fim das contas, a Rebelo "convém não responder a crítica", no que, de certa forma, ele a consente, pois entre a sua intenção e o resultado final, convenhamos que acontece com *Marafao* mesmo que com *Oscarina*, isto é, os dois contos se cruzam e o romance acaba no ponto em que bem entende o autor, deixando-o com um ar de inacabado. Fossem dois

<sup>164</sup> VIDAL, José Arioaldo. Op. Cit. p. 82.

<sup>165</sup> REBELO, Marques. *O Trapicheiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002. p. 84.

contos, ou duas novelas, e, provavelmente, tê-los-ia dado o mesmo tratamento que dispensara a *Oscarina*, ou seja, ficariam, José e Teixerinha, bem como Sussuca e Rizoleta - e estas ficam mesmo - no meio do caminho.

Talvez isso se explique pelo fato de que *Marafatenha* sido escrito às pressas para concorrer ao *Grande Prêmio de Romance Machado de Assis*<sup>166</sup>: "Nunca se poderá ser admissível um livro escrito, às carreiras, para um concurso literário. Tenho que reescrevê-lo para atenuar esta nódoa, se houver o ensejo de uma segunda edição".<sup>167</sup> Mas o problema não reside tanto na falta de tempo para melhor elaborar a trama do romance. No limite, é como se Rebelo, mais inclinado à rapidez e à abertura próprias do conto, tivesse ele mesmo se forçado a ser outro e dar uma impressão de unidade e profundidade através do fabrico de um acabamento qualquer para atender às supostas expectativas do cânone e ser minimamente aceito junto ao público, como se queixa Eduardo na anotação de 13 de março de 1937:

- O público brasileiro ainda não acredita no conto, quando é o conto o que a nossa literatura tem, por enquanto, de mais alto. Como não acredita na música de câmara. Ele acha que, em música, a coisa precisa ser orquestral para ser séria. E que, em literatura, a história precisa ter trezentas páginas, no mínimo, para ser profunda.<sup>168</sup>

Já no caso de *Três Caminhos* (1933), livro intermediário entre *Oscarinae Marafa*, ao invés de forjar rejuntas superficiais, Rebelo sustentou as partes estanques, deixando-as falarem e valerem por si mesmas, do que resultou três contos relativamente extensos e com forte cunho autobiográfico. Pela íntima conexão que possuem, poderiam ser cada qual um capítulo de um romance que lhes envolveriam numa unidade maior. No entanto, aqui Rebelo não fez concessões e reafirmou sua veia de contista. É isso, aliás, o que ele próprio nos diz sob a forma de nota, anteposta aos contos como uma espécie de advertência:

<sup>166</sup> O prêmio foi criado pela Companhia Editora Nacional, com patrocínio da Associação Brasileira de Imprensa. A comissão julgadora foi composta por Agrippino Grieco, Gastão Cruels, Gilberto Amado, Hebert Moses, Moacyr de Abreu e Monteiro Lobato. *Marafa*, ou *Romance Branco* (título inicial), dividiu o prêmio com outros três romances "em igualdade de condições quanto ao mérito literário", segundo a ata do júri: *Música ao longe*, de José Fernando (pseudônimo de Érico Veríssimo), *Totônio Pacheco*, de Philotecto Telles (pseudônimo de João Alphonsus Guimarães), e *Os Ratos*, de B. Felipe (pseudônimo de Dionélio Machado). Marques Rebelo participou com o pseudônimo de José Maria Nocaute. De cada livro a Companhia Editora Nacional fez uma edição de 2.500 exemplares numerados. Cf. REBELO, Marques. *Marafa*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935.

<sup>167</sup> REBELO, Marques. *O Trapicheiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002. p. 131.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 210.

'Vejo a lua no céu', 'Circo de coelhinhos' e 'Namorada' representam capítulos imperfeitos de três romances tentados, onde *cada pequenino herói estava no seu caminho*. Se não os prossegui, não foi por negligência ou incapacidade. *Falou mais forte a piedade de não lhes dar destinos*.<sup>169</sup>

Sem dúvida, pode-se entrever nessa advertência um qualquer coisa de auto-defesa, como uma antecipação a má vontade de críticos quanto a sua "negligência ou incapacidade" para dar aos personagens os seu devidos destinos, isto é, de dotar suas vidas de sentido. Preenhe de potencialidades, "cada pequenino herói" tem seu curso deliberadamente interrompido pelo autor no ponto em que lhe convém, e o que fica para o leitor, que não pode mais acompanhá-los, é tão-somente sugestão ou discreta insinuação. Sendo assim, não são as personagens que param, mas Rebelo que para de segui-las.

Ainda a esse respeito, *A Estrela Sobe* (1939) é emblemático. Neste romance, pela primeira e única vez Rebelo lança uma mulher como protagonista, Leniza Meier, e sua história em resumo é a seguinte: por ter sido criada numa casa de cômodos situada numa estreita e mal iluminada ladeira no já suspeito bairro da Saúde, região central do Rio de Janeiro, a personagem conhece desde muito cedo a promiscuidade. É nesse ambiente pobre, de cansaços e desejos recalcados, majoritariamente masculino e dubiamente marginal, que Leniza aprende a viver utilizando-se de sensualidade e erotismo para "subir" na vida sem se dobrar ao papel que lhe seria reservado caso optasse por um casamento no estilo pequeno-burguês, para o qual pretendentes não lhe faltavam dada a sua atraente e sensual beleza. Em meio a isso, alimentava-se, por seu talento musical, do sonho de se tornar cantora do rádio, do sonho de outra vida, enfim, em que pudesse ser livre das amarras sociais que a prendiam antes mesmo dela nascer. Mas a busca para torná-lo realidade exige dela a negação de princípios morais que lhe foram transmitidos por sua mãe e, no limite, o abandono de si mesma.

É patente que, para compor sua protagonista, Rebelo tenha se inspirado em outras duas personagens femininas criadas, respectivamente, por Manuel de Almeida e Machado de Assis: Vidinha, a mulatinha que cantava lundus em

<sup>169</sup>REBELO, Marques. *Três Caminhos*. In: *Contos Reunidos*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010. [grifos meus]

*Sargento de Milícias*, e, principalmente, a dissimulada Capitu, de *Dom Casmurro*.

Para Ariovaldo Vidal,

Leniza é uma Capitu jogada numa cidade moderna, com muito da dissimulação da outra, já vivendo de trabalho assalariado, e sujeita a outras formas de opressão; uma Capitu menor, sem dúvida, mais pobre em mais de um sentido, mas talvez a maior reencarnação do modelo machadiano no romance brasileiro moderno, numa cidade – ao menos a que ela conhece – que não admite a mesma elegância da outra. Mesmo porque o contexto da literatura de 30 é outro em relação a Machado: cresceu de modo decisivo aquela classe de brancos livres, agora transformada numa classe média às voltas com a pobreza, mas assalariada e mais ou menos reivindicativa.<sup>170</sup>

Quando se comparam desse modo as personagens a tendência é mesmo a de diminuir a do primeiro frente àquela criada pelo mestre, e com isso perder de vista suas especificidades. Sendo assim, prefiro seguir a advertência do próprio Machado, segundo a qual, nas dificuldades em se "topar com o cadáver de um homem célebre" sem se poder alcançar-lhe o mesmo parâmetro, "o melhor é fitar o morto, calar-me e adeus".<sup>171</sup>

São muitas as vezes que o onisciente narrador rebeliano intromete-se, em maior ou em menor grau, nas histórias de suas personagens. No romance em questão, vemos-no agir dessa forma inclusive através de seis notas de rodapé, numa das quais rende tributo a Shakespeare via Machado: "Leniza, tal como Hamleto e Machado de Assis endossando Hamleto (vide *Várias Histórias*, p. 9), acreditava na pluralidade dos mistérios. Tudo faz crer ao autor que só há um Mistério, mas como não pretende corrigir ninguém, registra a sua opinião etc".<sup>172</sup>

Não há dúvida de que Rebelo tenha se inspirado nos narradores de Manuel de Almeida e, sobretudo, Machado de Assis. Contudo, em Rebelo, o resultado é bastante diverso. Se em *Três Caminhos* uma pequena nota serve de justificativa para o abandono de seus "pequeninos heróis", n'A *Estrela Sobe* ele o faz apenas nas últimas linhas, assumindo assim sua identidade enquanto autor/narrador:

[...] aqui termino a história de Leniza. Não a abandonei, mas, como romancista, perdia-a. Fico, porém, quantas vezes, pensando nessa pobre alma tão fraca e miserável quanto a minha. Tremo: que será dela, no inevitável balanço da vida, se não descer do céu uma luz que ilumine o outro lado das suas vaidades?<sup>173</sup>

<sup>170</sup> VIDAL, José Ariovaldo. Op. Cit. p. 136.

<sup>171</sup> ASSIS, Machado de. "A Semana", em *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 28.08.1892.

<sup>172</sup> REBELO, Marques. *A Estrela Sobe*. 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010. p. 92.

<sup>173</sup> Ibid., p. 222.

Por mais que o leitor possa deduzir o final da história de Leniza antes mesmo da última página, para sua surpresa o romancista se recusa a fazê-lo. Prefere deixá-lo aberto, na forma de pergunta, dando a impressão de que, doravante, não tinha mais forças para acompanhá-la. Sua vida, assim como de muitas outras de suas personagens, vale menos pela conclusão de uma trajetória que pela trajetória ela mesma. Daí Rebelo opor ao todo a parte, ao ciclo biológico, social ou psicológico de uma vida, apenas uma breve experiência, ao sentido moral ou histórico, aquilo que Mário de Andrade, em outro artigo, chamou de "entrecho vagabundo", representativo dos "romances abertos", nos quais "a participação do romancista é mais livre e principalmente mais contemplativa; os personagens e os fatos vão se fixando por acrescentamento", o que "mostra a arbitrariedade conceptiva em que o romance acaba".<sup>174</sup>

O inacabamento, fruto da simples arbitrariedade, resulta numa abertura narrativa, num não-final. E é nesse espaço contingencial, gerado por um livre ato de suspensão no tempo, que Rebelo insere sua literatura e a si mesmo, habitando, como disse o poeta Lêdo Ivo, uma "zona literária discreta, silente e umbrosa", a qual denomina a "Tijuca da literatura",<sup>175</sup> em alusão ao fronteiro bairro localizado na Zona Norte do Rio de Janeiro, em que Rebelo viveu efetivamente por algum tempo e onde, simbolicamente, teria assentado as bases de sua literatura.

### **3.2. Mais páginas para gerar silêncio**

A literatura de Marques Rebelo é alimentada, antes de qualquer coisa, pela observação, no sentido de que depende quase sempre do olhar de um narrador onipresente, que via de regra coincide e se encontra no próprio autor. Mesmo quando se tratam de narrativas mais próximas do memorialismo, como são os casos, especialmente, d'*OEspelho* e dos contos de *Três Caminhos*, destaca-se o papel decisivo que presença e descrição visual desempenham na composição de sua narrativa.

<sup>174</sup> ANDRADE, Mário de. "A Estrela Sobe". In: *O Empalhador de Passarinho*. São Paulo: Martins, 1972.p. 126.

<sup>175</sup> IVO, Ledo. Revista Brasileira de Letras, fase IV, ano I, nº 1 (out/nov/dez 75), Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 1975.p. 181.

No entanto, o olhar deste autor/narrador não é guiado por nenhuma aspiração superior, ou melhor, não é atraído senão por aquilo que lhe está próximo. Navegante de cabotagem, Rebelo não é dado a aventuras de sintaxe nem tem a pretensão de capitanear mar afora qualquer que seja a nau, de modo que muito pouco se afasta da costa durante todo o percurso de sua carreira de escritor, como confessa Eduardo na anotação de 25 de julho de 1942, sobre sua visita a Mário de Andrade em São Paulo: "Compreendia pela primeira vez, veridicamente, que havia oceanos e regatos, que meus olhos jamais poderiam abarcar espaciais horizontes que minhas águas seriam, quando muito, as de recôndita enseada, longe das grandes linhas de navegação".<sup>176</sup>

O que Rebelo via e descrevia, somente podia fazê-lo superficialmente, portanto: "Sei da parte de talento que tenho e a que me falta - a densidade, a penetração, a profundidade. Vejo tudo muito de fora. Quem vê de fora não vê nada, ou vislumbra apenas".<sup>177</sup>

Escrito em primeira pessoa, o conto *Em Maio* pode servir como exemplo do que venho tratando. Nele, o narrador sai à rua e caminha a esmo numa tarde de domingo: "são os meus passos que me conduzem neste límpido dia de maio [...]".<sup>178</sup> Assim guiado, enquanto anda, o mundo ao seu redor vai-se nos descortinando gradualmente. Sua presença é discreta, como se um véu o protegesse de quaisquer retribuições e constrangimentos, o que permite a seu olhar repousar onde bem entender. Por estar em movimento, tudo é visto de passagem, ou seja, seu olhar não se fixa por muito tempo em nada: passa o bazar, vê a francesinha, atravessa a "rua de maus paralelepípedos por onde passam os bondes barulhentos", cruza a avenida, passa pela "praça de ardores africanos", depara-se com um sujeito conhecido, observa a "menina de boina escarlate" e o guarda-civil a esperar alguém, entra no jardim, etc. Para cada personagem visto em sua cena particular, é feito um breve comentário que vale por si, pois não há quaisquer conectivos entre essas micro-histórias. O fim da tarde marca o fim do olhar e, subsequentemente, do conto, tão sem razão de ser quanto o próprio

<sup>176</sup>REBELO, Marques. *A Guerra está em nós*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009. p. 131.

<sup>177</sup>REBELO, Marques. *A Mudança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002. p. 266.

<sup>178</sup>REBELO, Marques. "Em Maio". In: *Contos Reunidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977. p. 65

narrador: "dentro de tanta paz eu sou um homem sem motivo e lá fora, na vida, um tímido que se aterra".<sup>179</sup>

Sem formar um todo, as imagens se acumulam e estão em correlação ao movimento do narrador que, mais ou menos atento, não se fixa por muito tempo em nenhuma delas. A um possível exercício de aprofundamento, opõe-se a lânguida descrição que impede a formação de enquadramento, de moldura da cena. Em outras palavras, a observação não é método e nem está a serviço da explicação ou de uma postura crítica da parte de Rebelo.

Numa passagem de *A Mudança*, enquanto espera Luísa, sua segunda esposa, prestar exames para um concurso, Eduardo, tal qual o narrador de *Em maio*, movimenta-se e, ao fazê-lo, seu olhar dirige-se simplesmente àquilo que lhe interessa, a saber: a ordinária paisagem formada por homens e mulheres igualmente ordinários em suas ações cotidianas e efêmeras, sem qualquer alcance para além de si mesmos:

O calor enlanguesce, o asfalto transpira a armazenada soalheira, as vestimentas são claras, mais nus os ombros das mulheres, que a moda cada dia devassa mais os corpos femininos com decotes e tecidos transparentes, que agitam os moralistas que fazem Frei Felipe do Salvador subir ao púlpito com palavras candentes e vigiar, severíssimo, a porta da sua igreja para evitar a entrada de ovelhas despudoradas. O marinheiro é do "Minas Gerais", lá está na fita do gorro; o crioulo é do Flamengo, lá enverga a camisa rubro-negra; mas o escudo vascaíno está pregado no alto das prateleiras de quinado, clarete e alvaralhão. O refresco de tamarindo é intragável, a antítese daqueles que Mariquinhas fazia, espumantes e travosos, deixo-o a meio copo, no reservado discute-se com muletas escatológicas, saio do café com bafo de batatas fritas. Das janelas do Externato vinha uma luz amarela e triste, que lembrava a do clube em Campina Verde. Caminho para a direita, a igreja de Santa Rita é uma evocação colonial, encontro a Rua Acre. É o cheiro do café em grão, de carne-seca, de serradura molhada, de aniagem, de pez e queijo, violento como chulé, e cães rateiros latem para os passantes dentro dos armazéns fechados, farejando a fresta das portas. E a ladeira se mostra, calçada de pedras, ladeira em lances como uma escada - é o Morro da Conceição, que não desassocia da gravura colonial com negros subindo ao peso das vasilhas d'água na cabeça.<sup>180</sup>

Eduardo vê, interessa-se, chega perto, descreve e, ato contínuo, muda o foco, apenas para reiniciar novamente o mesmo movimento. Em alguns momentos, ele é tocado pela memória, mas a digressão dura pouco e, ao encontrar outro elemento cotidiano de sua própria infância, não tem desdobramento. Retoma rapidamente o rumo orientado pelo presente. Outrossim, quando se depara com a

<sup>179</sup> Ibid., p. 73.

<sup>180</sup> REBELO, Marques. *A Mudança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002. p. 227.

ladeira do Morro da Conceição e lhe vêm à memória a forte presença dos escravos negros que por ali trabalhavam, não lhe convém fazer nenhuma consideração que, ligando passado e presente, ultrapasse a simples dimensão da lembrança. Não demora muito e ele sobe o morro para continuar vendo: "Subo. No mimetismo do muro, o parzinho se agarra na sístole e diástole do desejo. Morcegos cruzam a treva, que acolcha os postes espaçados. Subo - vejo o mar!"<sup>181</sup> Suas investidas são tão inabaláveis quanto incompletas, porquanto fazem-no aproximar apenas até o ponto em que sua atenção não se prenda demoradamente, o que lhe possibilita lançar-se a novos cenários e dar início a novos movimentos da mesma natureza.

Tudo é visto de passagem, de modo que entre sujeito e objeto reste um espaço estreito que, no entanto, não se deseja transpor. Portanto, não se trata aqui de um "observador de primeira ordem", porque esse espaço não pressupõe uma hierarquia entre o sujeito ativo, dotado da faculdade de conhecer, e o objeto, que assim perderia sua dimensão de coisa. Tampouco a mimesis é colocada em xeque, de modo que sua literatura não pressupõeum "sujeito de segunda ordem", que julga o mundo a partir dos limites de sua própria capacidade de observação.<sup>182</sup> Em Rebelo, a observância é provisória simplesmente porque se submete à fugacidade do movimento: "[...] sou um batedor de imagens, apenas, como os há de carteiras".<sup>183</sup>

Esse procedimento, cujo efeito é a vivacidade e a pluralidade de situações, atravessa toda a literatura rebeliana, e é comum nos depararmos com cenas como a citada acima, que se desdobram em múltiplas situações e outros tantos personagens,<sup>184</sup> dando a impressão de ausência de uma trama central em torno da qual girariam todas as outras, de que sua ficção não tem propriamente um enredo<sup>185</sup> ou de que sua tensão é mínima.<sup>186</sup> Nesse sentido, na distância que Rebelo mantém entre si mesmo e o outro não há tensão nem desejo de interpretação, isto é, não se pressupõe um avançar a fronteira, mas apenas um movimentar-se dentro de seus limites.

<sup>181</sup> Ibid., p. 228.

<sup>182</sup> Cf. GUMBRECHT, Hans Ulrich. "Cascatas da modernidade". In: *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

<sup>183</sup> REBELO, Marques. *Trapicheiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002. p. 93

<sup>184</sup> Vidal, José Arioaldo. Op. Cit.

<sup>185</sup> ALMEIDA, Paulo Mendes de. "...Quando viu em Marques Rebelo o criador do moderno conto nacional". In: REBELO, Marques. *Oscarina*. São Paulo: Clube do Livro, 1973.

<sup>186</sup> BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1984. p.

Em relação à caracterização de suas personagens, já vimos no capítulo anterior o quanto ela deve ao fascínio que Rebelo nutria pela caricatura, técnica que utilizou largamente, inclusive para a composição de Manuel Antônio de Almeida, seu biografado. Ressalte-se apenas que esse impulso em direção ao caricatural também se relaciona ao estar-em-movimento de sua literatura, em meio ao qual as imagens são "batidas".

Poder-se-ia dizer que Rebelo faz corresponder aspecto físico e psicológico, sendo esse um reflexo daquele, ou que contorno e preenchimento se equivalem no processo de construção de suas personagens, que ganham também elas um quê de esboço, de inacabamento, mas também de movimento fronteiro. Mesmo quando o narrador intromete-se e adentra o pensamento de suas personagens, ele o faz discretamente, sem maiores consequências e, sobretudo, retorna sem demora a sua posição de simples observador, retomando o discurso direto.<sup>187</sup> Outras vezes, o narrador salpica pequenas explicações em meio à descrição apenas para informar ao leitor a história daquela personagem antes de prosseguir na narrativa:

Ele aí olhou-a bem. Era carnuda, tinha os seios fartos, as axilas raspadas, cabelo sedoso e negro. Achou-a linda, batendo os chinelos de arminho e salto alto no soalho sonoro. Estava ali há pouco mais de dois anos. Perdera-se com um soldado que a largara, não achou jeito de voltar novamente para ama-seca, dormiu com um e com outro - caíra na vida. Era esta a sua história. Foi para o espelho e prendeu os cabelos com uma fita verde. Que linda! A polaca de pincenê meteu a cara pela cortina, perguntando "onde estava o anjinho". O homem mostrou um lugar obscuro:  
- Aqui!<sup>188</sup>

Rebelo tanto evita aprofundamentos e abstrações quanto atém-se o mais que pode à superfície do visível. Sua pretensão é a de refletir imagens com o mínimo possível de refração: "Inventar, não! O ideal é obter-se o máximo de realidade num máximo de adaptação".<sup>189</sup> Mas, levando em consideração a análise estilística nos termos de Erich Auerbach, isso não significa absolutamente que nosso autor era adepto de um retorno ao romance realista oitocentista. E por vários motivos. Em primeiro lugar, porque as personagens de Rebelo não são dotadas nem de individualidade nem de engaste histórico concretos, mas, pelo contrário, estão

<sup>187</sup> VIDAL, José Arioaldo. Op. Cit. p. 19.

<sup>188</sup> REBELO, Marques. *Marafa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.p. 10

<sup>189</sup> REBELO, Marques. *O Trapicheiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002. p. 235.

muito mais próximas do arquétipo e, embora o ponto de vista seja o do presente, as referências ao contexto histórico são quase sempre muito sutis e rarefeitas. Em segundo lugar, não há, da parte do autor/narrador, nenhuma pretensão de objetividade ou de transmitir uma impressão da realidade em sua dimensão total, e disso decorre também que a realidade nunca é tratada exaustivamente, mas apenas sugerida. Terceiro, porque sua distância, como disse acima, é preferencialmente limítrofe, o que lhe permite afirmar seu lirismo, presente a todo momento. Por fim, o tratamento dispensado à realidade cotidiana pelo autor carioca não chega às raias daquela seriedade dos franceses, Stendhal, Balzac e Flaubert, autores decisivos, segundo Auerbach, na conformação do realismo moderno.<sup>190</sup>

Rebello se interessa por revelar tramas cujo destino, de tão banal, é passar despercebido até ser esquecido. Revelação passageira de situações idem, portanto, cuja condição não é alterada, como se ele quisesse dar conta do que, por excesso de visibilidade, se torna invisível. De certa maneira, é isso o que nos diz Octávio de Faria, para quem o "grande conteur" tinha dificuldade em ver além: "[Rebello] vê o que está perto - *o que todos nós vemos, apenas sem sabermos 'contar' depois* - mas deixa ao longe, perdido, velado, todo um mundo que a nós atrai grandemente".<sup>191</sup>

Trocando em miúdos, é a "eterna vidinha das vidinhas"<sup>192</sup> que vemos passar pelas páginas rebelianas. É o mundo das crianças em suas brincadeiras pelas ruas suburbanas, dos jovens e humildes casais que buscam meios para casar, das conversas rápidas entreouvadas nos bondes, dos baixos funcionários públicos em seus afazeres burocráticos, do sonhar acordado daqueles que pouco ou nada almejam para si próprios, do viver em pensões, do esperar no ponto do ônibus, dos apertos financeiros, dos sapatos gastos, das donas de casa que contabilizam os mantimentos da casa, das famílias simples à mesa do almoço, temperado com pequenas preocupações interiores:

A mosca desapareceu com o safanão higiênico de dona Carlota, que imaginando lá com os seus botões: Aqui há dente de coelho... - não ousava perguntar nada.

<sup>190</sup> AUERBACH, Eric. "Na Mansão de La Mole". In: *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

<sup>191</sup> FARIA, Octávio de. *Três Caminhos*. In: Boletim de Ariel. 1ed - 08/1933 ano II - n. 11 p. 285. [grifos meus]

<sup>192</sup> REBELLO, Marques. *O Trapicheiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.p. 91

Olhava para o filho, olhava para o marido... Jorge se achava novamente a cinquenta léguas da vida, seu Santos gostava de goiabada com farinha:

- Onde está a farinheira?

A mulher saiu correndo, medrosa:

- Já vai - e desculpava-se: - Não é que eu me esqueci!... Preciso tomar fosfatos. Ando com a cabeça oca.<sup>193</sup>

Tratam-se de acanhados personagens, cada qual habitando um ordinário universo particular, e com os quais Rebelo demonstra muita intimidade ao mesmo tempo em que evita invadir ou transpor a vida desses pequenos "pobres-diabos". Com isso quero dizer que, ao se declinar de completar seus movimentos, Rebelo se recusa a lançar mão da escrita, ou melhor, da "hermenêutica do outro",<sup>194</sup> pois a alteridade apreendida por seu olhar passageiro não é tida como desvio nem tampouco como combinação insólita de elementos normativos. É, nesse sentido, uma literatura "desintelectualizada", como se tudo o que Rebelo precisasse dizer estivesse apenas nas linhas, e não nas entrelinhas.<sup>195</sup>

De acordo com Antônio Cândido, no decênio de 1930 a literatura brasileira, mormente no conto e romance, destacou-se como um singular instrumento de pesquisa humana e social, o que, somado ao seu embalo pelas transformações no cenário político, a ela confere certo caráter de "movimento".<sup>196</sup> Segundo João Luiz Lafetá, essa geração, composta de figuras como José Lins do Rêgo, Jorge Amado, Raquel de Queiroz e Graciliano Ramos, teria promovido assim a "incorporação crítica e problematizada da realidade social brasileira" e com isso canonizado o modernismo ao completar a transição do "projeto estético" para o "projeto ideológico":

Tendo completado de maneira vitoriosa a luta contra o passadismo, os escritores modernistas e a nova geração que surgia [na década de 30] tinham campo aberto à sua frente e podiam criar obras mais livres, mais regulares e seguras. Sob esse ângulo de visão, a incorporação crítica e problematizada da realidade social brasileira representa um enriquecimento adicional e completa – pela ampliação dos horizontes de nossa literatura – a revolução da linguagem.<sup>197</sup>

<sup>193</sup> REBELO, Marques. *Oscarina*. In: *Contos Reunidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977. p. 11

<sup>194</sup> CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.p. 221.

<sup>195</sup> ATHAYDE, Tristão de. *Revista Brasileira de Letras*, fase IV, ano I, nº 1 (out/nov/dez 75), Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 1975.. p. 152

<sup>196</sup> CÂNDIDO, Antônio. "Literatura e cultura de 1900 a 1945". In: *Literatura e Sociedade*. 8 ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000. p.113-114.

<sup>197</sup> LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. p. 31.

Também a esse respeito, mais uma vez Marques Rebelo fica no meio do caminho e não é possível inseri-lo comodamente naquela tendência, pois, se não restam dúvidas quanto a sua inspiração popular, não há nele nenhum esforço efetivo de compreensão do Brasil. Aliás, como se vê pelo desabafo de Eduardo quando do lançamento de *Stela me abriu a porta*, seu último livro de contos, o próprio Rebelo tinha plena consciência de sua inadequação geracional:

A Porta! Outro livro publicado sem a chancela de Vasco Araújo [José Olympio], o que significa não ter o jaquetão cortado pelo alfaiate que dita o sucesso editorial, e sem o tempero social que a crítica exige, mais páginas, portanto, para gerar silêncio. E nunca mais escrever contos para evitar o maquinal, que é o despenhadeiro dos escritores.<sup>198</sup>

Contrariamente ao conformismo de Eduardo, Rebelo parece debochar de quem se julga capaz de levar tal projeto a sério, e até mesmo os raros intelectuais que emergem de sua literatura são tratados pelo narrador com uma ironia impetuosa. Em *Marafa*, Jorge, jovem estudante de medicina com pretensos dotes de escritor, é caracterizado por sua perversão, e a preocupação política de Baltazar, que mesmo não sendo estudante ou aspirante a intelectual, é no mínimo amaneirada:

[Baltazar] Tem um fraco - a política, e o que entende por tal é manter-se numa oposição sistemática, com epigramas mordazes aos que estão no poder. Para ele, três revoluções ainda seria pouco; quatro horas que uma facção dominasse o poder era tempo bastante para desgostá-lo - não era o que ele pensava... E apontava erros, injustiças e roubalheiras - uma súcia!  
- Você leu o último decreto daquele animal?<sup>199</sup>

E entre eles está o seu protagonista, o ingênuo e pusilânime José, irmão do primeiro e colega de trabalho do segundo, que "conformado e contente, ia vivendo sem revoltas" e para quem o Brasil "era o Rio, a sua cidade".<sup>200</sup>

Mas, se é verdade que, a julgar por seus próprios depoimentos e até mesmo pelas anotações diárias de Eduardo, Marques Rebelo quis nos fazer acreditar na sua mais completa falta de compromisso ou, na melhor das hipóteses, na sua crônica indecisão quanto a um posicionamento político-ideológico mais firme, o

<sup>198</sup>REBELO, Marques. *A Guerra está em nós*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.p. 80. [grifos meus]

<sup>199</sup>REBELO, Marques. *Marafa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.p. 33.

<sup>200</sup> Ibid., p. 31-32;36.

mesmo não pode ser dito senão parcialmente em relação a sua literatura, pois não é verdade que ela seja completamente alheia a tais embates. Sem dúvida, procuraríamos em vão aquele caráter ensaístico tão presente na literatura de seus contemporâneos mais destacados, como bem notou Antônio Cândido. Porém, se colocada à contra-luz, sua literatura pode nos revelar alguns contornos de abordagem a questões caras ao contexto sócio-político brasileiro da primeira metade do século XX, especialmente no que diz respeito a nossa desconfortável herança patriarcal e escravocrata.

*Um Destino*, que compõe os contos de *Oscarina*, narra a história de Antônio, funcionário público preterido por sua noiva em favor de Madeira, que também já o havia ofuscado no trabalho simplesmente por ser "doutor" e ele não. Solitário, deixando-se levar pelo acaso da vida, Antônio decide, como compensação, pedir Maria, sua lavadeira, em casamento. Logo em seguida ao aceite, o narrador dá um salto no tempo e é sarcástico ao descrever a vida que levava o novo casal: "Foram morar na casinha do Rio Comprido, muito maltratada pelo último inquilino e que a palmeira, ao lado, diminuía mais. *O primeiro, muito clarinho, mas o segundo, o Luís, saíra bem à mãe*".<sup>201</sup> Maria, que com tudo se contentava, não percebia a frustração que seu consorte mal conseguia disfarçar por ter contraído matrimônio com uma mulher negra e socialmente inferior, termos que, no caso desse conto, são equivalentes: "Mas que estúpida! Nem desconfia!... Teve vontade de descompô-la. Teve ânsias de esmurrá-la [...] Penalizou-se: coitada!...".<sup>202</sup>

Os contos "Vejo a Lua no Céu" e "Circo de Coelhoinhos" ilustram, pelo viés memorialístico, a consciência que Rebelo tinha em relação a essa questão. Em ambos, o recalcado passado da família do narrador/autor irrompe dos silêncios da memória para vir à tona e adentrar a história no presente. No primeiro, situado temporalmente em meio a Primeira Guerra Mundial, há uma ambígua distância que separa o ambiente do narrador Edgar e o morro do Salgueiro, espaço negro e circunvizinho à sua casa, na Tijuca. Numa cena, vemos um melancólico Edgar marcar a hierárquica diferença entre ambos: "O vento trazia a angústia do Salgueiro, num batuque desenfreado. As vozes bárbaras, negras, soturnas,

<sup>201</sup> REBELO, Marques. *Um Destino*. In: *Contos Reunidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.p. 95. [grifos meus]

<sup>202</sup> Ibid., p.96.

crecem nos meus ouvidos, diminuem para voltarem depois mais altas, mais trágicas, na força de novas rajadas".<sup>203</sup>. Noutra, temos uma passagem em que, arrastado pela curiosidade, ele, ainda garoto, se depara com "rebenques, açoites, troncos, e a fila curvada dos negros pelas encostas do cafezal em decadência", no porão de sua própria casa, o qual assume simbolicamente a função de portal mnemônico por onde sua história individual-familiar passa à social-coletiva. Assim, todo um "passado enterrado", com suas "visões tristes do fim da escravatura",<sup>204</sup> traspassa o tempo da mesma maneira que as "vozes bárbaras" impõem-se ao espaço para incomodar os ouvidos de Edgar e permanecerem ainda mais vivas, já que sua criada, negra e cega de um olho, e Tião, servente "preto" e "muito burro", eram ainda certamente uma herança daquele tempo.

Já no segundo caso, o ponto de vista da criança faz a mesma herança ganhar ares de perversidade. Narrado em primeira pessoa, o conto trata da rivalidade entre os meninos Francisco, o narrador, e Silvino, criado por sua família depois que sua mãe, "preta [...] que gastara sem usura a mocidade" para servir sua tia, morrera.<sup>205</sup> A tensão da trama reside, portanto, num dos pilares mais perversos do patriarcalismo, a saber: a violência implícita na submissão do desejo dos dependentes ao de seu senhor, pois a disputa entre Francisco e Silvino girava em torno do amor de dois coelhos ganhados de presente pelo legítimo membro da família. A ironia fica por conta dos coelhos, ambos de "raça", nutrirem mais afeto não por seu "proprietário", mas por Silvino, o agregado cuja pele preta contrastava com os pêlos alvos dos animais.

Numa das cenas em que não consegue conter seus doentios arroubos de ciúme, Francisco chega da escola e vai cego ao encontro daqueles que para ele eram objeto e símbolo de seu poder, certo de que encontraria neles a marca da traição, mas, para seu alívio, "a brancura dos pelos não guardava a marca das pretas mãos odiadas. [...] Batia-lhes, ciumento, furioso. Amedrontavam-se, queriam fugir, orelhas caídas, eu os abraçava, quase chorando, com loucura."<sup>206</sup> Ao final, Silvino morre em decorrência de um atropelamento quando atravessava a praça para colocar uma carta no Correio, ou seja, tal qual sua mãe, morre em

<sup>203</sup> REBELO, Marques. *Vejo a lua no céu*. In: *Contos Reunidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977..p. 172.

<sup>204</sup> *Ibid.*, 183.

<sup>205</sup> IDEM. *Circo de Coelhoinhos*. In: *Contos Reunidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.p.221

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 223.

decorrência do serviço que guardava os resquícios da escravidão. Mas Francisco não se lamenta nem tampouco sente-se culpado. Sem rival, desinteressa-se pelos coelhos, que "já não se mostravam possuidores da famosa brancura dos passados dias de rivalidade", e que morrem logo em seguida. Por um lado, a morte de Silvino reforça sua origem cativa, prendendo o menino negro a um círculo vicioso do passado. Por outro, reafirma os privilégios de Francisco que, doravante nova e completamente livre, pode enfim investir no que para ele era apenas mais um jogo de poder: "No íntimo o que eu sentia era uma completa libertação. A bola era minha ideia fixa. Jogava de beque, jogava mal, jogava como criança, mas jogava".<sup>207</sup>

Especialmente aqui, não há como negar, portanto, que a linha tênue que separa passado e presente, tempo e espaço, escravidão e liberdade, privilégio e igualdade entre classe sociais, representa um dos problemas mais dramáticos da história brasileira, como bem o compreendeu Ariovaldo Vidal.<sup>208</sup> Em outras palavras, ao tratar de todo um ranço escravocrata e senhorial latente em meio a uma sociedade em tese burguesa, Rebelo demonstra sua consciência dos complexos antagonismos sociais de seu tempo. Porém, os exemplos que acabo de listar não passam de exceção, e *Circo de coelhinhos* em especial talvez seja o único conto em que Rebelo toma como enredo um problema de tamanha complexidade e o sustenta com seriedade por toda a narrativa, que se aproxima assim da denúncia.

Via de regra, os contos e romances rebelianos passam apenas superficialmente por dramas como os de Francisco e Silvino, sem levá-los adiante. Rebelo, enfim, suspende aqui e acolá quaisquer ímpetos de investigação sociológica ou de posicionamento ideológico. Afinal de contas, "- Por que pensar que escritor social é só aquele que discute salários, que conta as misérias do proletariado?", pergunta-se Eduardo na anotação de 6 de fevereiro de 1942.<sup>209</sup>

Nesse sentido, nem o maior dos esforços de análise de história social poderia revelar um "Marques Rebelo, historiador", na linha em que Sidney Chalhoub interpreta a literatura de Machado de Assis.<sup>210</sup> As desigualdades de

<sup>207</sup> Ibid., p. 226-227.

<sup>208</sup> VIDAL, José Ariovaldo. Op. Cit. p.59-60

<sup>209</sup> REBELO, Marques. *A guerra está em nós*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009. p. 43.

<sup>210</sup> Cf. CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

classe, por exemplo, permeiam toda a sua literatura, mas não a ponto de se tornarem um ensaio acerca das mazelas brasileiras. O olhar que ele lança a elas se assemelha, na melhor das hipóteses, ao de Baltazar, que descreve um Rio de Janeiro de causar inveja a cinzenta Londres de Friedrich Engels:

Mendigos estendem as mãos imundas, mostrando chagas, andrajos, e deformidades. Mendigas dão maminhas mirradas a esqueletos de crianças. Inválidos, cegos, aleijados, portadores de elefantíase, suspeitas caras de leprosos, há mendigos nas esquinas, nas soleiras, no portão dos cemitérios, nos degraus das igrejas, à porta dos restaurantes, dormindo no sopé das estátuas e nos bancos das praças. Há tantos mendigos e falsos mendigos como há pardais. E há a Comissão de Turismo, convidando o mundo, com maus cartazes, para conhecer as belezas naturais da capital maravilhosa.<sup>211</sup>

Mas, enquanto Engels atribui a depauperação da classe trabalhadora inglesa à industrialização desenfreada e à consolidação do capitalismo na esferas de produção,<sup>212</sup> nosso personagem não pode senão padecer calado diante daquela situação nas ruas cariocas, como nos revela o narrador: "(Baltazar sofre muito.)".<sup>213</sup> Menos ainda pode o pobre Baltazar identificar aí a formação de um cenário propício à luta de classes, com a tomada de poder por parte do proletariado. Sua única reflexão é a conformada constatação do contraste entre toda uma massa de miseráveis e os atrativos naturais da capital propagados mundo afora pelo governo para alavancar o turismo internacional.

Muito embora populares, as personagens rebelianas habitam em sua ampla maioria um indefinido entremeio social, de modo que a opressão que lhes cai sobre a cabeça é aparentemente abrandada, e não lhes chega a provocar revoltas ou algum inequívoco impulso de ascensão social. Compõem, enfim, um extrato social muito peculiar e ao mesmo tempo indefinível, porquanto não se confundem com o operariado urbano, classe que nos anos 1930, devido ao duplo processo de industrialização e urbanização somado a "ideologia do trabalho"<sup>214</sup> levados a cabo pelo governo Vargas, assumia um inédito protagonismo social no Brasil, principalmente no Rio de Janeiro. Também não pode se adequar perfeitamente à definição contrária, isto é, à burguesia. Entre esses pólos, Rebelo escolhe

<sup>211</sup>REBELO, Marques. *Marafa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. p.38.

<sup>212</sup>SCHORSKE, Carl E. "A ideia de cidade no pensamento europeu: de Voltaire a Splenger". In: *Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p.63-64.

<sup>213</sup>REBELO, Marques. *Marafa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. p.38.

<sup>214</sup>GOMES, Angela Maria de Castro. "A Construção do Homem Novo: o trabalhador brasileiro." In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Angela Maria de Castro. *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1982.

permanecer numa zona umbrosa e elege como suas personagens uma grupo amorfo que, à época, o crítico Tristão de Athayde cunhou de "pequenina burguesia", por não sofrerem o suficiente para querer ascender e nem possuírem o bastante para querer se defender: "O Sr. Marques Rebelo, portanto, deixou de lado os extremos sociais e ficou nas entre-águas, onde os movimentos são todos amortecidos".<sup>215</sup>

Por se encontrarem nessa posição intermediária, elas sequer compreendem aquilo que porventura lhes aflige, o que torna frágeis suas ações. Por mais que a origem do incômodo das personagens tenha a ver com os embates da existência terrena e, portanto, temporais, dele são retiradas as concretas arestas sociais, como se, no limite, compusessem apenas um vago drama universal, inesgotável fonte literária conduzida por Rebelo de modo muito peculiar:

QUE OS HOMENS NUNCA CONSEGUEM viver tranquilos, não chega a ser produto de maldição divina, como tentam impingir alguns espíritos malévolos ou obscurantistas. É a condição própria da dura existência humana na luta pelo lugar ao sol, cujos raios bem poderiam ser mais calorificamente igualitários. E os exemplos desta universal intranquilidade, fonte de insegurança e silo de ressaibos, cuja incidência pode levar à morbidez, são, em prosa e verso, para incompreensão de muitos, a invariável e infundável matéria-prima da literatura pelo tempo dos tempos.<sup>216</sup>

Assim, suas personagens perambulam como Seu João, que sofre de uma angústia terrível cujo diagnóstico desafia até mesmo o saber medicinal, o que é percebido somente pelo oculista, seu último fio de esperança, que demonstra compartilhar das mesmas e desconhecidas "perturbações". Andavam todos afinal no mesmo "labirinto":

[...] Custa um pouco, meu amigo. O senhor durante quatro anos não mudou de lentes. Vai pouco a pouco. Calma. Duram muito essas perturbações. Às vezes vão a meses. São perturbações do labirinto.

Seu João riu amargo:

- Num labirinto vivo eu, doutor!

O médico abaixou os olhos pequenos que (João reparou bem) pareciam ter chorado.

-Também eu, meu amigo, também eu. Todos nós andamos num labirinto".<sup>217</sup>

<sup>215</sup> ATHAYDE, Tristão de. Op. Cit., p. 151-152. [grifos meus]

<sup>216</sup> REBELO, Marques. *O Simples Coronel Madureira*. 3 ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2003. p. 13 [caixa alta do autor]

<sup>217</sup> REBELO, Marques. "Labirinto". In: *Contos Reunidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.p. 298-299.

Por semelhantes labirintos também vagavam outras tantas personagens, como Jonas Madureira, coronel do exército que, sem nunca ter se interessado pela situação política do país, "se viu mais no escuro do que o seu homônimo bíblico no bucho da baleia e sem o Senhor para iluminá-lo", ao ser convocado às pressas por ocasião do golpe de 1964 para assumir um enfadonho cargo burocrático. A mediana extração social do casal é denunciada tanto pelos "vestígios mulatais" de Deolinda, esposa do Coronel Madureira, e que como estratégia para apagar seu passado era "doida para fazer uma plástica no nariz, com o qual sempre implicara, achando-o muito abatado, parecido com o do pai, que o tinha enorme",<sup>218</sup> quanto por sua pacata casinha no Rio Comprido, zona norte do Rio de Janeiro, "adquirida a perder de vista pela Caixa Hipotecária Militar":

[...] é que o arbítrio das promoções e designações de postos levava o oficialato a se dividir em quatro distintas categorias: a dos filhos de Deus, que abiscoitavam missões no estrangeiro; a dos filhos do Homem, que não saíam do Rio ou de São Paulo; a dos filhos da puta, que curtiam o interior do Brasil, mas voltavam; e a dos propriamente ditos, que morreriam na roça se não se reformassem - e na última é que ele, por desgraça, tocara ser inserido.<sup>219</sup>

Já seu Luís escapava de mais um dia de sua bolorenta rotina refugiando-se no sonho, onde vivia um romance de cinema com a desconhecida que viajava ao seu lado no bonde:

Boa distração a gente sonhar, construir castelos, arquitetar episódios romanescos. Espécie de cinema, em que a gente é o ator principal, representando somente cenas que bem nos convêm, papéis de heróis, de vitorioso no último ato, entre palmas, dinheiro, glória e amor!<sup>220</sup>

No sonho também se refugiou Onofre, o mata-mosquito, que por um breve instante viu-se grande e nobre, como um herói da Saúde Pública, matando, muito mais que larvas, a própria "morte que pairava sobre a cidade. [...] Ele, Onofre Pereira da Silva, o 116 da turma de Botafogo!"<sup>221</sup> Surpreendentemente, ao contrastar a importância de seu trabalho com o salário miserável que ganhava em

<sup>218</sup> REBELO, Marques. *O simples coronel Madureira*. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. p. 17

<sup>219</sup> Ibid. p. 14-16.

<sup>220</sup> REBELO, Marques., "Na tormenta". In: *Contos Reunidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977p. 107.

<sup>221</sup> IDEM., "Onofre, o Terrível, ou A sede de justiça". In: *Contos Reunidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977p.153

troca, Onofre ultrapassa a si mesmo e se revolta contra sua situação de classe, o que o aproxima das personagens de Lima Barreto, como o major Policarpo Quaresma, que, de acordo com Nicolau Sevcenko, desenvolve uma consciência tal que o permite passar do ufanismo à crítica da dura realidade do país.<sup>222</sup> Tanto que Onofre chega a bolar um plano que, se fosse levado a efeito, o tornaria o redentor de seus co-irmãos trabalhadores: e se ele deixasse os mosquitos crescerem e atacam os ricos, matando-os um por um? Aí, sim, "acabaria a pobreza. Os pobres desciriam da Babilônia, do Pinto, da ladeira do Leme, para invadir as casas. Desciriam como em procissões, vagarosas, quatro a quatro, levando estandartes, imagens de santo, palmas [...]".<sup>223</sup> Mas, ao fim e ao cabo, falta a Rebelo o ativismo de Lima Barreto, e aqui vemos ressurgir sua singularidade, pois, se Policarpo age e se frustra, Onofre é tão ingênuo que sua ação é suspensa antes mesmo de poder ser colocada em prática. É que espécie alguma de mosquito seleciona seu alvos de acordo com a classe social, ou seja, "pobreza não vacina ninguém contra a febre amarela". Resultado: só lhe restava conformar-se com a marmitta fria, e à brisa do mar coube apenas o simples trabalho de enxotar "o farrapinho de sonho que teimava",<sup>224</sup> deixando natimorta sua utópica revolução.

Os sonhos também movem as já aqui comentadas histórias de Leniza (*A Estrela Sobe*), José (*Marafa*) e Jorge (*Oscarina*), que, de uma maneira ou de outra, também ficam pelo meio do caminho. Por mais que eles forcem brechas, não há, no limite, uma saída concreta para seus labirintos particulares, mas apenas ranhuras no ramerrão de todo dia, sob o qual estão irremediavelmente submetidos os seus dramas. Por não alcançarem efetivamente um lugar próprio, seus limitados feitos aproximam-se da "tática" de Michel de Certeau, pois insinuam-se no lugar de um outro, sujeito do querer e poder que lhe é exterior, como a nação, a política ou a ciência, o que possibilita a Rebelo ficar a meio-tom dessas temáticas. Sendo a tática, por definição, a "arte do fraco", o que ela ganha está fadado a perder-se, posto que não é capaz de guardar nada para si. Por isso, dependem do tempo e têm

<sup>222</sup> SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.p. 213

<sup>223</sup> REBELO, Marques. "Onofre, o Terrível, ou A sede de justiça". In: *Contos Reunidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977., p. 155.

<sup>224</sup> *Ibid.*, p.156-158.

de jogar a todo momento com os acontecimentos para transformá-los em "ocasiões" propícias.<sup>225</sup>

Apesar da empatia que lhes dispensa, as personagens de Rebelo são vistas de passagem, submetidas ao tempo e em suas táticas cotidianas, o que as afasta de um heroísmo singular e extraordinário ou antes as deixa próximas de um outro tipo de heroísmo, coletivo, embora não homogêneo, anunciado, ainda de acordo com Certeau, no romance *O homem sem qualidades*, de Robert Musil.<sup>226</sup> E Eduardo, numa de suas confissões, não me desautoriza a pensar dessa forma:

Há formas de heroísmo que não compreendo. Admiro, mas não compreendo, às vezes me irritam num jeito de meu pai. Que sabemos de nossas reações? que espelho nos põe nus? Será que a minha pusilanimidade se disfarça em pregas de inconsciente, mas calculada incompreensão?<sup>227</sup>

### 3.3.

#### A conversa do dia

Já foi dito na introdução deste capítulo que a oscilação entre os gêneros literários foi uma das principais características da trajetória de Marques Rebelo. Sendo assim, é de se imaginar que ele tenha circulado por eles sem qualquer embaraço. Mas, lembremos: mais que oscilante, Rebelo se desdiz a todo momento, com "[o pensamento] reagindo a cada minuto contra tudo, contra todos, contradizendo-se com desenvoltura sem que me importe um pepino o perigo das contradições".<sup>228</sup>

A crônica diária, nesse sentido, é um bom exemplo. No Brasil, sua história liga-se estreitamente a da literatura e remonta ao século XIX, quando não passava de comentários de rodapé que versavam sobre política, sociedade, arte, etc. Ali ganhou relevo na pena de autores da envergadura de um José de Alencar, que na década de 1850 escrevia semanalmente a seção "Ao correr da pena" no *Correio Mercantil*. De lá pra cá, passou por ninguém menos que Machado de Assis até chegar a Olavo Bilac, já no raiar do século XX, tornando-se "sob vários aspectos",

<sup>225</sup> CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: I artes de fazer*. 21 ed. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 47

<sup>226</sup> Ibid., 57.

<sup>227</sup> REBELO, Marques. *Trapicheiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002. p. 35.

<sup>228</sup> IDEM, *A Mudança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002. p. 363.

diz Antônio Cândido, "um gênero brasileiro, pela naturalidade com que se aclimatou aqui e a originalidade com que aqui se desenvolveu".<sup>229</sup>

Mas foi apenas nos anos de 1930-40 que a crônica se consolidou e assumiu a forma que nos é hoje familiar. Acompanhando o desenvolvimento dos jornais, o gênero se afastou da crítica e do artigo para assumir uma faceta mais natural, aproximando-se de um comentário bem humorado e subjetivo, em cujas linhas o autor faz do leitor um cúmplice de suas próprias experiências. Nesse registro, Carlos Drummond de Andrade e Rubem Braga, cada qual com suas especificidades, foram mestres. O primeiro, por ter transposto assuntos graves para um estilo simples e desprezioso, o segundo por ter sido um "cronista profissional", digamos assim.<sup>230</sup>

Enquanto isso, nosso autor, que se lançou ao mundo das letras justamente nesse período, evitava a "velha patusca"<sup>231</sup> o mais que podia. E, nesse ponto, deparamo-nos com mais uma de suas idiossincrasias. Ao contrário do que era praxe entre artistas e literatos, Rebelo não recorreu ao emprego público para garantir o mínimo de estabilidade financeira e, assim, poder escrever sem maiores apertos, e à burocracia das repartições preferiu o trabalho no comércio. Ora, justamente porque dependia do desempenho mercadológico, é no mínimo estranho vê-lo se recusar a escrever por encomenda, com prazos determinados pelo "cliente". Como se quisesse operar um resgate - que certamente sabia superficial - da áurea do artista, jogada irreversivelmente na sarjeta pelo progresso técnico ainda na virada do século XIX para o XX,<sup>232</sup> Rebelo apresentava dificuldades para se adaptar a um mundo no qual a literatura, tal como outra mercadoria qualquer, havia se submetido também ela às emergências do tempo e às exigências do mercado. Por vezes, ele se lança mesmo a uma espécie de

<sup>229</sup> Cf. CÂNDIDO, Antônio. *A vida ao rés do chão*. In: CÂNDIDO, Antônio et alii. *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas; Rio de Janeiro: UNICAMP; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

<sup>230</sup> Ibid. p. 17.

<sup>231</sup> Expressão utilizada por Machado de Assis para definir a crônica, em contraste com a História: "A história é uma castelã muito cheia de si e não me meto com ela. Mas a minha comadre crônica, isso é que é uma velha patusca, tanto fala como escreve, fareja todas as coisas miúdas e grandes, e põe tudo em pratos limpos". Apud. NEVES, Margarida de Souza. "História da Crônica. Crônica da História". In: REZENDE, Beatriz. (org.) *Cronistas do Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio: CCBB, 1995. p.21

<sup>232</sup> BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Primeira versão". In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1)

romantismo antiquado, inclusive ao evocar como justificativa certos valores morais em contraposição à mecanização e ao pragmatismo da sociedade:

Certo publicitário queria um conto de Natal, cinco páginas no máximo, em quatro dias. Estávamos em novembro.

- Preciso de um mês, pelo menos. Serve?

Não serviu - fiquei sem os 400 mil cruzeiros. Os publicitários são homens práticos. Também sou um homem prático, isto é, odeio o rigor do pragmatismo, do planejamento dogmático, da maquinização desumana. [...] Acreditemos que Deus não ajuda somente a quem cedo madruga. Podemos perfeitamente acordar tarde. Se não houvesse relógios de ponto, mas pontos de honra, a existência seria mais nobre. No dia em que estabeleceram relógio de ponto, larguei um emprego, embora me facultassem só marcar a entrada. Nunca chegara a atrasado. Nunca cheguei atrasado em lugar nenhum. Talvez tenha chegado atrasado no mundo, isso sim. Melhor teria sido se nascesse há um século passado. O progresso do século XX, frio, mercantil, ganancioso e chave de cardiopatias e neuroses, me irrita um pouco. Ou até bastante.<sup>233</sup>

À exceção das crônicas que escreveu para a *Cultura Política*, somente mais tarde, dez anos depois de ter lançado aquele que seria seu último livro de contos, *Stela me abriu a porta*, Rebelo finalmente daria o braço a torcer, e, entre os anos de 1952 a 1954, publicou crônicas na seção intitulada *Conversa do dia*, do jornal *Última Hora*.<sup>234</sup> Como é próprio do gênero, suas crônicas eram descontraídas e irônicas, e seu variado repertório girava especialmente em torno da cultura popular, das transformações da urbe e dos costumes sociais dos cariocas:

Quando o Chefe da Polícia baixou portaria liberando bebidas, lança perfume, beijo e outros usos excitantes durante o carnaval, houve grita e por parte de certos mascarados, como se essa medida constituísse o fim do mundo, e gastando tenebrosos argumentos de quem gosta dos regimes de força, profetizavam imensas calamidades públicas.

Ora, o que o Chefe da Polícia fez não foi mais do que acompanhar uma ordem de coisas que vem sendo insinuada há mais de trinta anos pelos especialistas no campo da educação. E para a imensa decepção dos analfabetos e moralistas de meia-tijela, o carnaval de 52 não teve maiores acidentes que os dos anos passados. Parece até que nunca houve tanta ordem.[...]<sup>235</sup>

<sup>233</sup> REBELO, Marques. Auto-retrato crítico de Marques Rebelo. Revista Brasileira de Letras, fase IV, ano I, nº 1 (out/nov/dez 75), Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 1975.p. 12

<sup>234</sup> A inauguração da coluna se dá em 17 de Janeiro de 1952. Nesta, Marques Rebelo inicia dizendo que, do fundo de sua alma, detestava quatro coisas: cinema, teatro, marmelada e colunismo diário. Cito: “Quarta – colunismo diário, o que não me impede de ter aceitado a coluna que hoje se inicia, depois de um outro diálogo, não menos memorável, com o secretário da redação:

- Seu secretário, eu não tenho a menor vocação para a crônica, mormente para a crônica diária.

- E você pensa, por acaso, que os nossos ministros têm vocação para as pastas que aceitam? [...]

Velho Braga, querido Joel, admirável Paulo Mendes Campos – com licença”Última Hora(p.2).

<sup>235</sup> REBELO, Marques. "Matéria de Carnaval". In: *Conversa do dia*. 29 de fev. de 1952.

Em outros casos, chama a atenção o desembaraço com que Rebelo se lança à "dialogação"<sup>236</sup>, que, preenchendo toda a crônica, suprime qualquer temática e faz o diálogo valer por si mesmo, como se sua narrativa descesse ao limite de uma simples vinheta sem razão de ser, furtada à toa às pessoas, e nas mais diversas circunstâncias:

Rio – Entrou no bar e atirou o lenço em cima da mesinha:  
 - Vinte mil! De seda!  
 - Dou cinco.  
 - Não brinca com mercadoria!<sup>237</sup>

Procedimentos como esses podem ser colhidos aos montes em seus contos e romances, dos quais a oralidade é parte constituinte, como confessa Eduardo: "Tudo que escrevo é de superfície, de sensibilidade, de oitiva - tenho boa orelha para as vozes fáceis que rodeiam, sei reproduzi-las com facilidade e habilidade, digamos com arte [...] Nascesse surdo, pouco que fosse, e não seria um escritor".<sup>238</sup> É lícito deduzir, portanto, que Rebelo sentia-se atraído pela linguagem coloquial, pela gíria, e mesmo pelo "erro" gramatical. E não é por outro motivo que, em seu diário, ele não esconde sua simpatia pelas pérolas proferidas por Felicidade, sua empregada: "Das determinações domésticas: vela nova para o filtro, que Felicidade quebrou - me 'adiscurpe!'".<sup>239</sup>

No entanto, se Eduardo se distancia para registrar a diferença, no mais das vezes Rebelo, enquanto ficcionista, age mesmo como o cronista, isto é, aquilo que poderia ser tomado como um ruído em potencial ou signo de um desequilíbrio sócio-cultural qualquer, é incorporado diretamente à narrativa, a ponto de narrador e personagem serem colocados quase no mesmo plano, o que confere um efeito de naturalidade e vivacidade, como nessa cena, em que Jorge e Oscarina se conhecem:

- Duma morena assim é que eu precisava lá em casa...  
 Oscarina, rebolando, virou de lado, como quem não quer, mas dando corda:  
 - Sai, pato!<sup>240</sup>

<sup>236</sup> Expressão utilizada por Mário de Andrade para caracterizar o que, segundo ele, constitui uma das virtudes mais marcantes da narrativa rebeliana, a saber: a composição de diálogos capazes de expressar o perfil psicológico de suas personagens. ANDRADE, Mário de. "A Estrêla Sobe". In: *O Empalhador de Passarinho*. 3 ed. São Paulo: Martins; Brasília, INL, 1972. p. 128

<sup>237</sup> REBELO, Marques. "Cartões postais". In: *Conversa do dia*. Última Hora, 08/05/1953. p. 2

<sup>238</sup> IDEM. *O Trapicheiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002. p. 495.

<sup>239</sup> IDEM, *A Mudança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002. p. 233

<sup>240</sup> IDEM. *Oscarina*. In: *Contos Reunidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.p. 34.

Não terá sido então por falta de afinidade que Rebelo não aderiu prontamente à pena diária. Com efeito, muitos autores se dedicaram à poesia ou à prosa e à crônica paralelamente, mas em Rebelo a contiguidade é tão mais imediata que ele passa muito tranquilamente de um gênero a outro sem que se note entre eles diferenças essenciais, e não seria equivocado considerá-lo um cronista a despeito dele não ter se dedicado própria ou majoritariamente a crônica. No limite, é como se sua literatura fosse uma grande "conversa do dia".<sup>241</sup>

Mas não é simplesmente pela aparência de conversa fiada que proponho aproximar, num sentido mais amplo, Marques Rebelo da crônica. Na verdade, há aqui outros e mais decisivos motivos que me fazem entrelaçá-los, muitos dos quais já foram elencados neste capítulo. De início, lembro que, tal qual a literatura rebeliana, a crônica é gênero proteiforme e, portanto, escapa a uma definição mais rígida. Outrossim, ambas repousam na confluência resultante de um misto entre a tradição narrativa "clássica", isto é, "realista", e a prosa modernista, mais lírica e coloquial.<sup>242</sup> De acordo com Alfredo Bosi,

Na ficção de Marques Rebelo cumpre-se uma promessa que o Modernismo de 22 apenas começara a realizar: a da prosa urbana moderna. Com a diferença notável de que o escritor carioca não rompeu os liames com a tradição do nosso melhor realismo citadino.<sup>243</sup>

E isso de uma maneira muito particular, pois a esse caráter compósito acrescenta-se que, quanto mais a literatura rebeliana liga-se a cultura urbana local, menos ela aspira a pintar qualquer retrato do Brasil, bem como a crônica, cuja memória que ajuda a conformar tem como referência a cidade, enquanto o cânone literário dos anos 1930 previa um recorte mais nacional.<sup>244</sup>

Há que se lembrar ainda daquela multiplicidade de situações vistas numa única cena, característica da ficção de Rebelo, cujo resultado muitas vezes é a abertura e a sugestão de micro histórias correndo em paralelo à já rarefeita trama central. Se em alguns casos elas soam desnecessárias, configuram, por outro, a verve do cronista, que pela natureza de seu ofício se permite criar pretextos para

<sup>241</sup> Título de sua coluna de crônicas no jornal Última Hora.

<sup>242</sup> CÂNDIDO, Antônio. A Vida ao Réis do Chão. In: CÂNDIDO, Antônio et alii. *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas; Rio de Janeiro: UNICAMP; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p.17.

<sup>243</sup> BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1984. p. 462.

<sup>244</sup> NEVES, Margarida de Souza. Op. Cit.

conjeturar sobre o que particularmente lhe convém sem que para isso precise aventar justificativas extraordinárias diante de seus potenciais leitores.

Essa aparente liberdade na escolha dos temas e na composição da narrativa é compartilhada por Rebelo, que, a seu modo, a conduz para uma prosa prenhe de lirismo. De acordo com Hélio Alves de Araújo, o lirismo presente na prosa rebeliana remonta à fase em que Rebelo arriscou-se como poeta, que, apesar de “morto”, atravessava sua narrativa, sendo mesmo possível identificar aí um traço de sua originalidade e modernidade. Ainda de acordo com o autor, Rebelo teria sido o precursor de um estilo “prosa-poesia”, isto é, muitos de seus contos, e mesmo trechos de seus romances, possuíam forma e tema poéticos, podendo mesmo algumas de suas frases serem perfeitamente transcritas em versos. Como exemplo, Hélio de Araújo cita uma passagem do romance *Marafa* (1935), em que Rebelo se vale do recurso da anáfora, figura de linguagem utilizada especialmente na poesia:

*Ele e ela é que* colhem flores. Há flores, há abelhas, há murmúrios. *Ele e ela é que* sorvem a luz do luar eterno. Os beijos são de uma doçura infinita. *Ele e ela é que* se completam e que pecam nas sombras ramalhantes das estradas.<sup>245</sup>

Isso também não escapou a Manuel Bandeira, que identificou em uma linha de Rebelo o que segundo ele seria uma positiva intromissão da poesia em sua prosa:

No dia 9 de abril de 1937, escreveu Rebelo essas duas linhas de prosa que são pura poesia: “Que flor tu és, Laura, no canteiro antigo? E tu, Solange, que eras narciso, em que ígnea flor de morte te tornaste?”  
Ponha-se o artigo *um* antes de *narciso*, e ter-se-ão três decassílabos lindos, que merecem o terceiro final de um maravilhoso soneto.<sup>246</sup>

É patente, diga-se de passagem, a admiração que Rebelo tinha pelo “Poeta”, como costumava se referir a Manuel Bandeira. Além de lhe dedicar um conto,<sup>247</sup> em *O Espelho Partido* vemos Eduardo comparar, no epicentro de uma terrível crise conjugal, Lobélia, sua primeira esposa, com o cacto, organismo/coisa que dá

<sup>245</sup> REBELO, Marques. *Marafa*. – Edições *O Cruzeiro*, 1947 (revista pelo autor) – p.128 Apud Hélio Alves de Araujo p. 21. [grifo meu]

<sup>246</sup> BANDEIRA, Manuel. Revista Brasileira de Letras, fase IV, ano I, nº 1 (out/nov/dez 75), Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 1975.p. 211.

<sup>247</sup> REBELO, Marques. "Depoimento Simplório". In: *Contos Reunidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

nome a um dos mais belos poemas de Bandeira: "Como o cacto do Poeta, ela é áspera, intratável. Mas não é bela".<sup>248</sup> O que Rebelo parece apreciar na poética de Bandeira é o seu "objetivismo lírico", isto é, sua capacidade de fazer com que a objetividade potencialmente proporcionada pela prosa se transmute na subjetividade do verso, e de extrair emoção daquilo que é apenas *secura*.<sup>249</sup>

Mas, enquanto o cacto de Bandeira é transposto da natureza para o universo da cultura, carregando consigo algo de insólito, o de Rebelo simplesmente repousa no solo prosaico da crise matrimonial. Aliás, a rotina e a intimidade do lar figuram entre seus temas preferidos, onde personagens são amiúde apresentados em seus hábitos absolutamente alheios a qualquer tipo de cálculo, e que não chegam a ter força suficiente para representar relações de causa e efeito em suas histórias:

O jantar é a única refeição que todos fazem juntos durante a semana e durante o qual os filhos são repreendidos de várias maneiras e por variadíssimas causas. Mas, como a fome é conciliadora, tudo acaba muito bem às sete horas para seu Alfredo, que vai tirar a tora na varanda, na cadeira de balanço, e para os garotos, que voltam para o seu verdadeiro domicílio - a rua. Para dona Consuelo, não. Tem que tratar ainda da cozinha, lavar os pratos, guardar a louça, arear as panelas... O rádio está ligado na Estação do Povo - sambas, marchinhas, coisa decente, piadas de matuto, português, turco e italiano. Dona Consuelo chega a parar os seus afazeres para apreciar e rir. De vez em quando dá um palpite:

- Boa, hem?

Seu Alfredo é mais refinado:

- Assim, assim.<sup>250</sup>

O narrador, que observa a cena como se membro da família fosse, dada a intimidade com que dela se inteira, parece não ser guiado por outro objetivo que não o de anotar a maneira como vivem aqueles pequenos seres que não podem suscitar no leitor nenhuma expectativa de arrebatamento. Somadas e perfiladas, essas historietas formam no horizonte uma oblíqua coesão, posto que não possuem ponto de chegada ou plano de fuga. E nisso levam a inconfundível marca de Rebelo, pois, "tal qual os zebus da mesma manada, ajusta[m]-se à feira dos anteriores com a uniformidade dos pés duma lacraia, o que não deixa ser um mérito literário - a unidade!".<sup>251</sup> Em outras palavras, a própria noção de obra é

<sup>248</sup> REBELO, Marques. *O trapicheiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002. p. 144;148.

<sup>249</sup> Cf. ARRIGUCI, Davi. *O cacto e a ruína: a poesia entre outras artes*. São Paulo: Duas Cidades, 1997.p. 38.

<sup>250</sup> REBELO, Marques. "1934". In: *Melhores Crônicas*. Seleção e prefácio Renato CordeiroGomes. São Paulo: Global, 2004.p. 350.

<sup>251</sup> REBELO, Marques. *Trapicheiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002. p. 91

paradoxal para o conjunto da ficção de Rebelo, na qual a pasmaceira ela mesma, engastada num presente tão amplo quanto arrastado, independente do passado e desatrelada do futuro, ganha autonomia em relação aos atos das personagens e chegam ao paroxismo de assumir o papel principal. Conjugando proximidade e distância, a narrativa rebeliana presta-se, portanto, a dar cabo dum vazio, ou melhor, molda-se a ausência de fatos e, conseqüentemente, de temporalidade daquelas vidas-coisa.

A perspectiva de Rebelo é, assim, praticamente a mesma do cronista, ou seja, ao mesmo tempo em que não se furta ao lirismo, não vê nada do alto, antes pelo contrário, sua literatura move-se num ciclo que se mantém "ao rés-do-chão".<sup>252</sup> Se seguirmos a valiosa definição de Machado de Assis, segundo a qual a crônica, mais do que ser atraída apenas pelo rasteiro, "fareja todas as coisas miúdas e grandes, e põe tudo em pratos limpos"<sup>253</sup>, veremos que com Rebelo não será diferente, pois, num certo sentido, ele vive e experimenta um período da história no qual a fronteira entre as "coisas miúdas e grandes" se torna turva, porquanto essas afetam e se fazem sentir naquelas de maneira vertiginosa.

No entanto, ele é incapaz de estabelecer qualquer tipo de hierarquia entre o graúdo e o miúdo dos eventos, assim como de suprimir a particularidade da experiência cotidiana em favor da história factual, como o faz Eduardo, que, em meio às tensões provocadas mundo afora pela Segunda Guerra, é sensível o suficiente para poder respeitar o íntimo espaço onde se desenrolam as mínimas e mesmo as mais desimportantes contingências pessoais:

Dois ultimatoss: o da Liga das Nações ao governo russo, a propósito da Finlândia, e o de Vera e Lúcio a Papai Noel, exigindo bonecas, carrinho de boneca, mobílias, aparelhinhos de louças, panelinhas, automóveis de corrida e ameaçadoras bolas, que não sei se serão concedidas, dado que apartamento não é campo de futebol.<sup>254</sup>

É certo que para ele "o mundo tornou-se menor. Um gemido londrino é ouvido no Brasil, uma ferida no peito *maquis* faz escorrer sangue em rua carioca",<sup>255</sup> e mesmo assim é como se os dois domínios, o do "mundo" e o da "rua" ou da casa, embora concomitantes, sustentassem cada qual sua própria

<sup>252</sup> CANDIDO, Antônio. A Vida ao Rés do Chão. In: CANDIDO, Antônio et alii. *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas; Rio de Janeiro: UNICAMP; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 14.

<sup>253</sup> ASSIS, Machado de. Apud. NEVES, Margarida de Souza. Op. Cit. p. 21.

<sup>254</sup> REBELO, Marques. *A Mudança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002. p.168.

<sup>255</sup> REBELO, Marques. *Ibid.*, p. 306.

dinâmica, o que possibilitava a essa última uma precária mas preciosa autonomia apesar da interferência exercida pelo primeiro sobre o segundo. Daí também a aparência de tranquilidade dessas vidas, manejadas com "sarcasmo e ternuraas quais, por ainda não terem sido maculadas pela vertigem da modernidade, confundir-se-iam com certa noção de "tradição", onde um Deus pode salvar e harmonizar todas as coisas.<sup>256</sup>

Algumas de suas personagens vivem no limite do desmoronamento dessa harmonia, como José, que entra para o mundo do boxe, onde adota o sugestivo apelido de Tommy Jaguar. Quem faz a ponte entre ele e os pais é Jorge, seu irmão mais novo:

- É um profissão moderna, meu pai! O senhor tem de compreender.
- Eu não acredito em modernismos.
- Tem de acreditar! É o progresso.
- Bom progresso - resmungou o velho.

Num primeiro momento, vê-se claramente o desconforto provocado pelo "progresso" das profissões naquele pacato ambiente familiar. Mas logo em seguida, o narrador nos conta, "round a round", como foram desferidos os golpes que resultaram na vitória por pontos em favor dos "modernismos" e, assim, também aproveita para arriscar algumas considerações acerca da natureza fenomenológica do novo esporte, injetando-as nos argumentos de seu personagem:

Acabaram aceitando. Jorge se animara. Discursava com abundância e elevação, de pé, passeando na sala. Falou das mil novas ocupações que o progresso criara. Era a luta pela vida, uma nova vida, a vida de hoje, acelerada, brutal, duríssima de concorrência, e que se resumia nisso: defenda-se de qualquer maneira! Acabara-se a hierarquia das profissões, acabara-se o privilégio dos doutores. Boa profissão é a que vende mais. Havia uma nova mentalidade. Citava exemplos, mostrava fatos, profetizava o futuro: É o mundo que muda!<sup>257</sup>

<sup>256</sup> Apóio-me aqui na imagem de tradição defendida por Hannah Arendt que, por sua vez, apropria-se da metáfora de Platão. Diz ela: "Uma observação casual feita por Platão em sua última obra – 'O início é como um deus que, enquanto mora entre os homens, salva todas as coisas' – é verdadeira para nossa tradição; enquanto seu início foi vivo, ela pôde salvar todas as coisas e harmonizá-las. Como ao mesmo tempo, tornou-se destrutiva à medida que chegou a seu fim – para não dizer nada da esteira de confusão e desamparo que veio depois de finda a tradição e em que vivemos hoje." ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 44.

<sup>257</sup> REBELO, Marques. *Marafa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. p. 100.

Marques Rebelo dá a José/Tommy Jaguar um final trágico, o que demonstra sua visão pessimista sobre os efeitos decorrentes do encontro entre aqueles dois mundos, pessimismo este presente também na história de Leniza, cujo final, se não é trágico, tende a desfavorecê-la, o que fica nítido a despeito de sua ambiguidade que por pouco não descamba num moralismo. Mas Rebelo não constrói circunstâncias suficientes para criar uma atmosfera de embate ou tensão e, na maioria das vezes, tem-se a sensação de que as duas situações correm em paralelo, podendo se encontrar ou não. Há também momentos em que ele representa aquele encontro pela via da mudança de hábitos e costumes, e até com certo bom humor. O que dizer, por exemplo, da imaturidade com a qual Jonas Madureira reage ao saber que sua jovem secretária era desquitada? A encabulada atração que sentia transforma-se incontinenti num misto de ameaça psíquica e excitação ainda maior por aquele ser que, aos seus olhos, acabara de se tornar esfíngico: "Madureira sentiu no peito uma sensação semelhante a descarga elétrica. Mulher desquitada era um ser de exceção, algo pecaminoso, perigoso, romanesco, que exercia sobre ele a mais intensa fascinação [...]".<sup>258</sup>

Por um lado, a Rebelo sucede o mesmo que ao cronista de Walter Benjamin, que "narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, [e] leva em conta a verdade de que nada do que aconteceu pode ser considerado perdido para a história".<sup>259</sup> E n'*O Espelho Partido*, essa indistinção é levada ao extremo, de modo que tudo torna-se um assunto em potencial, e lado a lado podem aparecer, com o mesmo grau de importância, cochichos no escritório, batalhas na Europa, disputas políticas, contas a pagar, bastidores do meio artístico-literário, dramas familiares, especulação imobiliária, aventuras extra-conjugais, lembranças do passado, angústias do presente, etc.

A diferença é que Benjamin lidava com toda uma complexa problemática envolvendo narrativa e experiência na modernidade, cujo protótipo, segundo ele, seria representado pelo poeta francês Charles Baudelaire (1821-1867), o qual, por sua vez, com aguçada consciência da historicidade de sua própria época, levou às últimas consequências o paradoxo que envolvia o lugar ocupado pela tradição na modernidade. Em seu famoso estudo sobre o pintor Constantin Guys, escrito em

<sup>258</sup> REBELO, Marques. *O Simples Coronel Madureira*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2003.p. 45.

<sup>259</sup> BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito de história". In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1)p. 223.

1859, Baudelaire entendia que a distinção entre o passado e o presente não deveria ser colocada em termos de superioridade ou inferioridade, de “querela entre antigos e modernos”, pois ambos tinham valor em si mesmos, de modo que, para o artista da modernidade, o “antigo” ou, se quisermos, a “tradição” deveria ter tomada apenas como “método geral”, e nunca como padrão atemporal.<sup>260</sup>

A Rebelo esses pressupostos teóricos não interessavam senão de maneira muito lateral. Seu procedimento consistiu basicamente em abrandar, ou mesmo retirar de sua literatura o peso dessa carga crítica, agindo como quem quisesse salvar apenas por alguns instantes as delicadas tramas que ainda restariam alheias e provisórias em relação ao diverso, concorrente e inevitável devir da história.

### 3.4. "A vida captada enquanto vive"

Quanto à relação de Rebelo com a narrativa do cronista, a despeito dele as ter produzido em larga quantidade ou de ser reconhecido enquanto tal, há ainda alguns aspectos interessantes a serem considerados, os quais nos possibilitam tecer elos que roçama narrativa feita por outra figura, a do historiador. Sem dúvida, as aporias de uma e outra narrativa guardam cada qual suas devidas especificidades, mas em comum a ambos há pelo menos um elemento fundamental, a saber: o tempo. E em Rebelo ele aponta para um frequente e sugestivo tripé, ao qual, além da crônica e da história, vêm juntar-se a ficção. Como suas posições não são fixas nem estanques, quando se atém a uma dessas pontas as outras duas acabam sempre se oferecendo "de lambuja". Sendo assim, discorro aqui sobre elas sem a preocupação de decantá-las, mas interessando-me pelos pontos de mútua contaminação que, não obstante, não as tornam iguais.

De início, não custa evocar a própria etimologia da palavra crônica, que remonta a Cronos, deus grego personificador do tempo. De acordo com Margarida Neves, "na forma como no conteúdo, na seleção que efetua como na linguagem que emprega, a crônica é sempre, e de formas distintas, um texto que tematiza o tempo e, simultaneamente, o mimetiza. Tal como a história, aliás".<sup>261</sup>

<sup>260</sup> BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Terra, 1996. p.28.

<sup>261</sup> NEVES, Margarida de Souza. Op. Cit. p. 17.

O tempo também atravessa a obra rebeliana à maneira do cronista, a começar pela própria impressão geral de inacabamento, a qual, se se apresenta com buracos e cortes, também nos sugere pausa e suspensão o que, por seu efeito fracionário, dificulta qualquer visão de produto final. E mais: sendo ininterrupta, essa narrativa acaba por nos transmitir toda uma experiência aleatória do tempo, que, ao prescindir da causalidade e da cronologia, engasta-se num processo cumulativo de experiências.

Esse é especialmente o caso dos volumes que compõem *O Espelho Partido*, onde o caráter autobiográfico da narrativa acompanha os embaraços das experiências individuais de Eduardo, o que implica dizer que suas anotações diárias, embora acompanhem em princípio a linearidade do calendário, estão em relação assimétrica com aquilo que porventura possa ter acontecido em suas datas específicas. Nesse sentido, é mesmo surpreendente que Rebelo tenha optado aqui pelo diário, pois, de acordo com Mário Frungillo, se, "de todas as formas de romance que conhecemos, a do diário fictício é, ao lado do romance epistolar, a que mais se prende ao fluxo linear, cronológico dos acontecimentos", com *O Espelho* acontece justamente o contrário.<sup>262</sup>

Talvez essa escolha se justifique como uma estratégia para escancarar e, a seu modo, subverter o engodo cronológico próprio da história, pois, no limite, para ele pouco importam os fatos e sua disposição no tempo, estejam eles no plano nacional ou internacional, pois "o tempo, sua passagem, é o assunto principal do livro, não a história, e sim o transcorrer do tempo, que leva tudo, mas que também dá perenidade a tudo, pois o vivido pode ser rememorado [...]".<sup>263</sup> Dessa forma, por mais que o diário remeta a acontecimentos históricos, é somente na sua relação com o artifício da (re)memoração que eles ganham vida, porquanto entre os dois contextos que o perpassam, o do calendário (1936-1956) e o da publicação de seus volumes, *O Trapicheiro* (1959), *A Mudança* (1963) e *A Guerra está em nós* (1968), está o da memória, essa espécie de mata-borrão do tempo que faz desmanchar a ambos no fluxo interior da personagem/narrador/autor.

Em última instância, o sentido das anotações é sempre dado pelo ponto onde o próprio narrador se encontra e, mesmo quando esse se lança ao passado, a narrativa é construída tendo em vista um "como se" fosse presente. A esse

<sup>262</sup> FRUNGILLO, Mário. Op. Cit. p. 93.

<sup>263</sup> Ibid., 84.

respeito, a citação a seguir é bastante elucidativa:

Ao pegar estas páginas, por quase diária necessidade, nem sempre acrescento-lhes novo trecho. Contento-me em reler alguns pela volúpia de apurar sua redação, tornando-a mais clara e enxuta, ou de avivar acidentes, desenrolando-os mentalmente por horas a fio, num anestésico cinemazinho retrospectivo. E aferro-me à ideia de que as incontáveis trunçações que nelas se encontram não são provenientes da incapacidade de redigir com a indispensável precisão os momentos culminantes, mormente os momentos indecorosos em que aparecemos inteiramente nus. Para estes a razão também é outra. *A memória é monstruosa armadilha e falha propositalmente, como se procurasse nos obrigar a esquecer algo que enxovalhe e deprima. Só por desmesurado e paciente esforço vencemos a nossa íntima e inseparável inimiga.* Noites e noites esperamos que, num instante de fraqueza ou abandono, ela nos conceda um pouco de nossas mais feras crises, dos nossos mais tenebrosos atos, sem mutilações que nos defendam das justas condenações. *E concluo ainda que escrever na primeira pessoa não é concessão à facilidade, como quer um aparvalhado crítico português que, confundindo o exótico com o perdurável, o eterno com o falso regional, é esparramado enaltecendor das nossas consagradas banalidades literárias. É uma oportunidade apenas para vencermos a despótica e suscetível memória, zeladora da nossa nudez.*<sup>264</sup>

Como já nos ensinara Jacques Le Goff, a memória humana, ao contrário da eletrônica, é instável e maleável, não podendo ser fiel senão apenas a si mesma.<sup>265</sup> Com efeito, é comum encontrarmos n'*O Espelho* citações literais de matérias e manchetes de jornal ou discursos de sujeitos históricos que, através do mecanismo da colagem, estão ali para dar mais verossimilhança a certas anotações, quando o assunto tratado tem a ver com a memória coletiva. Porém, ainda que se confunda com a história de sua cidade, do país e do mundo, é a memória individual e afetiva de Eduardo/Rebello que as anima e, portanto, não há objetividade nessa narrativa. Daí a opção por escrever em primeira pessoa, o que lhe possibilita driblar a "monstruosa armadilha" preparada por "nossa íntima e inseparável inimiga", ou seja, não embarcar na ilusão de tentar descrever à risca ou resgatar tal qual sucederam fatos do passados/presente.

Esteja claro então que, mesmo tendo seus pontos de contato, *O Espelho* não deve ser tomado pelo historiador como uma narrativa histórica ou mesmo como uma fonte totalmente confiável. No entanto, se, na sua despreensão, a crônica tem como prerrogativa a "humanização",<sup>266</sup> a narrativa desse diário pode ser vista

<sup>264</sup> REBELLO, Marques. *A Mudança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002. p. 265-266. [grifos meus]

<sup>265</sup> LE GOFF, Jacques. "Memória". In: *Enciclopédia Einaudi*. Volume 1 (Memória - História). Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

<sup>266</sup> CÂNDIDO, Antônio. *A Vida ao Réis do Chão*. In: CÂNDIDO, Antônio et alii. *A Crônica: o*

como uma "crônica da história", onde o historiador "encontrará com tanta transparência", diz-nos Margarida de Souza Neves, não os fatos, mas "as sensibilidades, os sentimentos, as paixões de momento e tudo aquilo que permite identificar o rosto humano da história".<sup>267</sup> Com outras palavras, esta também não terá sido a avaliação do historiador José Honório Rodrigues sobre *O Espelho Partido*?:

‘O Espelho Partido’ é um *documento vivo, humano, psicológico e social da humanidade*, especialmente a brasileira e carioca, entre 1936 e 1944. Nenhuma história social desta época poderá ser escrita sem o conhecimento dos três volumes de ‘O Espelho Partido’. Nele, pela primeira vez, se enlaçam, num nexos íntimo, as realizações artísticas e a plenitude da vida. *É uma descrição do tempo que, pela vida captada enquanto vive, vai dar ao historiador o sentido do passado. É uma história 'in statunascendi' e não 'post-mortem'*.<sup>268</sup>

Não há dúvidas de que são muito diferentes as maneiras pelas quais cronista e historiador trabalham com o tempo. Enquanto do primeiro se espera que a liberdade na composição e na escolha dos temas, a subjetividade e o propósito de acessibilidade de leitura resultem num recorte do efêmero, do outro exige-se o rigor da pesquisa, a objetividade quanto ao manejo das fontes, a complexidade na exposição e um recorte temporal que seja mais generoso, senão cronológica ao menos sincronicamente. Outrossim, não ignoro que, caso assim se desejasse, poder-se-ia buscar nessa relação da história com o tempo uma ponte com a narrativa de modo geral ou da ficção em particular, visto que, de acordo com Paul Ricoeur, uma só se realiza tomando de empréstimo a intencionalidade da outra, isto é, a ficção é quase história porque seus relatos irrealis são fatos passados para a voz narrativa, e a história é quase ficção porque só consegue trazer o tempo para a dimensão humana através dos artifícios narrativos ficcionais.<sup>269</sup> Contudo, é precisamente pela maneira com que dialoga com a memória que insisto na hipótese de avizinhar a literatura de Rebelo ao tempo da narrativa em crônica, mais do que com qualquer outra.

---

*gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas; Rio de Janeiro: UNICAMP; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

<sup>267</sup> NEVES, Margarida de Souza. Op. Cit. p.25.

<sup>268</sup> RODRIGUES, José Honório. *Espelho Carioca: memória de Marques Rebelo*. O Globo, 03 de janeiro de 1984. [grifos meus]

<sup>269</sup> RICOEUR, Paul. "Entrecruzamento da história com a ficção". In: *Tempo e Narrativa*. Vol. III. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1997.p. 323.

Por estar imbuída da "história 'in statunascendi'", toda a literatura de Rebelo é feita da perspectiva do presente, o qual se desenrola à revelia de qualquer exigência de datação precisa e, por isso, a ideia de "documento vivo, humano, psicológico e social", além de não ser exclusiva do livro em questão, precisa ser compreendida dentro desses matizes rebelianos mais amplos. Ora, desde sua admiração por Manuel Antônio de Almeida, vemos Marques Rebelo afirmar-se no bojo de uma temática ligada aos homens e mulheres comuns e suas existências efêmeras. E mesmo com todo o memorialismo de *O Espelho Partido*, onde são abordados assuntos, personagens e acontecimentos, digamos, de primeira grandeza, Rebelo insiste em destituí-los do monopólio da importância, como se os pequeninos reveses do acaso pudessem carregar em si mesmos algo de insólito ou extraordinário independentemente do contexto histórico em que se desenrolam, como se vê no registro de Eduardo de 2 de fevereiro de 1941:

39,8! E por que pensar que uma bomba tem mais possibilidades mortíferas do que um ataque de insolação, um ônibus desgovernado, um elevador que rompe os cabos, um automóvel em contramão, um tijolo que despenque de um andaime, ou uma intoxicação com prosaico sanduíche?

Se Rebelo lança mão da infidelidade para com a história, seja ela de ordem factual ou processual, é para ser leal consigo mesmo, digo, com a sua experiência no tempo, a qual, por sua vez, relaciona-se com o encontro entre dois "regimes de historicidade", para utilizar a estimulante categoria de François Hartog.<sup>270</sup>

Na modernidade que se configurou entre os séculos XVIII e XIX não apenas se separaram as categorias de passado, presente e futuro, como a esse último foi dada uma supremacia em relação às demais, de modo que a não correspondência entre o espaço da experiência e o horizonte de expectativas, experimentada através da sensação de aceleração do tempo, gerou uma tensão na percepção de sua passagem.<sup>271</sup> Superposta a essa, porém distinta, é a natureza do regime cuja protuberância começa a se fazer sentir no contexto de Rebelo, onde o futuro torna-

<sup>270</sup> Em resumo, esta categoria lança-se a elucidar a maneira específica a partir da qual os homens relacionam-se com a história e o tempo em épocas diversas. Cf. HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*: Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.

<sup>271</sup> KOSELLECK, Reinhart. "Espaço de experiência e horizonte de expectativas". In: *O Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-RIO, 2006.

se uma ameaça ao presente, que ascende assim a condição de protagonista, experiência essa chamada por Hartog de "presentismo":

O presentismo pode, assim, ser um horizonte aberto ou fechado: aberto para cada vez mais aceleração e mobilidade, fechado para uma sobrevivência diária e um presente estagnante. A isso, deve-se ainda acrescentar outra dimensão de nosso presente: a do futuro percebido, não mais como promessa, mas como ameaça; sob a forma de catástrofes, de um tempo de catástrofes que nós mesmos provocamos.<sup>272</sup>

Assim, em contraposição àquela aceleração que, entendida em termos de progresso, tudo arrastava em seu devir, esse presentismo caracteriza-se pela concentração de múltiplas temporalidades no seio do presente, o que provoca uma experiência de simultaneidade temporal e, ao mesmo tempo, um novo e nostálgico impulso em direção ao passado.<sup>273</sup> Ora, o que não faz a dissimulação com a qual Eduardo/Rebello escreve seu diário senão tentar dar cabo dessa sincronia e desse vaivém de seu presente? Com a palavra, o próprio, em mais um dos seus embates consigo mesmo: "- Se releio estas páginas, como tudo me parece confuso! / - Confuso é o vosso tempo - advertiu o espelho do alto dos seus quarenta lustros".<sup>274</sup>

Como é de praxe, procuraríamos em vão por alguma reflexão crítica de nosso autor nesse sentido, e mais uma vez Rebello está longe da densidade reflexiva que envolveria a apreensão, à la Baudelaire, do eterno no efêmero, que potencializa a historicidade da modernidade em contraste com a tradição, com a antiguidade.<sup>275</sup> Sua posição é tão-somente a de negacear não apenas a ideia de profundidade, mas também de perenidade. Em seu conjunto, sua literatura pode ser vista como um "cotidiano monumentalizado"<sup>276</sup> cuja validade é posta à prova ao relento do tempo. Como o cronista, o material do qual se utiliza é propositalmente frágil demais para durar, o que demonstra sua pouca disposição para permanecer na memória ou para deixar um legado: "- Consola-me o pressentimento de que o mundo não precisará mais de obras-primas".<sup>277</sup>

<sup>272</sup> HARTOG, François. Op. Cit. p. 15

<sup>273</sup> A esse respeito, ver também GUMBRECHT, Hans Ulrich. "As cascatas da modernidade". In: *Modernização dos Sentidos*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

<sup>274</sup> REBELLO, Marques. *O Trapicheiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002. p. 279.

<sup>275</sup> BAUDELAIRE, Charles. Op. Cit.

<sup>276</sup> NEVES, Margarida de Souza. Op. Cit. p.25

<sup>277</sup> REBELLO, Marques. *A guerra está em nós*. Apud. TRIGO, Luciano. *Marques Rebello: mosaico de um escritor*. Rio de Janeiro: Relume-Damará: Prefeitura, 1996. p. 97.

É inegável que, de alguma maneira, sua literatura represente então o que Pierre Nora cunhou de "lugar de memória", cujo advento está ligado ao fim de uma "tradição de memória", ou seja, ao momento próprio da modernidade em que a memória perde sua capacidade de (re)ligar espontaneamente indivíduos ou pequenas comunidades, cujas histórias passam a destoar do passado unívoco de uma coletividade mais ampla que lhes transcendia e dava sentido.<sup>278</sup> E se, na medida em que exige uma reformulação do passado à luz do presente e com vistas ao futuro, todo lugar de memória é já história,<sup>279</sup> há que se reconhecer que, entre o documento e o monumento,<sup>280</sup> ou entre o historiador e o cronista, Rebelo também desenha identidades, "sejam elas as identidades de uma geração, sejam elas identidades de gênero, de grupos sociais ou recortes espaciais bem definidos".<sup>281</sup>

Entretanto, ao trazer o transitório da crônica para a perenidade do livro, a identidade delineada por Rebelo é, como sua obra, inacabada, aberta, partida: um entre-lugar de memória. Agindo como um cronista, não abiscoita para seus livros o público que busca fundamentalmente nos jornais e revistas o escritor com o quem possa compartilhar suas experiências cotidianas. Projetando-se como ficcionista, seus romances e contos não erigem enredos que sejam excelsos o suficiente para inventar um imaginário nacional ou social, nem para proporcionar ao leitor individual o sentido de uma vida através da história de suas personagens. Resta-nos analisar então como essas fronteiras a um só tempo narrativas e temporais relacionam-se com o seu recorte espacial.

<sup>278</sup> NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Tradução na Revista Projeto História. Nº 10 História & Cultura. São Paulo, PUC-SP – Programa de Pós Graduação em História, dezembro de 1993. Pp 7 a 26.

<sup>279</sup> Ibid.

<sup>280</sup> Cf. LE GOFF, Jacques. *História e memória* / Jacques Le Goff; tradução Bernardo Leitão [et al.] Campinas, SP Editora da UNICAMP, 1990.

<sup>281</sup> NEVES, Margarida de Souza. Op. Cit., p.26.